

СОВЕТСКИЙ

Экран

7 · 88

ISSN 0132 — 0742



МОЛОДЕЖНЫЙ ВЫПУСК



Вот и все, кого удалось отыскать в необъятных просторах молодежного центра «Олимпиец», — для памятного снимка о IV Всесоюзном совещании-семинаре молодых кинематографистов

Фото С. Иванова

МЫ ПРОДОЛЖАЕМ ТЕМУ

Репортаж с комментариями

«При всех проблемах и сложностях, которые были в стране за последние 20 лет, у нас сохранился определенный культурный генофонд. Мы живы, и жива страна — Отечество существует, и это реальность. Но существует ли при этом некая гуманитарная идея развития нашего общества, и если да, то в чем эта идея заключается? Пока не произойдет осознание того, что есть советская культура в сегодняшнее наше время, что она потеряла и что сохранила, — мы не двинемся вперед. А движение, мне кажется, необходимо».

Из выступления режиссера Александра Сокурова на открытии IV Всесоюзного совещания-семинара молодых кинематографистов (ноябрь 1987 года)

Нет, непреодолим соблазн: рассказ о Совещании молодых кинематографистов начать с едкого и смачного описания его колоритнейшего антуража. В самом деле, как не вспомнить о каменном холоде странного, мрачно-торжественного здания, обнесенного колючей проволокой (совещание проходило в Химках, в молодежном центре ЦК ВЛКСМ «Олимпиец»); как не отметить деловитое присутствие милицейских патрулей на наших собраниях и просмотрах (как выяснилось, нас «охраняли» от нашествия неорганизованных жителей близлежащей деревни Ивакино). Уязвленные в своем свободолобии, молодые кинематографисты слонялись по зданию молодежного центра, грустно и медленно преодолевая его явно излишние архитектурные пространства.

Но что антураж — при всей его дикуватой нелепости, граничащей с анекдотом, — если ему под стать выглядело временами и само содержание нашей жизни в те осенние десять дней.

«Почему все так плохо организовано?» — звучал постоянный вопрос-возмущение.

В ответе — простое, казалось бы, и ясное — усматривалась едва ли не провокация: «Совещание не организовано вообще!»

Именно так и было. Госкино СССР проводило в московских кинотеатрах V Всесоюзный смотр работ молодых кинематографистов, приуроченный к нашему совещанию. ЦК ВЛКСМ любезно предоставил нам помещение. Союз кинематографистов составил программу семинарских занятий для расширения нашего кругозора, отобрал программу фильмов для просмотров на совещании и взял на себя все организационно-технические проблемы.

В остальном же, как ни трудно в это поверить, нас сознательно избавили от всего, что могло привести к привычной (и, оказывается, такой удобной) заорганизованности. Никто не учреждал порядка, не регламентировал события, не вел учет посещаемости. На открытии совещания, без фанфарного надрыва и дежурных приветствий, шел прямой диалог между залом и председателем Госкино СССР А. И. Камшаловым. О чем только не говорили молодые кинематографисты с высшим начальством! О новой базовой модели советского кино и о пленочном дефиците; о продаже фильмов за рубеж и о выводе творческих работников за штат киностудий; об учреждении молодежного киноиздания и об организации видеообъединений...

Сергей Соловьев, кинорежиссер, секретарь СК СССР, председатель Оргкомитета IV Всесоюзного совещания-семинара молодых кинематографистов:

— Все, что происходило в Химках на протяже-

нии этих десяти дней, напоминало мне уменьшенную схему того, что происходит сегодня в Союзе кинематографистов. Все вдруг кинулись наводить хозяйственный порядок, преобразовывать экономические структуры, пересматривать управленческие системы. Все это довольно сильно искривляет ситуацию в нашем союзе — союзе, подчеркиваю, творческой. Получилось, что первое ощущение свободы связано у нас не с неистребимым желанием что-то новое снять, написать, поставить, но с невиданными реорганизационными порывами. Наблюдать их в начинающих кинематографистах тем более удивительно.

...Да, далеки мы оказались от раздумий на тему общей гуманитарной идеи, о которой говорил Александр Сокуров на открытии совещания; проблема движения общественной культуры, похоже, не особенно поглощала умы молодых кинематографистов. Наши дни проходили в утомительной череде реорганизационных баталий, где один оратор не слушал другого, а истина перекрывалась амбицией. Согласно все той же амбиции, молодые творцы, немисливо перегружая просмотрное время и нарушая ритм жизни всего совещания, упорно демонстрировали свои многочисленные произведения на химкинском экране. Этот экран вконец обезумел от лавины фильмов, где много было необязательного, проходного, уныло-среднего. И странного...

Вот, например, в рижской картине «Фотография с женщиной и диким кабаном» (режиссер А. Криевс, оператор Д. Симанис) ясно ощущалась, была почти осязаемой полузагадочная атмосфера происходящих событий — современная Латвия, промозглый северный воздух, непроясненные отношения, смутные очертания любовного треугольника, — но при этом и сами события излагались не слишком вяжно, с отвлекающими внимание не очень ловкими эротическими пассажами...

Одесский фильм «Холодный март» (режиссер И. Минаев, оператор Б. Брожовский) поначалу увлекал подробной, жесткой фактурой быта в провинциальном ПТУ, заставлял следить за развитием отношений героев, однако вскоре действие сбивалось на досадную мелодраматическую скорогорку...

Азербайджанский детектив «В условиях неочевидности» (режиссер Ф. Юсуфов, оператор Е. Резников) лихо завоевывал зрительский интерес напряженной зрелищной динамикой, но обидно разочаровывал в самой интриге довольно вялого, банального расследования...

Сергей Соловьев:

— Большую часть показанных на совещании работ я назвал бы фильмами переходного периода. Сейчас кинематограф хочет определиться в общественной ситуации, в условиях хозрасчета, и карты начинающих словно пытаются отыскать собственное место в сложном кинопроцессе. В основном поиски идут в направлении эстетическом — как сделать фильм, как его выразительнее снять, оригинальнее смонтировать и т. д. Степень «сделанности», степень как в большинстве случаев как бы фильм и исчерпывает — открыть в нем некую новую сущность, некое что не удастся.

...Были, конечно же, в программе просмотрах фильмы глубокого, не подмененного формой содержания. Такова грузинская картина «Бидзина», снятая вне студийных условий (режиссер Т. Кванталиани, опера-

торы О. Башнин и В. Андриевский), — внимательный, болью проникнутый взгляд на талантливого, добро-го человека, не востребованного временем. Таков полчасовой армянский фильм-дебют «Апрель» (режиссер В. Чалдранян, оператор В. Петросян) — поэтическое объяснение автора в любви к своему народу, пережившему кровавый геноцид (подробный рассказ об этой картине можно прочитать в «СЭ» № 14 — 87).

...Был и другой раздел просмотров — документальные и научно-популярные программы. Сегодня у нас на глазах складывается особый кинематограф — кинопублицистика, сосредоточенная на различных аспектах экологии: природных, нравственных, культурных; работы молодых кинематографистов выходят здесь едва ли не на ведущие рубежи. «Советский экран» (№ 14—87) уже писал о научно-популярных фильмах молодых ленинградцев — «Компьютерные игры» (режиссер А. Сидельников) и «Мираж» (режиссер Д. Делов), — посвященных социально-нравственной экологии. В этом номере журнала публикуется рассказ о латышской документальной ленте «Голос» (режиссер А. Сукут), снятой на тему экологии исторической — о жестокости Времени, подчиняющем Человека. Самого серьезного и заинтересованного разговора заслуживает новая армянская картина «Конд» (режиссер А. Хачатрян), обращенная к проблемам духовной экологии. Эта нежная и отчаянная повесть о старинном квартале Еревана, десятилетиями терпящем бедствия, оказалась одним из истинных открытий совещания. Таких редких здесь открытий...

Сергей Соловьев:

— Нельзя же в самом деле числить в «молодежном» активе совещания фильмы того же Сокурова или Дыховичного, Кайдановского, Мамина. Да, они составили мировую славу молодого советского кино. Но ведь это то молодое, талантливое кино, которое сформировалось в эпоху застоя, в противовес общему серому кинопоток, и лишь в эпоху демократии и гласности обрело право гражданства. Все его представители ныне укрепились в большом кино, работают над новыми картинами.

Приток новых, действительно творческих сил в кинопроцесс чрезвычайно сейчас невелик. В то же время по данным отдела кадров Госкино у нас в стране насчитывается целая армия молодых кинематографистов. Ежегодно из стен ВГИКа в неоправданно большом количестве выходят люди малоодаренные, непрофессиональные, плохо образованные. В том, что сегодня ВГИК такой, виноваты мы все, и в этой ситуации, видимо, нам всем придется нести социальную ответственность за издержки образования в ведущей киношколе страны. В этом смысле важнейшим итогом IV совещания является решение об организации Всесоюзного молодежного объединения при СК СССР — добровольного хозрасчетного объединения, которое подразумевает самые разнообразные формы деятельности молодых кинематографистов. Здесь и реклама, и видео, и хозрасчетные контакты с телевидением. Секретариат ЦК ВЛКСМ выступил с инициативой создания Всесоюзной молодежной студии... Нужно же как-то разумно решить проблему занятости молодых кадров кино!

А в принципе прошедшее совещание все-таки было полезным. Там, в Химках, в спартанской среде казенного неуютя выявилась в общем очень четкая и объективная картина молодого кино. В некотором смысле лабораторная картина. И не очень утешительная...

В этом месте нашего рассказа постоянные читатели «Советского экрана», наверное, немало удивятся, если, конечно, вспомнят о 14-м номере журнала за прошлый год. Ведь как раз тот номер, подготовленный тем же составом молодежной редакции, что и нынешний выпуск, был целиком посвящен молодому советскому кино. Мы нарекали его материком, густонаселенным не выявленными до поры талантами...

Оказалось, не материк — только страна, а скорее всего, один город, где обитают отдельные яркие люди. О многих из них мы и писали в том самом молодежном выпуске. В пылу восторженного предвкушения кинематографической революции мы почитали необходимым сохранять доброжелательность и увлеченность в разговоре о наших героях. Если угодно, мы рассматривали тот свой опыт создания коллективного портрета молодых художников как возможность в дальнейшем говорить об их новых работах со всей объективной строгостью, по праву единомышленников, по меркам прежде всего искусства.

И вот перед нами такая возможность. В нынешнем номере мы продолжаем разговор о фильмах начинающих кинематографистов, однако пытаемся вести его на новом уровне. Мы хотим представить искусство молодых в контексте современного общественно-культурного, в том числе и кинематографического, процесса, столь глубоко увязанного во всей нашей истории. Быть может, в затеянной нами переключке поколений хоть смутно, хоть пунктиром намечаются пути восстановления общей кинематографической экологии?

Анна КАГАРЛИЦКАЯ

ТРЕВОГИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ПАЦАНОВ

В июне прошлого года на «Мосфильме» возникло очередное детище перестройки — объединение первого полнометражного фильма «Старт». Все его сотрудники ждали, что двери в кабинеты объединения не будут закрываться от нескончаемого потока молодых талантов, сменяемых жаждой творчества. Но этого почему-то не случилось...

КАРЕН ШАХНАЗАРОВ, секретарь СК СССР, художественный руководитель «Старта». Окончил ВГИК в 1975 году. 35 лет. Поставил четыре полнометражных фильма.

— Перемены, происходящие в кино, переход на самокупаемость, конечно, необходимы, но весьма болезненны. Многие в результате окажутся не у дел, не выдержав конкуренции. Но если это естественно в среде зрелых мастеров, то как быть с молодыми? Ведь им прежде надо дать проявить себя, а потом уже выносить по их поводу вердикты. Одна из возможностей решить эту проблему — наше объединение. Оно гарантирует, что ежегодно хотя бы несколько молодых режиссеров будут получать полнометражную постановку. Однако тут возникает другой вопрос: кто будут эти «несколько»? Судить о таланте по ученической работе сложно. Тут легко ошибиться. Вот почему большое внимание худсовет уделяет сценариям и темам, с которыми приходят к нам «соискатели», — если замысел интересен, то вопрос может решиться положительно, даже если дипломная или дебютная работа нам не совсем понравилась.

Ну, а теперь слово самим «соискателям».

КЛИМЕНТ ЧИМИДОВ. Окончил ЛГИТМИК, Высшие курсы режиссеров и сценаристов в 1979 году. 38 лет. Снял дебют «Консультант по эпохе» (1986 год). Приступает к съемкам фильма по повести Иосифа Герасимова «Стук в дверь», рассказывающей о насильственной депортации молдаван в 1949 году.

— Объединение «Старт» предоставило мне возможность снять картину по сценарию, который я выбрал сам. Повесть И. Герасимова мне особенно близка, потому что и мой народ, калмыки, подвергся в свое время насильственному выселению.

Я снимаю свой первый полнометражный фильм

зрелым человеком, да и остальные «стартовцы» уже давно не дети. Так что в случае неудачи виноватых, кроме меня, не будет.

ВАЛЕНТИН МИШАТКИН. Окончил ВГИК в 1976 году. 41 год. Приступает к съемкам фильма по некогда «опальному» сценарию Анатолия Усова «Счастливец» — его герой, молодой человек, зарабатывает на жизнь тем, что разбивает застрахованные автомашины по договоренности с их владельцами.

— В моем творческом активе одна дипломная работа «Охотники», чем-то раздражившая в свое время государственную комиссию... Узнав, что я получил полнометражную постановку, один товарищ сказал: «Я пытался выяснить, что у него за лапа, но он так замаскировался, что ничего не видно». Нет у меня «лапы». После ВГИКа работал вторым режиссером на провинциальных киностудиях, был воспитателем детского дома, переводчиком с немецкого... Если бы не предложение Шахназарова, думаю, самостоятельной работы мне уже не видать.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Окончил ВГИК в 1979 году. 37 лет. Дебют «Тайна земли» (1985 год). Приступает к съемкам фильма по сценарию дебютантки Елены Лобачевской «Корабль» — о жизни детей нашей «интеллектуальной элиты».

— Шахназаров был не в восторге от этого сценария, но сказал: «Пожалуйста, снимай». А как снимать? Денег не дают, пленки нормальной нет! На «Мосфильме» все можно решить только благодаря личным отношениям. Сотрудники «Старта», включая Карена, люди молодые, у них еще нет авторитета. Что могут они сделать против системы? Сначала бьешься, чтобы получить постановку (за пять лет я принес в ЭМТО «Мосфильма» двадцать два сценария, и ни один не утвердили), а потом бьешься, чтобы ее осуществить! Если мне не добавят еще 50 тысяч, — картину я, конечно, сниму, но не такой, как мне хотелось бы...

ЕЛЕНА МАШКОВА-СУЛАКАДЗЕ. Окончила ВГИК в 1979 году. 32 года. Дебют «Оля» (1982 год).

— Сценарист Олег Кавун дал мне почитать свой сценарий о том, как в период окончания «оттепели» герой фильма, мальчик, случайно попадает в след-

ственный изолятор. Острое переживание несправедливости, общение с людьми разных убеждений направляют его социальное становление. Я почувствовала, что должна снять этот фильм. Это вызвало удивление: от меня после дебюта ждут что-нибудь вроде лирической комедии. Однако объединение все-таки поставило сценарий в план. Но... в более высоких инстанциях «есть мнение» о нецелесообразности запуска дебютанта с подобной темой. Боюсь, само объединение мало что решает. И будет ли поставлен фильм — пока неясно.

ВАДИМ ГЕМС. Окончил ВГИК в 1983 году. 37 лет. Дебют «Кочерга» (1987 год). Приступает к работе над картиной «Оловянные птицы» по сценарию Валерия Баракина — о профессиональных игроках, людях, не нашедших себя.

— У нас во ВГИКе была удивительная мастерская. Все, конечно, шло от Марлена Мартыновича Хуциева. Это редкий пастух. Он нас на таких травах пас, на такие горные вершины заводил... Мы пощипывали интеллектуальную травку, и так это хорошо было, такие мысли являлись... А потом началась чушь какая-то. Пришел на «Мосфильм», думал — режиссер, оказалось — кинематографический пацан. Все время такое ощущение, что тебе вот-вот скажут: «Слушай, постой там, за дверью, нам тут решить надо...»

Через год пребывания на студии, этой большой кинематографической конторе, все такими мускулистыми становятся. Все время в бой готовы идти — за «Кодак» (импортная киноплёнка — Н. Н.), за оператора, за постановку, за то, чтобы на фестиваль послали. Вообще-то фестивальная болезнь у нас уже во ВГИКе начинается, все думаем, как это фильм такой сделать (желательно первый), чтобы сразу, по параболе, и на Каннский, как говорится, форум. И ногами аж перебираем от нетерпения. А как же муки творческие, поиски пути, мысли сокровенные, темы, о которых ты, только ты поведать можешь? Жаждем запуститься, носим по инстанциям десятки сценариев, а запустимся, выясняется, что сказать-то нечего, нечего на этом чертовом (да-да, и бракованном!) целлулоиде зафиксировать. Главные наши беды — в нас самих.

Нина НЕЧАЕВА

Карен Шахназаров

Кинематографические пацаны Вадим Гемс и Александр Иванов и «пацанка» Елена Машкова-Сулакадзе

Фото Г. Байсоголова



АНДРЕЙ БИТОВ:

ОБ ОТКРЫВШИХСЯ ВОЗМОЖНОСТЯХ И НАЙДЕННОМ ПУТИ

Думаю, не преувеличу: мое поколение в 70-е годы жило во многом книгами Андрея Битова, взрослея и воспитываясь с его героями, которым было, как и нам тогда, сначала шестнадцать, потом девятнадцать, потом ближе к тридцати. Я проверяла точность битовского слова по тому, как оно отзывалось во мне. «Дверь», «Сад», «Дачная местность», «Образ жизни» — обжитые пространства. Видимо, возникало особое созвучие, подобное тому, о котором рассказывал писатель в нашей беседе: «Когда я увидел «Дорогу» Феллини — это был шок, откровение, как бомбу взорвали... потому что это была синхронизация того, что сделано, что сейчас показано, и того, как я живу. Подобный толчок может столько людей вызвать к жизни и творчеству...» «Книга путешествий» с ее точными деталями и вечными вопросами замкнула второй, быть может, более глубокий круг постижения человека и мира... Что говорить о том, как доставало эти годы еще одного звена — «Пушкинского дома», ведь Андрей Битов — современный писатель в том небанальном смысле, о котором сам говорит так: «Это значит писатель, который пытается увидеть момент происходящего, еще никем не увиденный и не описанный».

А еще помнилось о том, что судьба давным-давно свела Битова с миром кино: в 1965 году он стал слушателем Высших сценарных курсов и вместе с ним туда поступили учиться будущие друзья и товарищи по перу — Грант Матевосян, Владимир Маканин, Резо Габриадзе, Рустам Ибрагимбеков, Алла Ахундова, Георгий Полонский, Тимур Пулатов... Андрей Битов — автор «Заповедника», одного из лучших сценариев 70-х, по которому поставил свой лучший фильм — «В четверг и больше никогда» — Анатолий Эфрос, где, может быть, свою лучшую главную роль сыграл Олег Даль. А после картины Сергея Соловьева «Чужая Белая и Рябой», где

Битов сыграл одну из ролей, и телепередачи «На круги своя, или Сентиментальное путешествие с Андреем Битовым», все открыли для себя особый артистический дар писателя.

Наш разговор с писателем шел о дне сегодняшнем и дне минувшем, о нынешней духовной ситуации.

Вопросы как-то растворились в воздухе — ответы остались.

О БЕРЕМЕННОЙ ЭПОХЕ

...мы многое, по-видимому, не станем выписывать в деталях и подробностях, считая, что все это вещи взаимоизвестные, из опыта автора и читателя.

«Пушкинский дом»

Шестидесятые и восьмидесятые сравнимы только как перелом эпох: одна эпоха кончилась — другая началась, а вектор — в какую сторону — определит дальнейший ход времени.

Перелом эпох никогда не бывает ни с того ни с сего, и поэтому, когда сейчас так старательно откешиваются от прошедших двадцати лет, я думаю, делают старую ошибку, а именно: когда в семнадцатом произошла революция, то, грубо говоря, вся жизнь до последнего атома состояла из предыдущего времени — человек сосал то молоко и ел тот хлеб, и рожала та земля, и были те люди... Вместе с землей и заводами перешли в другое пользование и человеческие ресурсы.

Теперь о шестидесятых. То были люди «состава» сталинского, а мироощущения другого. Я помню, что первые стилиги появились вовсе не после смерти вождя, а, как ни странно, еще перед его смертью, означая нечто такое, что уже произошло и что увидеть в этом монолите тогда было совершенно невозможно.

Так каждая эпоха состоит из предыдущей полностью и беременна следующей, а где она сама — этого разглядеть нельзя.

Шестидесятые и восьмидесятые сравнивать неверно и потому, что

в пятьдесят шестом году народ был более един: всего десять лет со времени войны, три года со времени Сталина. То был какой-то общий уровень. Общий вздох, и общий вскрик, и общее движение. Потому энергии было больше. За эпоху так называемого застоя произошло значительное расслоение общества — и по поколениям, и по социальным меркам. К сожалению, расслоения было гораздо больше, чем созидания.

ЛЮДИ ТОГО ВЗДОХА

Итак, сузим брюки, утолщим подошву, удлиним пиджак. Повяжем мелко галстук. Смелые юноши вышли на Невский уточнить историческое время в деталях...

«Пушкинский дом»

...Когда сейчас так стали очевидны шестидесятые годы, скажу: шестидесятые слились для сегодняшнего глаза. Для нас же те годы чрезвычайно дифференцированы. Собственно, шестидесятые наступили в пятьдесят шестом году, но они наступали семь лет. Москва врубилась первая на самом активном и, быть может, легковесном уровне. Ленинград позже. Еще позже — Вологда, Сибирь, республики. Это была пора глубокого и подспудного вызревания: тот же 56-й год в 64-м, 65-м... что и создало основу движения семидесятых. Все те, кто пробовал писать в семидесятые, — все это люди того вздоха. А то, что им не дали выдохнуть в благоприятной обстановке, частично их углубило и развило, но потом же и лишило энергии. Но в результате именно в семидесятые родилось много интересных произведений, а не в те, золотые.

Наше поколение, какое бы оно ни было, судя по именам, состоялось. Были пробы и художественные, и интеллектуальные — новая интонация. Многие судьбу обретают чуть ли не сейчас, в своих последних публикациях: Лидия Гинзбург, Олег Базунов, Иосиф

Бродский — они зазвучали на весь Союз во время перестройки, хотя это все дела еще шестидесятых...

Единственное хочется заметить: в период задыхания следовало найти в себе больше мужества, больше веры в то, что работа идет не зря. И можно было бы больше сделать в преддверии счастливого периода объявившихся возможностей.

О ЖАДНОМ ПОКОЛЕНИИ

...Вот как во время безвременья можно было бы больше работать, так же можно было больше думать о детях.

Из беседы

с Андреем Битовым

Наше поколение оказалось не только возникшим, реальным и продуктивным, но оно было и абсолютно безграмотным. И не только в отношении того, что оно видело и прочитало. Безграмотным и в человеческом отношении тоже. Ну, например, жадное оказалось поколение.

Тут какие-то такие вещи: начали жить — и не могли остановиться. И получилось, что очень присвоили себе жизнь.

Недавно я где-то слышал, что наше поколение уже изучают геронтологи, потому что пятидесятилетние по-прежнему чувствуют себя молодыми, десять лет украв у жизни, не желают стареть (и органы не желают стареть) Все это сказалось на детях, ведь мы подавляли их своей активностью Жизнь детей становилась какой-то замкнутой, тайной, своей, даже не по отношению к общему времени, но и по отношению к родителям...

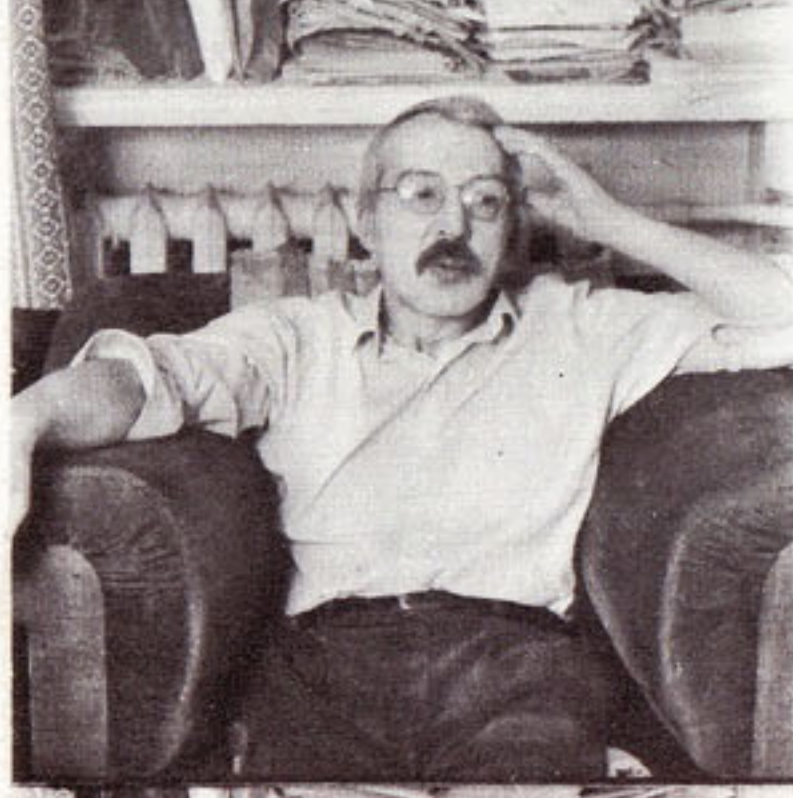
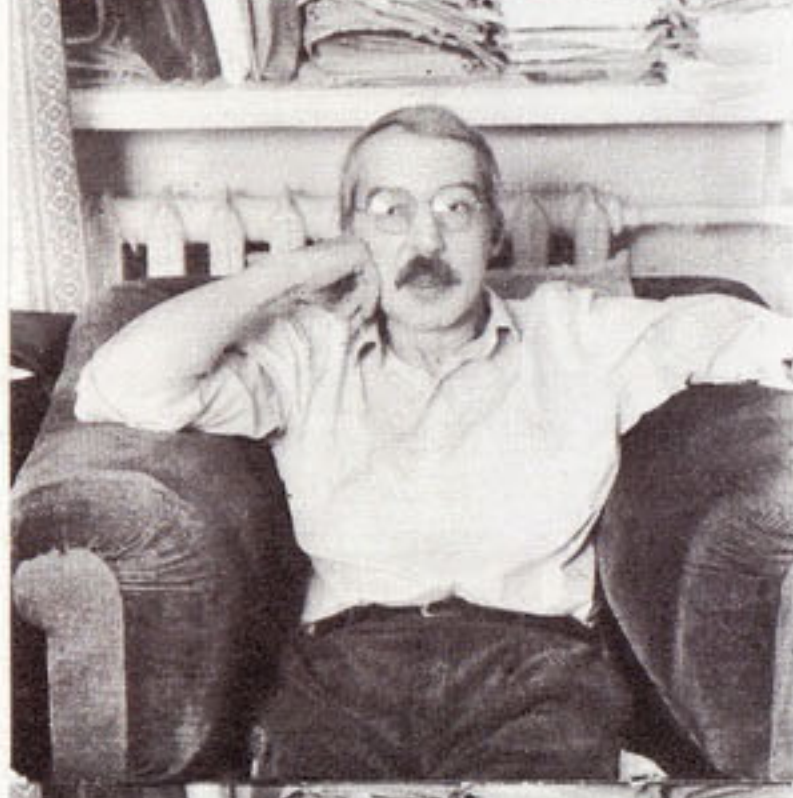
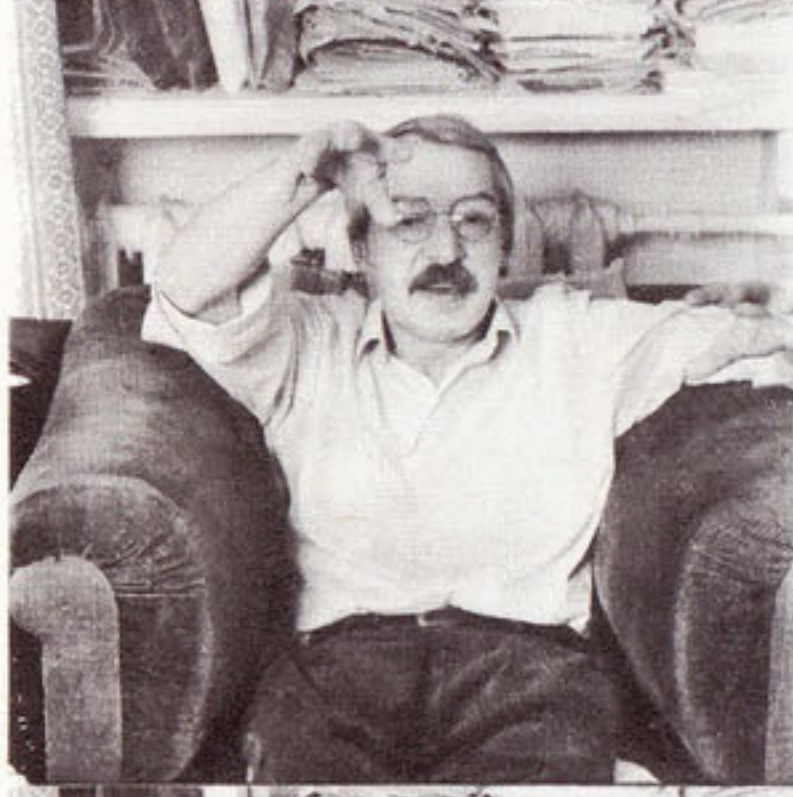
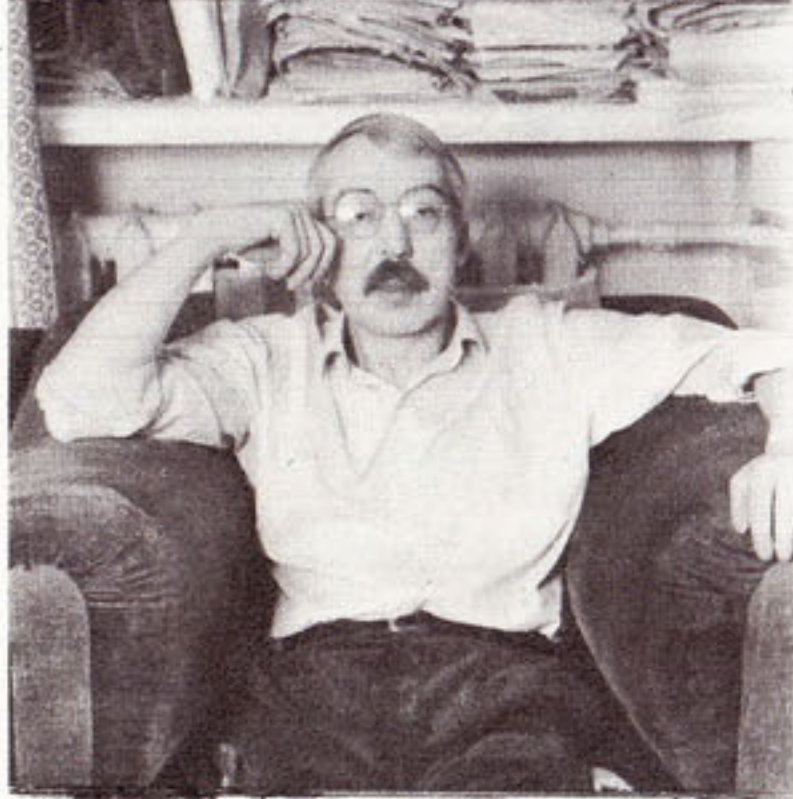
Как-то ко мне пришел молодой человек и сказал: «У вашего поколения есть порок». Я спрашиваю: «Какой?» «Вы не создали себе учеников». «Как так? — Я развел руками. — Зачем?»

...Может быть, мы и от скромности не стали учителями, потому что уже начали сознать свою непросвещенность. Но на деле способность думать о другом была ограничена. И, ратуя за свободу, мы еще ничего не понимали в демократии. А демократия — это вовсе не соотношения в социальной иерархии и не только наша личная свобода, но ЭТО и понимание старших и младших, ЭТО — и первое воспитание демократии в семье, стремление что-то дать другому... И получается: мои родители, допустим, имели меньше возможностей что-то мне дать, но самого стремления дать было больше.

О НЕСОСТОЯВШЕМСЯ ДИАЛОГЕ ПОКОЛЕНИЙ (одна частная история)

...Меня так же не интересует герой отрицательный, как и положительный, разоблачение никогда не было моей целью.

Из газетной статьи
Андрея Битова



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

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

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

ПОКА НЕРАЗРЕШИМАЯ ПРОБЛЕМА

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

Из беседы
с Андреем Битовым

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

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

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

МАЛЕНЬКОЕ, НО НЕОБХОДИМОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

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

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

ПОКА НЕРАЗРЕШИМАЯ ПРОБЛЕМА (продолжение)

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

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

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

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

ОБ ОПАСНОЙ БЕСФОРМЕННОСТИ

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

«Пушкинский дом»

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

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

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

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

Материал подготовила
Татьяна МОСКВИНА

ФИЛМ — ЭТО ПОСТУПОК

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Продолжение на стр. 19





ного врача» Элема Климова, «Комиссар» Александра Аскольдова и «Короткие встречи» Киры Муратовой, «Ангел» Андрея Смирнова и «Родина электричества» Ларисы Шепитько... А сколько непроизнесенных слов, так и не выраженных мыслей и заголовков, погибших в зародыше? Может, и великие картины были среди них.

Тарковскому «повезло». В декабре 1971 года на экраны вышел «Андрей Рублев», а в марте 1973-го в производство был запущен фильм по четвертому варианту литературного сценария «Исповедь», который к тому времени уже назывался «Белый, белый день».

«Белый, белый день» — это история детства, по недостижимой гармонии с близкими, по утраченному единству времени, когда «еще все впереди, еще все возможно»... Это чувство наследственное, оно передалось к сыну от отца и с прозрачной ясностью выражено в том самом стихотворении Арсения Александровича Тарковского, которое дало название сценарию, но так и не вошло в фильм:

Камень лежит у жасмина.

Под этим камнем клад.

Отец стоит на дорожке.

Белый-белый День.

В цвету серебристый тополь,

Центифолия, а за ней —

Вьющиеся розы,

Молочная трава.

Никогда я не был

Счастливей, чем тогда.

Никогда я не был

Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно

И рассказать нельзя,

Как был переполнен блаженством

Этот райский сад.

В своем предисловии к режиссерской разработке Тарковский писал: «Фильм будет развиваться в трех плоскостях:

1. Разговор Ведущего с Матерью, снятый хроникально.

2. Игровые эпизоды, являющиеся кусочками биографии.

3. Кинохроника».

Но в процессе съемок замысел менялся, вместо интервью появились современные эпизоды с женой и сыном Автора. Изменилось и рабочее название фильма. «Белый, белый день» стал «Зеркалом».

«Зеркало».

Маргарита Терехова в роли Матери,

Игнат Данильцев в роли Алексея

Фото В. Мурашко

«ГОВОРИ» МНЕ, ГОВОРИ...

Мы продолжаем тему

«Петроградские гавроши»



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Валерия ПРИТУЛЕНКО



Мы продолжаем тему

НОВАЯ НАЧИНКА ДЛЯ СТАРОГО ПИРОГА

**Возвращаемся к разговору о фильме «Завтра была война»
(см. молодежные выпуски «СЭ» № 7 и № 14, 1987, и № 21, 1987)**

Помню, как четыре года назад читал только появившуюся тогда в «Юности» повесть Бориса Васильева «Завтра была война». Заполучил заветный номер, слух о котором в те скудные на бестселлеры времена уже прокатился, и зачитался до самого утра. Отчетливо помню, как к горлу подступал комок, и лишь принадлежность к моему «несентиментальному» поколению мешала разрыдаться. А утром, когда я по привычке стал перелистывать повесть, произошло нечто странное: вместо слез, вот-вот польющих из глаз, возникло раздражение на себя, вчерашнего: неужели было чему потрясаться?!

Чуть позже я догадался, что произошло: оказавшись в плену у интонации, я принял на веру все, что преподнес мне автор, нисколько не сомневаясь в подлинности рассказанной истории. Сказался, наверное, и «голод» на тему предвоенного времени, долгие годы находившуюся под негласным запретом.

Автор, читай, лирический герой, от лица которого ведется повествование, смотрит на персонажей своей повести и их время из дня сегодняшнего, обладая неведомым им историческим опытом и знанием. Это он, автор, в отличие от своих героев знает, что **завтра была война**. Это он, автор, знает, что «из сорока человек, закончивших когда-то 7 «Б», до седых волос дожило девятнадцать...». Отсюда-то и горьковато-сентиментальная интонация повести. Но Б. Васильев, довольствуясь этим мелодраматическим эффектом, почему-то останавливается, застывает, не желая двигаться дальше, и, кажется, даже умышленно не включает в сферу своего взгляда на события сорокалетней давности иной, более полный исторический опыт, обладателем которого он, безусловно, является: XX съезд партии и те изменения в общественном сознании страны, о которых и догадываться не могли герои повести. Может быть, и появились бы в повести и истинная глубина, и истинный драматизм. А так, «не успеет ли узнать, что директор исключен из партии, как уже он восстановлен; орденосец, подозреваемый... в растрате, вскоре выпущен на свободу; преследует за Есенина, доносит на директора, грозит исключением из комсомола, воплощает злое начало времени некая учительница литературы, а остальные взрослые все, как один, вступают за орденосеца, хлопчат за директора...». Думаю, что эта точно подмеченная И. Дедковым тенденциозность состава событий не нуждается в комментариях*.

Я намеренно остановился на повести, несмотря на то, что титры картины предваряет столь модное ныне предупреждение «по мотивам». Предупреждение, которое давно уже вызывает праведный гнев многих литературных критиков и прочих сторонников верности оригиналу. В данном случае уважаемые литературоцентристы могут быть спокойны. Конечно, некоторые второстепенные линии и эпизоды в картине отсутствуют. Есть даже существенное изменение: отец Вики Люберецкой, в повести крупный хозяйственник, арестованный по ложному обвинению в растрате, превращается в известного авиаконструктора, что дает возможность ввести в оборот сакраментальную реалию тех лет: «враг народа». И все-таки никак не можешь отделаться от ощущения полной идентичности повести и фильма.

Дело здесь в абсолютном совпадении интонаций: писательской и режиссерской. И тут уже бессильны любые нововведения и изменения, даже на уровне характера героев.

Так с какими же творческими задачами подступал Ю. Кара к картине? Для того лишь, чтобы создать экранный эквивалент популярной повести? Или, может быть, оставаясь верным букве произведения, режиссер решил наполнить картину иным «духом», соответствующим его личным представлениям о событиях тех лет?

На поверхностный взгляд кажется, что так и произошло: портреты Сталина на заднем плане, беседы о презумпции невиновности, кадры авиационного парада со вздымающимися в небо гигантскими ликами вождей, черный лимузин у подъезда... Всего этого не было в повести. Да и не могло быть тогда, в восемьдесят четвертом. Эти **моменты обострения** ввел в картину режиссер, начавший снимать фильм еще во ВГИКе, в качестве курсовой, и закончивший полнометражный вариант фильма уже в эпоху гласности. Рецепт их изготовления прост: достаточно пролистать несколько толстых журналов последнего времени — и готова уже новая начинка для старого пирога. В картину вводится все, что хоть как-то может приблизить ее к уровню сегодняшнего общественного сознания. Так вот же она, правда! Смотрите!

Но было бы, наверное, очень просто жить в искусстве, если бы правда и глубина достигались такой «малой кровью». Нет, тут пострадать надо, помучиться, а не с наскоку врубаться, галопом проносясь по драматичнейшим моментам нашей истории...

С одной стороны, были традиции кинематографа 30-х годов, восходящие к первым картинам Сергея Герасимова (вгиковского наставника режиссера, которому и посвящена картина). С другой — «Мой друг Иван Лапшин» А. Германа. Фильм, в котором одновременно с демифологизацией представления о тридцатых годах произошло и переосмысление эстетики кинематографа тех лет.

Третий путь был самым сложным — попытаться рассказать о времени что-то такое, чего бы мы еще не знали, и не только на уровне фактов, но на уровне взгляда, концепции, глубины исторического понимания. А была ли такая концепция у режиссера?

«Вы очень строги», — могут возразить мне. В конце концов не всем же быть первооткрывателями! Может быть, режиссер желал продемонстрировать нам стильное изящество, волнующее обаяние «ретро»?

Но стиль «ретро» — это прежде всего точность деталей, скрупулезное воссоздание облика времени. Одними портретами Вождя и Учителя на заднем плане «ретро» не создать.

Если же говорить о цветовом решении картины, необходимом компоненте любой стилизации, то оно вызывает лишь недоумение: цвет настолько непоследовательно и бездумно сменяется вирированным изображением, что возникает впечатление технических накладок.

Допустим, «ретро» не удалось. Что же тогда? Может быть, отточенное режиссерское мастерство, превосходная работа с актерами, виртуозный монтаж, наконец?

* Игорь Дедков «Наше живое время», «Новый мир» № 3—85

Однако приверженность режиссера к маловыразительным крупным планам, невыверенность внутреннего ритма картины, достаточная поверхностность в игре большинства молодых актеров, да и опытных профессионалов тоже, позволяют усомниться в профессиональных достоинствах картины.

Пожалуй, лишь Нине Руслановой в роли матери Искры Поляковой удалось подняться здесь на свою высоту. Но эта удача важна скорее в контексте актерской судьбы актрисы, но никак не в контексте фильма: сама того не желая, Русланова внесла в картину диссонанс. Ее старая партийка Полякова, измотанная жизнью истеричка, хлещущая взрослую дочь солдатским ремнем, только на первый взгляд может показаться тупой, неистовой фанатичкой. Нет, эта женщина все видит и все понимает. И лишь инстинкт самосохранения да естественный материнский страх за жизнь дочери заставляют ее крепко держаться за пропитанные экстремизмом и нетерпимостью псевдореволюционные догмы. Но такая глубина трактовки оказалась ненужной фильму. Уж больно невыгодно смотрятся на фоне Руслановой другие исполнители, с удивительной бережностью сохранившие в своих героях облепченность и однозначность, свойственные оригиналу (см. начало статьи).

В конечном итоге получился удивительный гибрид: полосатые майки, экстаз коллективизма, романтически-прекраснодушный взгляд, сдобренный сентиментальной интонацией, с одной стороны; портреты вождя да черный ЗИС, подкатывающий в ночи к подъезду, — с другой. Классическая атрибутика мифологии вчерашнего дня дополняется весьма условными элементами атрибутики новой. В результате создается угроза возникновения неомифологии. Неомифологии хитрой, ловко замаскировавшейся под правду.

Появление нового стереотипа в кинематографе опасно прежде всего тем, что отвечает запросам большого количества ремесленников, застывших в ожидании неоконъюнктуры. Ведь вся прелесть неомифологического штампа и состоит в том, что можно имитировать новое мышление, ничуть при этом не отказываясь от старого. Лучше и придумать нельзя! Оттолкнувшись от старых и «добрых» традиций, добавить чего-нибудь свеженького, газетно-злободневного, и не беда, что есть опасность профанировать тему, разменяв ее на набор скользких условностей и недомолвок, — это-то как раз и требуется для создания неозталона, удобного



«Филер». Наталья Корецкая в роли Маши

Психологич

опыт полемической рецензии

Если фильм не затронет нашей исторической боли и нашего жизненного опыта, то скорее всего покажется неким психологическим экзерсисом. Но так понять «Филера» — значит заключить очередную сделку со своей же совестью: только бы не разбередить заживающие раны, только бы не увидеть и не назвать то, что уже увидено и названо.

А. Бермонт «Жизнь прожить...» («Советский экран» № 5, 1988)

Сказано, как отрезано. С нравственным максимализмом первых пятилеток и завидной убежденностью в собственной правоте. Понять фильм иначе, чем автор этой рецензии, «значит заключить очередную сделку со своей же совестью» — неприятное обвинение, но придется его выдержать. Каюсь, моей исторической боли фильм не задел, жизненного опыта не затронул, ран заживших не разбередил, незаживших тоже. «Филер» Романа Балаяна показался мне как раз «неким психологическим экзерсисом», не лишенным, впрочем, своего обаяния. Оно, на мой взгляд, не в проблематике фильма — искусственной и смутной, а в особой пластике кинематографа Балаяна, для нас во многом исключительной. Жаль только, что один из самых пластичных наших режиссеров, Роман Балаян, мало ценит свои достоинства и необъяснимым образом тяготеет к чему-то, себе прямо противоположному, даже враждебному, — к драматургическому кинематографу с его жесткой линейной структурой, четко прописанными характерами и самодовлеющей идеей.

Это, как мне кажется, основное противоречие кинематографа Балаяна сказалось уже в «Талисмане». Лучшее, что там было, — сцены пушкинского праздника как образ наших отношений с Пушкиным, — не предусматривалось сценарием Рустама Ибрагимбекова и не вписывалось в его структуру. Но именно в них проявился блеск балаяновского мастерства. В этом образе соединилось многое: и любовь к поэту, и полное бессилие перед ним, и чуждость наших, столь разных культур, и глупость того камлания, которое мы устраиваем из пушкинских празднеств,

и трогательность этого камлания, и убогость его — ряженые несчастные старухи, чудовищная самодеятельность, интеллигентское пустословие речей и неизбежные песни под гитару... Пушкинский праздник, который должен был служить фоном для истории главных героев, приобрел самостоятельное значение. Причем его объемность и многозначность стала мешать линейной и ясной драме, написанной Ибрагимбековым. В результате оказалось не вполне понятно, какого героя играет Олег Янковский — «положительного» или «отрицательного», того, кто олицетворяет традицию, или того, кто ее профанирует. По замыслу сценария надо бы — первое, по логике праздника вызвала к жизни обилие трактовок и общий, чересчур кислый тон критики. Но в «Талисмане» при некоторых натяжках можно было вытянуть какую-то определенную концепцию. В «Филере» это сделать значительно сложнее.

Действие фильма происходит в 1916 году; главный герой — учитель Воробьев, покинувший гимназию в знак солидарности с уволенными коллегами. Конфликт состоит в том, что Воробьев, обремененный чахоточным семейством и отсутствием денег, не может устроиться на работу без согласия жандармерии, склоняющей его к сотрудничеству. Развитие драматургического конфликта обязывало режиссера очень тщательно объяснить, кто такой Воробьев, почему он совершает предательство и, не выдержав мук совести, кончает жизнь самоубийством. Проследив шаг за шагом эволюцию своего героя, Р. Балаян должен был бы выстраивать из эпизодов строгую причинно-следственную цепь доказательств. Но режиссеру явно скучно этим заниматься, ему тесно в жестких драматур-



«Завтра была война»

и для определенной части зрителей, и для редатуры. «Ну, зачем же вы, батенька, этак очерняете? Ведь есть замечательная картина такая-то, где об этом уже замечательно сказано. А вы зачем-то роетесь, вытаскиваете на поверхность какие-то нетипичные факты...» Такой примерно может быть чиновничья аргументация.

Что же до уважаемого зрителя, то о нем неоконъюнктурик не забудет в первую очередь, прекрасно помня о «народной» любви к мелодраме, тем более с обилием сентиментально-ностальгических мотивов. Главное, «растопить» зал — ведь слезы, как известно, глаза застыят...

Максим СТИШОВ,
студент ВГИКа

гических рамках, он хочет устроить себе маленький «пушкинский праздник» и устраивает его. Так в фильме возникает эпизод, больше связанный с территориальными, нежели с нравственными, метаниями учителя Воробьева. Эпизод начинается с прелестного этюда, посвященного барышне, по типу курсистке. Торопясь домой, она то ли от холода, то ли от счастья бежит, приплясывая на морозе. Эта танцующая барышня так точна, так узнаваема, так в хорошем смысле литературна, что сразу вызывает множество ассоциаций, прежде всего с киевскими Турбинами.

Насколько конкретна и ясна эпизодическая барышня, настолько расплывчат и темен главный герой. Новый Гамлет, он мечется по городу, решая пространную дилемму — стучать или не стучать на своего ближнего. Как вообще могла родиться подобная дилемма в сознании интеллигентного человека, когда «на дворе 16-й год, — как справедливо замечает А. Бермонт, — тот самый, который поэт предвидел увенчанным «терновым венцом революции», — Балаян не объясняет. Не объясняет этого и исполнитель главной роли Олег Янковский, который, довольствуясь малым, лягает зубами, изображая мучительные сомнения.

Впрочем, на дворе у Балаяна не шестнадцатый год, а некий неопреде-

донительством разница не словесная, а кровная — ценою в человеческую жизнь. Путать одно с другим, играя словами, есть или недомыслие, или нравственный, точнее безнравственный, максимализм в духе тех самых тридцатых годов.

Хуже всего, что А. Бермонт в своем пафосе опирается на фильм Р. Балаяна. Не объяснив главного — почему вообще могла возникнуть такая дилемма: стучать или не стучать, Роман Балаян путается и в остальном. Он не может найти границы, отделяющей «молчаливое доносительство» от реального, последнего мотива, толкнувшего Воробьева на донос. Этого последнего мотива в фильме нет, потому что нет первого, самого важного — не ясен источник, питающий рефлексию Воробьева. Нельзя же всерьез считать таковым chaotic семейство и мечты о юге. Это-то для «интеллигента и прогрессиста!» — по определению А. Бермонта. (Замечу в скобках: в наши дни слово «прогрессист», насколько мне известно, редко употребляется и может ввести в заблуждение. В 1916 году оно имело очень конкретный смысл. Прогрессистами назывались члены партии, занимавшей в Четвертой, «реакционной», Государственной думе положение, близкое к Центру, чуть левее октябристов. Ни к революционным, ни даже к особенно либеральным политическим взглядам прогрессистов отнести никак нельзя. Это не клиентура департамента полиции.)

Отсутствие доказательных мотивов приводит к плавающей драматургии: то ли совершил предательство, то ли нет, то ли в бреду, то ли наяву, то ли раскаялся, то ли не очень, то ли покончил жизнь самоубийством, то ли попал под поезд. Все неконкретно

ных объяснениях, что ближе драматургии Ибрагимбекова. Притча, напротив, сильна типологической точностью выбранных знаков. Парадоксальная притча — стихия Р. Балаяна. Но в данном случае оказались неуместны ни парадоксы, ни сам жанр притчи. Когда Т. Абуладзе в своей притче противопоставляет художника и диктатора, искусство и власть, — это, может быть, и не очень оригинально, но именно потому верно. Когда же Балаян отождествляет учителя Воробьева, рефлексирующего интеллигента, со стукачом, в качестве мотива выдвигая одну рефлексию, один самоанализ, — это вызывает недоумение, чтоб не сказать резче.

Первым рефлексирующим интеллигентом был, наверное, Гамлет, решавший дилемму: «быть или не быть?». Но дилеммы — «стучать или не стучать?» — никогда не было. Не было именно как дилеммы. Стукачи были, и среди учителей воробьевых, конечно, но среди них, безусловно, меньше всего. Знак выбран неправильный. Ведь тем, что для нас нет такой дилеммы, мы обязаны прежде всего им, провинциальным учителям воробьевым, сохранившим элементарные нравственные принципы: «не убий», «не укради», «не лжесвидетельствуй».

Вместе с «Полетами...» и «Талисманом» «Филер» образует своеобразную трилогию, объединенную единством темы, героя и исполнителя главной роли. Это рассказ в трех главах об одном и том же рефлексирующем интеллигенте. В «Полетах...» он обвинялся в растрате самого себя, в «Талисмане» — во внутренней фальши и неспособности на поступок. С этим можно было спорить, можно было и согласиться. В «Филере» он обвиняется

в чем-то таком чудовищном, что хочется думать: тут какое-то недоразумение, какая-то ошибка. Ведь, идя путем Балаяна до конца, надо признать, что Кэтино Баратели была не права, грезя о возмездии. Вместо этого ей надо было бы, набрав в грудь воздуха и перекрестившись, выкинуть из могилы **собственного отца**: ведь он был художником, значит, рефлексирующим интеллигентом, значит, знал минуты сомнений, которые к чему только не могут привести!

Балаян, конечно же, не хотел этого сказать. Он взялся не за свой сценарий. Его прихотливая парадоксальная, изысканная режиссура не вяжется с гражданской темой, от которой мы сейчас ждем конкретности в первую очередь. Чтобы не мешались в одной куче рука, не поданная Мандельштаму, и голодающий Татлин, «творцы» и «наблюдатели» застоя, пайки и ордена. Чтобы не тонуло все в словопотоке, в пустой риторике, в призывах к читателю: «И если есть у вас, читатель, это чувство неисполненного долга...» (А. Бермонт).

Чувство неисполненного долга действительно есть. Поэтому давайте выбирать слова. И если сегодня об «исторической боли» и «незаживающих ранах» уже нельзя писать без кавычек, если от дежурной «перестроечной» лексики хочется бежать на Северный полюс, заткнув уши, как когда-то хотелось укрыться от «развитого социализма» и планов, перевыполненных на 505%, то в этом сегодня виноваты не какие-то абстрактные, условные, неопределенные «мы». В этом виноваты мы — очень конкретные, не мы с вами, читатель, а мы с вами, писатель, именно мы, и никто другой.

Александр ТИМОФЕЕВСКИЙ

еский

ленный, «аллюзионный», который может быть с равным успехом и тридцать шестым, и семьдесят шестым годом. На это намекает и А. Бермонт. Рассуждая, видимо, о подобных учителях воробьевых тридцатых — сороковых годов, он восклицает: «Ну, а как же быть с теми, кто не подал руки вернувшемуся из первой ссылки Мандельштаму, кто не отпер дверь искавшей убежища Ахматовой, кто переходил дорогу, завидя впереди осужденного ждановским постановлением Зощенко, кто довольствовался собственным благополучием, не замечая голодавшего Татлина? Как быть с теми, кто сносил публичные разборательства и травлю друзей, кто даже рта не раскрыл, когда рядом убили честных и благородных, а торжествовали лицемеры и варвары?»

Ведь и об этом фильм Балаяна и Ибрагимбекова. Об этой атмосфере всеобщего молчаливого доносительства и завуалированного предательства».

Сказано патетично, но вряд ли точно. Рецензент, по-моему, перепутал сталинскую Россию с двором Цезаря Борджиа. В эпоху мифа о Павлике Морозове «молчаливое доносительство» было неактуальным. Большею частью доносы писались не молчаливо, а громко, не из страха, а из страсти. Уговаривать, как учителя Воробьева, не было необходимости, скорее была необходимость в обратном. «Молчаливое доносительство», «завуалированное предательство» — все это игра слов, ни к чему решительно не обязывающая. По-моему, бывает **просто доносительство** и **просто предательство**. Так, в частности, называется то, что совершает в фильме учитель Воробьев. И это совсем не равнозначно руке, не поданной Мандельштаму, и двери, закрытой перед Ахматовой. Подать руку Мандельштаму, вернувшемуся из ссылки в 1937 (!) году, открыть после ждановского постановления дверь для Ахматовой и Зощенко значило в те годы совершить **поступок**, которым нужно, которым должно восхищаться, но которого **никто** не вправе **ни от кого** требовать. Между несовершенством поступка (по терминологии А. Бермонта, «завуалированным предательством») и просто предательством,

ЭЖЗЕРСИС

и в конце концов фальшиво, как в восклицаниях А. Бермонта: «Нет, и нам, недавним творцам и наблюдателям всеобщего затишья, есть что вспомнить. Не мы ли подписывали публичные обвинения и письма «граждан» в редакции газет? Не мы ли участвовали во всех этих собраниях, где рапортовали об абсолютном единомыслии и с надрытом убеждали в своей лояльности. И не мы ли получали за это премии и звания, квартиры и пайки, тиражи и ордена?»

Ответим коротко: не мы. Я, например, писем «граждан» не подписывал, в собраниях не участвовал, о единомыслии не рапортовал, пайков и орденов не получал. Уверен, что А. Бермонт тоже. Так зачем же он на себя клеветает, да еще с таким сладострастием: «Увы, все это были мы — наше разновозрастное поколение, те, кто в семидесятые был способен действовать и почти в едином порыве бездействовал». Неужели А. Бермонт не понимает, кому все это на руку? Ведь «творцы всеобщего затишья» должны расцеловать его за то, что он их с такой легкостью уравнивал с «наблюдателями». И тот, у кого руки по локоть в крови, и тот, кто мирно спал на собраниях, все, по логике рецензента, «в едином порыве бездействовали». И теперь все в том же «едином порыве» должны покаяться и дружно сесть за общий стол выпивать и закусывать. Плохо то, что и это фактически вытекает из фильма Балаяна.

Историю учителя Воробьева можно было рассказать двояко: как казус или как притчу. Казус есть нечто исключительное, нуждающееся в доказатель-

«Филер». Олег Янковский в роли Воробьева



АССА ЕЕ!

АССА — В МАССЫ!

- А... эс... эс..., а... хм... не... Ассá... не АССА! ...это что?
- Новый фильм Соловьева.
 - Про грузин, что ли?
 - Нет. Про рок-музыку.
 - А про любовь есть?
 - Есть.
 - А про красивую жизнь?
 - Есть. Там и царь, и интуристовская гостиница в Ялте — все есть.
 - Это что ж, при царе рок-музыка была?!
 - Хочешь узнать — пойд и посмотри.
 - А почему «Асса»?
 - О боже! «Асса» на молодежном жаргоне означает сумбур, суматоху, неразбериху. Это московско-ленинградское слово. Вот, например, художник Олег Евгеньевич Котельников, когда рисует что-нибудь безумное, на картинке пишет: «Асса е-е!»
 - Ну и что дальше?
 - А дальше то, что в этом фильме так много всего, что сначала кажется, что это сумбур и безумие — и лилипуты, и рок-музыка, и Павел I...
 - Только почему «Асса»?
 - Вот пойд и посмотри!!!
 - И пойд, и посмотрю, и не надо так орать.

ПАЛЬМА В СНЕГУ

Огромные мягкие хлопья тихо ложатся на пальмы. Темная зелень, похожая на пластмассу, прогибается под тяжестью снега. И от этого зрелища, от серого гулкового моря мир кажется безнадежно уснувшим, а пар изо рта тает в холодном воздухе юга...

Когда я спросила Соловьева, о чем этот фильм, он сказал: «Этот фильм о том, о чем этот фильм».

Странное это ощущение, что в фильме есть все и ничего лишнего. Это документальный фильм. Документальный не по антуражу, а по интонации. Хотя и антуража хватает — незабываемые открытия того времени типа «Масло должно быть масляным», лик трагикомического вождя, поэзия инструкций — декорация точно возвращает нас в эпоху мрачных и остроумных анекдотов. Но это декорация.

Кто же населяет ее? Парадоксально-символическая фигура Крымова — деятеля застойного периода, советского мафиози, российского «Крестного отца», теннисиста и эрудита. Его юная возлюбленная Алика, чудное инфантильное существо, которое вдруг на наших глазах превращается в человека. Удивительный юноша по прозвищу Бананан, играющий советскую рок-музыку, пишущий историю мира, живущий среди странных предметов и снов, наследник искусства футуристов и идеалов шестидесятников. Этот треугольник неожиданно втягивает нас не в мелодраму, а в целую эпоху, в наше недавнее прошлое.

Но это прошлое памятно не только удивительным. Это эпоха расцвета неофициальной художественной жизни. Это эпоха квартирных выставок, нелегальных концертов, эпоха самиздата и напряженных кухонных бдений. И большой заслугой фильма мне кажется то, что этот срез времени, представленный в картине образом главного героя и декорацией его жизни, занимает в «Ассе» исторически подобающее ему место. Пусть произведения искусства того времени пере-





ИЗ ИСКРЫ ВОЗГОРИТСЯ ПЛАМЯ

Когда Виктор Цой поет в финале «Перемен мы ждем, перемен!», громадный зал Зеленого театра Парка культуры наполняется мерцающими огоньками. Подняв вверх зажженные спички, запрокинув лица в ночное небо, тысячи людей рвут себе глотки, прося перемен...

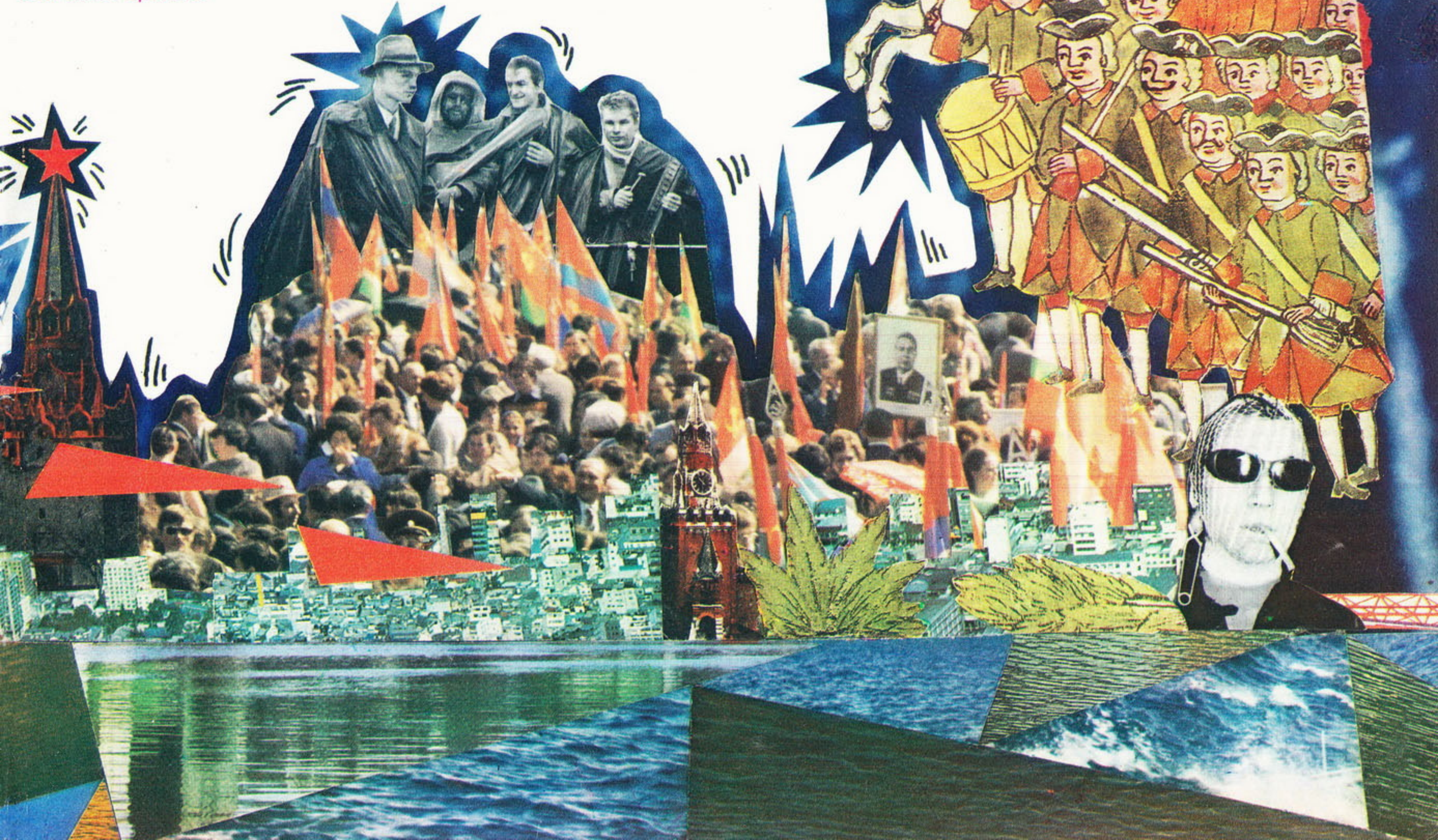
Как вы думаете, чего у нас боятся больше всего? Пожаров. Поэтому главный человек — это пожарник. Я имею в виду, главный человек в области культуры. Пожарник выселяет художников из облюбованных ими для работы подвалов. Пожарник прерывает концерты рок-музыки, потому что кто-то закурил. Госпожнадзор воспрепятствовал премьере «Ассы» в кинотеатре «Ударник», так как в эту организацию не

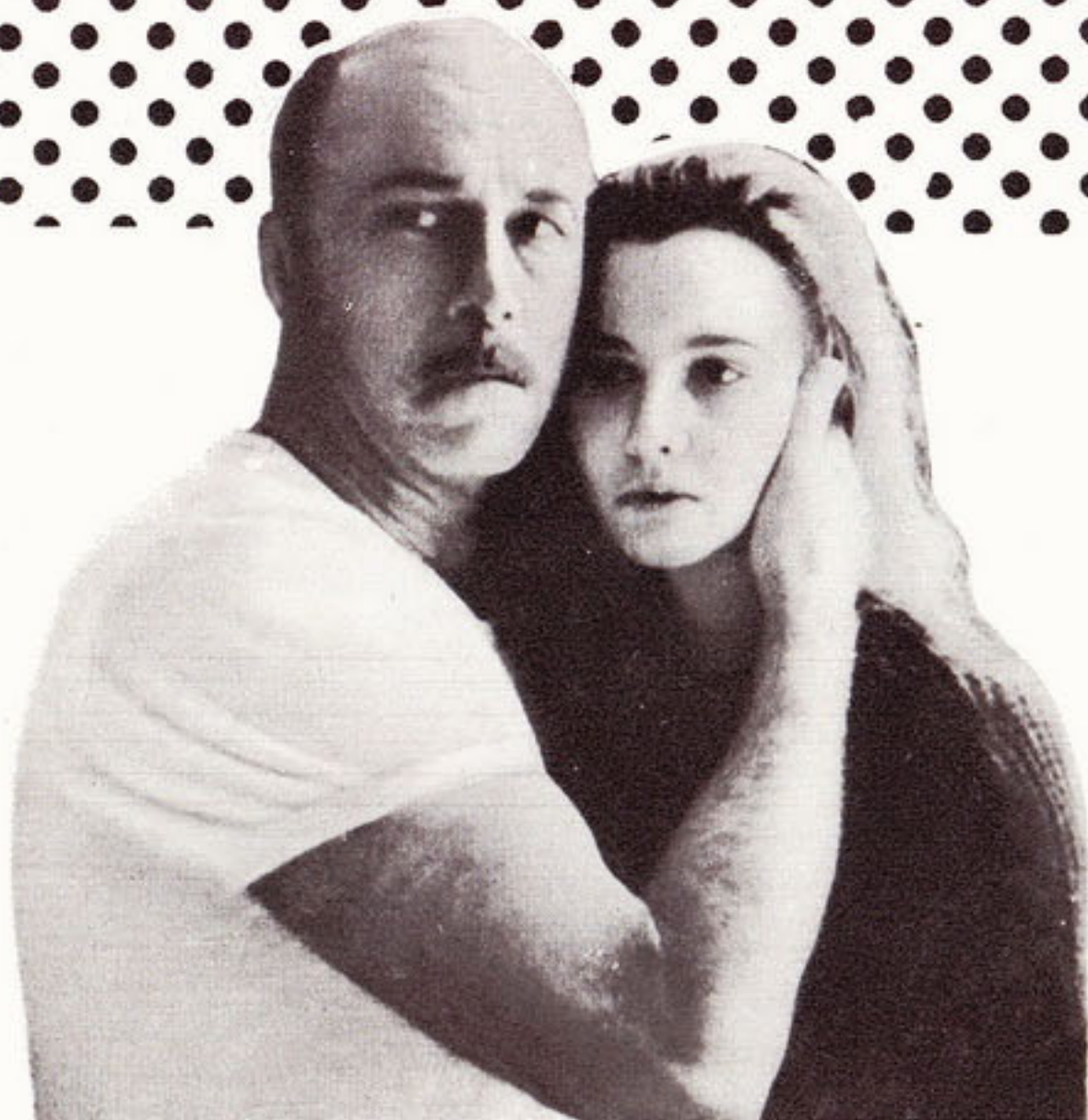
мешаны с более поздними или ранними (например, участвующая в фильме Железная книга ленинградского художника Вадима Овчинникова псевдась позже 1980 года — года, когда происходит действие картины), я не считаю, что это убавляет достоверность фильма, потому что это не достоверность сухих фактов (хотя и их тоже), а достоверность тогдашнего воздуха, пейзажа. Я думаю, что обеспечивалась эта достоверность не только внутренним чутьем режиссера, но и теми людьми, которые работали на картине. Это исполнитель главной роли Сергей Бугаев, это снимавшийся в картине ленинградский художник и идеолог ленинградских новаторов Тимур Новиков, это московский художник Сергей Шутов, это другие художники, работы которых использованы в фильме. Недаром Соловьев сказал, что общение с ними было подобно «глотку живой воды». Эти люди и натолкнули Соловьева на идею проведения арт-рок-парада «Асса» в кинотеатре «Ударник». И история с этой премьерой показательна для нашей эпохи, как, впрочем, и появление фильма на экране, как и участие в нем людей, о которых я говорила. Поэтому при всей обращенности фильма в прошлое связан он с будущим.

...Этот фильм был бы полуправдой, очередной небезынтересной конъюнктурщиной о том, как плохо было в «период застоя» и как теперь «перемен мы ждем, перемен» (цитата из финальной песни фильма). Это был бы отличный коммерческий фильм, лучше многих и хуже нескольких, если бы не совершенно неожиданные поначалу сцены из жизни Павла I. В этих кадрах обнажается связь времен...



Коллаж Сергея Шутова





Станислав Говорухин и Татьяна Дзубич в фильме «Асса»

был представлен сценарий премьеры. Пожарник — фигура символическая, потому что главная опасность — это духовный пожар. Чтобы быть Пожарником, не обязательно работать в Госпожнадзоре. Пожарником можно быть везде!!

Вспомните письмо трех известных писателей (!), опубликованное в «Правде». Кстати, мы называем пожарниками тех, кто тушит пожары, а ведь еще Гиляровский писал, что те, кто тушит, — это пожарные, а пожарники — это те, кто поджигает. Это те, кто не понимает, что, даже засунув «стволы» огнетушителей в глотку Цоя, они не потушат пожар, а разожгут его. Это те, кто начнет сейчас гонения на картину. А они обязательно начнут, потому что много лет все, что им не нравилось, отлично укладывалось в две несложные цифровые комбинации: «01» и «02». Они обязательно появятся, потому что еще не до всех дошло, что эти вечные спасительные «01» и «02» довели нас до «03» — мы еле выжили.

У Валентина Берестова есть прекрасные стихи:

О чем поют воробушки

в последний день зимы?

Мы выжили, мы дожили,

мы живы, живы мы!

Ребята из фильма «Асса» покрепче этих воробушков, но в трогательности им не уступают — тоже ждут завтрашнюю весну. Она приходит, она уже в воздухе, скоро в Ялте начнут купаться...

ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ

После того как мой отец сказал, что рок — это действительно искусство, радость моя была такова, как будто он похвалил меня за серьезный личный вклад в мировую культуру.

Иметь общие взгляды с самыми близкими тебе людьми — большое счастье. Плакать с ними над одним и тем же сладко. Затасканная цитата «Счастье — это когда тебя понимают» наконец дошла до меня. Ее озвучила «Асса». И сейчас я хочу объяснить в любви поколению моих родителей, «шестидесятникам».

Мне не нравится сегодняшний Евтушенко, но вы говорите, что «Граждане, послушайте меня!» — великие стихи, и я вам верю.

Вы говорите, что, когда умер Сталин, кто-то из вас рыдал по этому поводу, а кто-то и выпивал. Я вам верю.

Вы снимаете кино и пишете книжки про своих детей, про нас, и я вам верю.

Вы говорите, что всегда надо надеяться на лучшее...

Я люблю вас.

Авдотья СМЕРНОВА,
студентка II курса МГУ



МЫ БЫЛИ НЕ ТАКИЕ

Да!

Разве такие были мы в юные годы — в наши шестидесятые?

Нет!

Мы были совсем не такие, как они — в свои восьмидесятые.

Мы уважали старших и обожали младших, мы держали вилку в левой руке, а нож только в правой, мы входили в городской транспорт через задние двери и выходили исключительно через передние...

А одежда?

Разве мы носили эти затертые джинсы-варёнки, эти кожаные галстуки-удавки? Нет, мы гордо носили брюки-дудочки, пиджаки с могучими — пусть и не своими, а ватными — плечами, туфли на толстой белой микропорке — «манная каша», а если галстук, так это уж галстук — длинный, широкий, чуть ли не шире груди, уместающей на себе пейзаж с развесистой пальмой, чернокожей женщиной и желтым солнцем, встающим над тогда еще в основном колониальной Африкой!

А прическа?

Разве мы носили эту дурацкую косичку сзади? Нет, мы носили великолепный кок спереди! Мы взбивали его из всего наличия волос, мы лелеяли его горделивый пик, мы умащивали его бриолином, чтобы кок не только торчал, но и сиял!

А культурный досуг?

Разве были у нас какие-нибудь «формалы» или «неформалы», «металлисты» или «аквариумисты»? Нет, у нас была «Голубая лошадь»! Не слышали? А тогда все газеты писали... Жуткая тайная организация: пили заморскую кока-колу, танцевали заокеанские рок-н-роллы! А разве мы грубо конфликтовали в дискотеках? Нет, мы дружно дрались на танцплощадках! И разве могли какие-то культуристские «люберы» ставить нам фингал, срезая бритвой наш «металл»? Нет, нас лупили культурные дружинники, вспарывая ножницами узкие брюки!

А кино?

Разве мы смотрели этих глупых «Пиратов XX века»? Нет, мы валом валили на интеллектуальную «Великолепную семерку»!

А песни?

Разве мы позволяли себе бессмысленные вопли «На недельку! До второго!» или там «Ах, вернисаж! Ах, вернисаж!»? Нет, мы напевали глубоко осмысленное «Ландыши! Ландыши!» или, скажем, «Мишка! Мишка!».

Короче, мы были не какие-нибудь ободранные «панки»-бедняги. Нет, мы были «стиляги»! Или еще нас сурово, но справедливо именовали «плесень». Нездоровый грибок на здоровом организме.

Вот какие мы были! Были... Но какими мы стали?

Из грибков плесени теперь добывают пенициллин. Неплохое лекарство для того же организма.

Пропали наши незабвенные коки. Кто успел — состриг, кто не успел — просто облысел.

Сузились галстуки, расширились брюки. Ватные наплечники «стиляг» сменили сатиновые нарукавники клерков.

В общем, все прошло, все минуло. Все стало так чинно, так славно, благородно.

Вот только что-то временами все-таки тревожит, зудит, мешает... А-а, ну, конечно: тревожит нынешняя молодежь, зудят эти «брейкеры», мешают эти «рокеры»...

Но утешает мысль: не стоит так уж особо тревожиться — все это тоже пройдет. Все минует. Удлинятся «мини», укоротятся «макси», все усреднится спасительным «миди».

Утихнут дансы «брейкеров», и заглохнут моторы «рокеров». Заржавеют булавки «панков», и увянут бицепсы «люберов». А пожилые «металлисты» за 20 кг своих цепей получат увлекательную книжку «Королева Марго».

И научатся все они уважать старших и обожать младших. И будут держать вилку в левой, а нож в правой. И станут обходить трамвай только спереди, а троллейбус исключительно сзади.

И примутся пламенно внушать жизненную необходимость всего этого юному поколению — детям «панков», внукам «стиляг», чрезвычайно обеспокоенные этими загадочными детьми и внуками: что они носят, что они танцуют, что они поют — ужас!

Однако и по этому поводу не стоит ужасаться. У детей и внуков тоже все наладится. Со временем. С очень быстротекущим временем. Все у них так же успокоится, все переменится, все перемелется...

Вот ведь что и обидно!

Аркадий ИНИН, бывший «стиляга», а ныне трудящийся кинематографа

мы продолжаем тему БЕЗ СИРОПА

Москва. Киностудия имени Горького. Только что члены худсовета посмотрели фильм «Маленькая Вера», поставленный режиссером-дебютантом Василием Пичулом по дебютному сценарию Марии Хмелик.

Начинается обсуждение. Тон задает первый же оратор: картина нравится. Второе, третье, четвертое выступление — хвалят. Слово берет режиссер Марк Осепьян.

— Я пришел, чтобы защищать картину, — признается он. — И бесконечно рад, что в этом нет необходимости.

Два десятка лет тому назад Марк Осепьян вместе с драматургом Евгением Григорьевым в своем фильме «Три дня Виктора Чернышова» познакомили зрителей с жизнью обычной, ничем не примечательной семьи, где по выходным все собираются за общим столом и молчат — потому что говорить не о чем и друг друга никому нет дела.

Та давняя теперь уже картина возникла в памяти по ходу просмотра «Маленькой Веры», а еще раньше и, пожалуй, с еще большей остротой — по прочтении сценария этого фильма, опубликованного в альманахе «Киносценарии» (№ 1, 87).

...В этой семье тоже все вроде бы как у людей. Привычный уклад, повседневные заботы — все в соответствии с нормами жизни самых простых людей из самого обыкновенного южного города-порта. Понятное дело, что двадцатидолларовая бумажка, случайно обнаруженная в сумке дочери, вызывает в такой семье смятение и навлекает на маленькую Веру справедливое родительское негодование. Но приглядимся: так ли уж обеспокоена проблемами дочери мать (Людмила Зайцева) — эта зачумленная тетка, тянущая домой сумки с продуктами, изуродованная перманентом и бесформенными платьями? Так ли уж дорога дочь отцу (Юрий Назаров) — хамоватому полупьяному мужичку?

Для таких родителей проблемы повзрослевшей дочери приобретают реальный смысл лишь тогда, когда начинают угрожать собственному обывательскому благополучию; в фильме его олицетворяет ве-

ликолепно «обжитая» оператором Ефимом Резниковым квартира — с неизменным шелком «восточных» покрывал, которые любовно проветриваются на балконе.

Вот и шатается маленькая Вера по городу в компании прибалтанных дружков, наведывается на танцплощадку, где городская молодежь упорно, «стенка на стенку» выясняет отношения под вой милицейских сирен и лай овчарок.

Так бы, наверное, и продолжалось до утомительной бесконечности, если бы не случайная встреча. Если бы не любовь...

Эта любовная история, красивая и трагичная, будет развиваться не под сладостную музыку, не под птичьи трели и нежный шум прибоя. Иные тексты, звучащие в фильме, — знакомые во всей своей крепости по нашей реальной жизни — наверное, непривычно будет слышать с экрана. А во время одного из свиданий героев мы станем свидетелями отношений достаточно интимных, показанных с невиданной для наших фильмов откровенностью...

Что скрывать, эта сцена и оказалась главным предметом споров, разгоревшихся на худсовете. Эпизод предлагали переснять, исключить из картины вообще... Но режиссер держался непреклонно и... выстоял.

Да, времена меняются. Сегодня «Маленькой Вере» не грозит участь «Заставы Ильича» или того же «Виктора Чернышова», вышедшего на экран в купированном виде. И все-таки стоит вернуться назад и напомнить (гласность, так гласность!) несколько эпизодов из истории создания картины, у которой оказалась по-своему трудная судьба.

Сценарий «Маленькая Вера» еще задолго до начала съемок фильма, на страницах «Московской правды», был назван произведением, порочащим советскую молодежь. Почему же дипломная работа недавней студентки ВГИКа Марии Хмелик оказалась вдруг в фокусе особого внимания одной из центральных газет?

Дело здесь в том, что Маше «не повезло» с родителями. Точнее, с отцом, известным детским писателем



Василий Пичул и Мария Хмелик
Фото И. Гневашева

Александром Хмеликом, который в ту пору был главным редактором киностудии детских и юношеских фильмов имени Горького.

Сценарий «Маленькая Вера» резко отличался от вестернизированных историко-революционных боевиков, пресных детективов, псевдомолодежных мелодрам, невнятно сюсюкающих по поводу проблем подрастающего поколения, которые поточным методом штамповала киностудия.

«Мы привыкли к такому киноискусству, где даже отрицательные, тревожные стороны жизни обильно политы сладким сиропом. А какова жизнь юношества не придуманная, а действительная? Только в последнее время стали появляться кинопроизведения, которые пытаются пробиться к этому малоисследованному предмету. К ним относится и сценарий совсем еще молодой Марии Хмелик». Это слова Машиного учителя, старейшего кинодраматурга Евгения Габриловича. Он поверил в свою ученицу, хотя и предсказывал споры по поводу будущего фильма. Ну, а для начала оппоненты «Маленькой Веры» приклеили этой работе ярлык семейственности (дело осложняется еще и тем, что Василий Пичул, снимавший картину, — муж Марии Хмелик).

Согласна, семейственность — явление уродливое, когда, к примеру, талантливый режиссер начинает подбирать сценарий, пробовать актеров, твердо зная, что героиню будет играть его жена (пусть и не бог весть какая способная актриса), выстраивая режиссерскую концепцию в соответствии с этим непреложным фактом и тем самым заранее занижая критерии.

Но как быть, если в работе встречаются два равно одаренных человека, связанных, помимо творческих, еще и семейными узами?

Остается верить, что определится, наконец, судьба следующего сценария Марии Хмелик «Семейный праздник на фоне моря», занявшего второе место на конкурсе СК СССР, вот уже несколько лет кочующего от одного режиссера к другому.

А пока... Худсовет окончен. Фильм принят.

Марина ПОРК

«Маленькая Вера».
Юрий Назаров в роли отца

Фото Е. Любинского



Еще недавно Наталья Негода, снявшаяся в фильме «Завтра была война», сетовала на дефицит интересных работ в кино. После «Маленькой Веры» молодую актрису наверняка забросают предложениями. То же относится и к Андрею Соколову, студенту театрального училища имени Щукина, исполнившему роль Сергея.

КРОТ И ЯЙЦО

СЦЕНАРИЙ МУЛЬТФИЛЬМА

Крот, как и все кроты на свете, был от рождения слеп. А потому он носил темные очки и, хотя брел буреломом без всякого разбора, все же постукивал перед собой палочкой. Пересекая тропинку, Крот задел лежащее на ней яйцо. Оно завертелось, и из него раздался возмущенный вопль:

— Нельзя ли поосторожней?!

— Миллион извинений.— Крот прилежно шаркнул лапкой и остановился. Ему очень хотелось поддержать беседу:— Кхе-кхе, как тесен мир.

В яйце поерзали и согласились:

— Действительно, мир очень тесен.

— Да-да.— Крот старался понравиться собеседнику и даже поправил челочку над очками.— Скажите, а как, по-вашему, выглядит этот мир?

— Обыкновенно.— В яйце, которое перестало наконец вертеться, удивились такому наивному вопросу.— Мир — это яйцо.

— Да-да, мне говорили. Но правда ли, что он вертится? Не могу поверить!

— И все-таки он вертится! — уверенно отозвались из яйца и честно добавили:— Иногда. Вот только что, например, вертелся. А теперь перестал.

— Как это неожиданно! Как интересно! — тонко польстил собеседнику Крот и не без трепета перешел к самому главному вопросу:— Но неужели... неужели этот мир яростен и прекрасен?

— Ну, это врут! — авторитетно заявили из яйца.

— Я так и думал!

— Скажу больше: в нем очень темно и неудобно.

Это замечание повергло Крота в истинный восторг:

— А ведь я им говорил! Я им всегда говорил! —

Расчувствовавшись, Крот заходил взад-вперед.— Да-да! Именно! Темно и неудобно! И главное неудобство от того, что все время испытываешь голод.

— Это точно. Все время! — согласились в яйце и снова там поерзали.

Яйцо с легким треском рассекла трещина. Этот звук встревожил Крота. Он бросился к яйцу, поспешно обнюхал его и в доли секунды отправил в рот.

— Мда,— изрек Крот после паузы и облизнулся.— Но знаете, этот мир не так печален, когда наконец отыщешь в нем родственную душу, которая, как и ты, смотрит не поверх вещей, но в самый корень.

Из большого разлапистого корня, будто в подтверждение своих слов, Крот принялся выковыривать жучка. Но тот с гневным жужжанием умчался прочь. Облизав конец своей палочки, Крот со вздохом произнес:

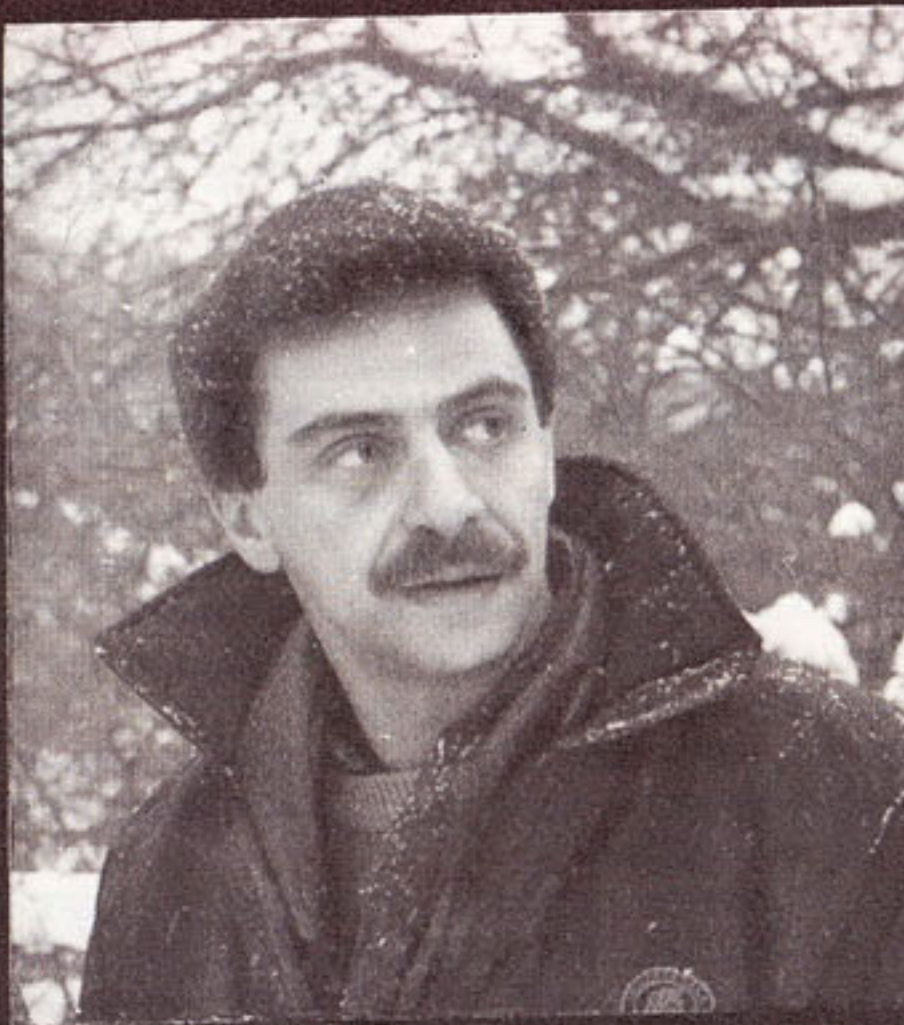
— Ну-с, мне, к сожалению, пора. Был очень рад нашему знакомству.

Ответа не последовало.

— Мой друг, где вы?! — Крот сделал несколько осторожных шагов, прислушиваясь к тишине.— Как все-таки печален этот мир! Найти друга и сразу его потерять!

Он сокрушенно вздохнул и окунулся в море невидных ему янтарных одуванчиков.

Мы продолжаем тему



Иван Дыховичный

Часто приходится слышать и замечать, как режиссеры разительно не похожи на свои фильмы. К Ивану Дыховичному это вряд ли относится. Хотя то, что доводилось о нем читать, и впрямь представляет словно бы другого человека. Прекрасного собеседника, артистичного рассказчика, умеющего быть душой компании и поддержать самый легкомысленный разговор (см., например, молодежный выпуск «СЭ» № 14, 1987 г.).

Может быть, даже наверняка, он бывает и таким, но смею утверждать, что все это не главное. И уж, во всяком случае, не это, а нечто совсем другое отражается во всем, что Дыховичный делает в кино.

Это «нечто» накапливалось постепенно, привлекая одних и отпугивая других упорным нежеланием быть «простым и понятным», открытым и демократичным, каким его помнили по Театру на Таганке. Таков был этот театр, таков был стиль времени. Таков был слышавший его душой Владимир Высоцкий. Но это не значит, что каждый был таков в отдельности.

Дыховичный, придя в кино из театра, не принес с собой ни откровенной театральности, ни особого внимания к актеру, ни вкуса к жанру. Все его фильмы разворачиваются на экране как бы помимо прямого действия; в них сведена к минимуму роль диалога и наиболее красноречива сама пластика кадра, его внутренняя мелодика, его оптические обмань.

В картине «Испытатель» все полчаса экранного времени озвучены лишь фоном включенного репродуктора, бытовыми шумами и одним-единственным словом-призывом «Таня!», что доносится откуда-то из-за стены: там живет пожилая женщина, вероятно, нуждающаяся во внучкиной помощи. Впрочем, не только она, но и другие персонажи этой оригинальной ленты вызывают к человеческому участию — без слов, но недвусмысленно и, увы, безуспешно.

Летчик-испытатель, его нелюбимая жена и почти взрослый сын, соседка Таня и еще одна женщина, незримо присутствующая в жизни этой семьи, — вот и все население камерной, почти целиком интерьерной картины. В глубине кадра постоянно течет извилистый и прихотливый поток жизни, но вместе с тем в этом потоке выделены, укрупнены острова и отмели, выносящие на поверхность символический смысл происходящего. Так, символичны сами помещения — большие московские коммуналок, пышные залы ресторанов, лакированные, с холодным отливом, корпуса автомобилей — они эмоционально точно выражают атмосферу позднесталинской эпохи, когда человек, даже самый значительный и престижный (летчики-испытатели из этой категории), был практически песчинкой в несоизмерном ему пространстве помпезных торжеств и «номенклатурного» быта. А где-то на периферии этого выморочного пространства проливались «невидимые миру слезы» лишенных голоса, одиноких и потерянных человеческих существ. Только двое

В ТРАДИЦИИ

из них — сын летчика и соседка Таня, самые юные, еще не несущие в себе этого общего чувства усталой безнадежности.

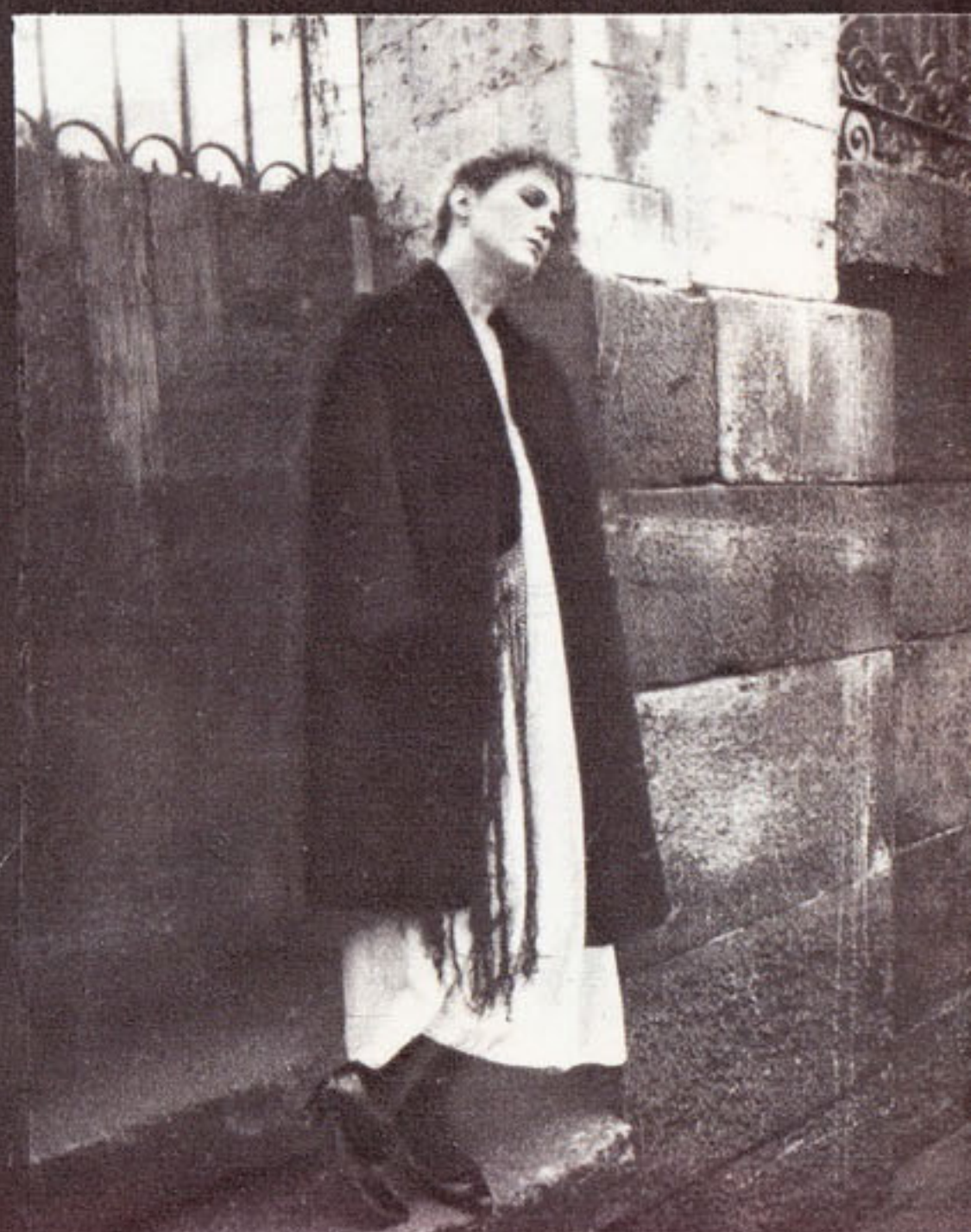
Подчеркнем, что фильм снят не сегодня — еще до многочисленных публикаций о болезнях прошлого; о них у Дыховичного говорится опосредованно, но это не пресловутый «зопов язык», а принцип отраженного действия, когда большое, общее проявляется себя в детали, в частности. Смысл такого приема, его конечная направленность без труда угадываются даже теми, кто смутно ощущает кинематографический язык и стиль. И «Испытатель», и другие короткометражки Дыховичного были встречены тогдашним кинематографическим начальством, как говорится, кисло. И неизвестно, сколько бы ему пришлось ждать своего полнометражного дебюта, если бы не изменились общие обстоятельства...

До «Испытателя» было еще две работы, сделанные на режиссерских курсах. Одна из них намного превзошла рамки учебного задания, зажила самостоятельной жизнью. Она во многом определила дальнейший характер поисков режиссера, его тягу к образному переосмыслению первоклассной прозы. Дыховичный мечтает экранизировать Бунина — и «Легкое дыхание», и «Солнечный удар», и «Митину любовь». Только что он закончил фильм по Чехову и намерен заняться Достоевским. Но первый опыт, доказавший его умение переводить классической ясности текст в экранные, почти бессловесные образы, Дыховичный приобрел, сняв двадцатиминутный фильм по рассказу Бабеля «Элия Исаакович и Маргарита Прокофьевна».

Всего пять страниц в книге — и соответственно две части экранного времени. Но как разнится способ повествования! У Бабеля встреча на жизненном перепутье двух одиноких людей — мужчины и женщины — подана как реальное событие локального значения на размытом, едва угадываемом историческом фоне. У Дыховичного именно фон становится главным, хотя на экране, как и в сюжете рассказа, практически присутствуют те же двое героев. Однако их встреча, сопровождаемая тоскливой мелодией романса, что хрипло крутится за кадром на старой пластинке, обретает какие-то ирреальные, ностальгические контуры.

Однажды Иван Дыховичный показывал свои фильмы и вел разговор со зрителями. Он был предельно серьезен, как бывает

Нина Русланова
в фильме «Черный монах»



Марину Вишневецкую любят мультипликаторы за ее ироничные и очень интеллигентные сказки для взрослых, которые тем не менее забавны и поучительны и для детей. Эти сказки Марина Вишневецкая начала писать сразу после окончания сценарного факультета ВГИКа (1979 г.). Сейчас по сценариям Марины снято уже двенадцать мультфильмов — среди них мульты «Три медведя» и серия о домовенке Кузе А. Зябликовой, «Малиновка и медведь» и «Слон и пеночка» Н. Лернера.

Родилась Марина Вишневецкая в Харькове, после школы два года работала в многотиражной газете и писала в те годы юмористические рассказы, которые охотно печатали в «Зеленом портфеле» «Юности», в журнале «Пионер» и на последней полосе «Литературной газеты». Сейчас повзрослевшая Марина пишет не только философские сказки, но и современные рассказы, очень кинематографичные. «Путь домой», «Начало», «Нюрка и Анюта» — здесь свое особое течение времени, особый, драматичный взгляд на мир.



ИЯХ „УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ“

серьезен человек, стоящий перед делом своей жизни и за это дело отвечающий. Но вот прозвучал вопрос из зала: почему ваши фильмы такие замедленные, тягучие, почему они не захватывают, не вовлекают в вихрь экранных перипетий? И тогда режиссер, на глазах перевоплощаясь из второй своей профессии в первую, по-актерски блистательно разыграл реакцию такого вот горе-зрителя. Лениво развалившись в кресле кинотеатра, тот требовательно вопрошает: «А почему мне не волнительно, не щекотно? Ну пощекочи меня, ну еще раз, посильнее!» Атрофия эстетической чувствительности — беда многих, кто сталкивается сегодня с фильмами, построенными по иным законам, нежели жестокая мелодрама или

остросюжетный детектив. Дело дошло до того, что такие фильмы (вспомним судьбу Тарковского) оказались практически лишены права гражданства. Теперь они возвращаются к нам, возвращаются уже в новых вариациях, предложенных новыми режиссерами, которые остались верны неумиряющей традиции кино как искусства, а не только зрелища.

Прежде чем писать эту статью, я посмотрела только что законченный фильм Ивана Дыховичного — экранизацию рассказа Чехова «Черный монах». Пока не берусь судить обо всех компонентах этой работы, которую режиссер готовил со всей мыслимой трепетностью и тщательностью и о которой наверняка будут много говорить и спорить. Поделюсь своими субъективными впечатлениями.

Поначалу, попав в атмосферу загородного имения с цветущим садом и цветущей молодой женщиной, с бегающими по дорожкам кегельными шарами и разговорами о смысле жизни, я немного испугалась, — не пропущен ли здесь Чехов через призму восприятия, уже знакомого по экранизациям Никиты Михалкова. Но чем дальше, тем больше происходившее на экране удалялось от привычных ассоциаций или пробуждало другие, из иного художественного ряда. Вспоминался Висконти, его «Смерть в Венеции», особенно когда в финале слышались божественные звуки Пятой симфонии Малера. Вспоминался и Тарковский, памяти которого режиссер посвятил свою картину. Возможно, кто-то увидит здесь следы подражания; мне же кажется, что это естественное тяготение к тем образцам высокого, которые на то и являются об-

разцами, что в принципе недостижимы, но своей энергетикой способны зарядить истинно художественную натуру. Во всяком случае, в самом фильме Дыховичного я ощутила токи этой энергии, которая сильнее, чем сюжет, пробивает дистанцию между временем настоящим и прошлым, чеховским, — окутанным такой же мглистой дымкой, как яблоневый сад.

Вообще мне кажется, что Дыховичный чутко ощущает и протягивает в наши руки нить традиций, идущих от «утраченного времени», которого он сам не знал, но которое неистребимо живет в нем.

Можно ли уже говорить о «кинематографе Дыховичного» или это преждевременно? Ясно одно: вокруг него складывается мир — по образу и подобию того, который уже существует внутри него. Из фильма в фильм переходят у Дыховичного Давид Чубинишвили, Татьяна Друбич, а Нина Русланова, блистательно сыгравшая Маргариту Прокофьевну, мелькнула в коротком вставном эпизоде «Черного монаха» — мелькнула как знак чего-то знакомого, уже освоенного режиссером: та же композиция, та же поза женщины, давно и безнадежно чего-то ждущей на городской улице...

С Дыховичным работали в качестве операторов и Георгий Рерберг, и Вадим Алисов, и, в последней картине, Вадим Юсов; в работе над «Черным монахом» участвовала замечательная художница Людмила Кусакова. И, пожалуй, каждый из этих известных мастеров открыл в своей художественной палитре что-то новое. В этом тоже проявился режиссерский характер, при всей своей особости, не противопоставляющий себя всему миру, но ищущий в нем единомышленников.

Елена ПЛАХОВА



Татьяна Друбич
и Станислав Любшин
в фильме «Черный монах»

Фото В. Мурашко



Борис Подниецс в фильме «Голос»

ГОЛОС И ЭХО

Когда, осваивая звук, игровой кинематограф обратился к опыту театра — драматического и музыкального, — документалистика, особенно информационные ее жанры, попыталась адаптировать опыт радио. Центральную роль во всевозможных журналах типа «Новости дня» занял голос человека за кадром — голос диктора, комментирующего экран.

Один из крупнейших дикторов прошлого, «латышский Левитан» Борис Подниецс, стал героем документального фильма Августа Сукута «Голос» (Рижская киностудия, 1986 г. Оператор Г. Банденс, звукооператоры А. Пугачев и Г. Раценайс, монтаж Р. Одинец).

Но сперва еще раз об опыте радио. Технический прогресс к началу века произвел над человеческим голосом операцию, доселе невообразимую. Телефон, радио, звукозапись репродуцировали голос отдельно от его носителя, придав ему почти мистическую самостоятельность, не менее загадочную и противоестественную с точки зрения традиционного сознания, чем самостоятельность отражения в зеркале или отчуждения тени от тела. Этот отчужденный голос сохранил между тем традиционное для европейской культуры качество, которое описывает в фильме Сукута кинорежиссер Ю. Цивьян: голос связан с душой (голос — дыхание — душа): «Когда мы слышим голос, мы неосознанно верим, что говорят от души». Этим качеством блестяще владели первые радиодикторы. Обвинительные речи Вышинского, как и короткие сводки Совинформбюро, достигали аудитории, одушевленные голосом Левитана.

Дикторские формы документального кино наследовали многое из опыта радио. Есть у Сукута эпизод, на наш сегодняшний взгляд, почти сюрреалистический, иллюстрирующий мистическую силу звучащего из ниоткуда голоса. Метель, раннее утро, темно, как ночью. «Рано? Да, многие еще спят, — звучит голос Б. Подниецса. — Но ты, ты же взялась за одну из почетнейших задач семилетки — работать на ферме и помочь создать изобилие сельскохозяйственных продуктов в нашей стране». Качающаяся под порывами ветра фигура, каждый шаг дается с трудом. Наконец, ферма. «Но ты же не одна. Рядом трудятся другие комсомольцы». Откуда этот гипнотический голос, обращающийся к герою, почему он наделен такой властью над ним?

Эпизод цитирует республиканские киноновости, журнал «Падомью Латвия», оттуда же позаимствовано большинство других киноцитат. «В колхозе имени Сталина началась выдача аванса»... Идет борьба за почетнейшие задачи хрущевской семилетки... Торжественный рапорт передовиков. За их спинами, в президиуме, улыбающиеся лица Брежнева, Подгорного... И постоянно звучит голос Бориса Подниецса.

Из интервью режиссера А. Фрейманиса: «Я так скажу о кино. Если художественное кино рассказывает сказки и не скрывает этого, то документальное, рассказывающее сказки, выдает их за действительность».

Введение официальной хроники в развенчивающий ее «сказочность» контекст стало отнюдь не единственной задачей авторов «Голоса». Тем более это некогда блестяще осуществил Герц Франк в фильме «Без легенд». Самопародийность киножурналистики сорокалетней или двадцатилетней давности не требует сегодня доказательств. Гораздо важнее, с точки зрения режиссера, понять, что эта помпезная хроника, вызывающая грустную улыбку или просто смех, — вещь куда более серьезная и ответственная, чем это представляется.

Бодрый голос, преодолев дистанцию десятилетий, отзывается жестоким, звенящим болью эхом.

Из интервью режиссера Ю. Подниецса, автора фильма «Легко ли быть молодым?», сына Бориса Подниецса. «Полагаю, что лучшего диктора у нас не было и не будет». — «Скажи, а голос отца ты хотел бы слышать в своем последнем фильме?» — «Я понимаю, было бы хорошо, если бы ответил «да»... С отцом сложность заключается в том, что его голос стал голосом официоза. Для всех картин он не годится, ибо этот знак преследует его. И это трагедия для него лично».

Структура фильма, существующая в системе голос-эхо, на внутренней переключке и зеркальных отражениях разных мотивов, имеет в своей основе один из классических литературных мифов. Это сюжет о человеке и его тени, получившей самостоятельность. Дегерсонифицировав, передоверив свой голос «официозу», диктор совершает поступок, не менее серьезный и ответственный, чем герои немецких романтиков или Оскара Уайльда, уступающие по тем или иным причинам свою тень. Тень начинает жить своей жизнью и, как правило, мстит. В этом смысле замечание Ю. Цивьяна о голосе, как воплощении души, приобретает особое значение.

По сути дела, метафора — тень, зажившая обособленной жизнью, — это метафора кинематографа, искусства оживших теней. Поэтому параллельно и как бы в обертон к историко-биографическому сюжету в фильме развернута еще одна тема. Режиссер постоянно заглядывает в лоно, рождающее кино, обнажая внутренние механизмы его функционирования. По его законам, толчок к этому — вновь реплика Б. Подниецса: «Рижская студия? Мы вам ее покажем. Но что именно?» И вот бежит звуковая дорожка по центру белого экрана. Пошел цифровой ракорд. Тонателье Ю. Подниецса. Студийный коридор. Редакторские двери. Интервью с режиссерами.

Обнажая условность всякого кино и тем самым как бы обеспечивая достоверность своей собственной ленты, Сукут на самом деле доказывает прямо противоположное. Кино о кино — такая же условность, как и любое другое кино. Все мы — актеры сказки, наивно старающейся выдать себя за действительность. Режиссер А. Фрейманис дает интервью, усевшись на подоконник. Режиссер Г. Франк — облокотившись о перила своего балкона. В меньшей ли степени мы актеры перед объективом кинокамеры, чем Б. Подниецс со своим микрофоном в тонателье? Даже традиционная суэта студийных коридоров намеренно срежиссирована Сукутом почти как балет и точно выверенным пунктиром прочерчена через весь фильм.

Сосуществование двух пластов — биографического, связанного со вчерашним и сегодняшним днем Бориса Подниецса, — и пласта «кинематографического» дается в зеркальном отражении: они сходятся и расходятся, перекликаются, отзываются один в другом, чтобы окончательно соединиться в финале, замечательном по пластике и монтажу.

Документальные кадры, похороны режиссера Л. Лейманиса. Голос Б. Подниецса, комментирующего траурную церемонию: «Всю свою жизнь он провел среди нас. Эта встреча последняя». Четверо несут гроб, цветущие ветви, как бы прощаясь, скользят по его крышке. Сегодняшний Борис Подниецс в инвалидной коляске. И снова Рижская киностудия. Огромная печь для сжигания мусора. Огонь. По дороге, ведущей к печи, человек катит металлическую тележку с коробками пленки — быть может, с пленками старой кинохроники...

До самого последнего кадра мы не услышим обычного, недикторского голоса сегодняшнего Б. Подниецса. Лишь в финале он произносит незамысловатую дикторскую считалку — традиционную разминку диктора перед записью, — заново участь говорить после болезни. Так, после огня, после метафорического самосожжения пленки, голос наконец обретает свою истинную плоть, возвращается к живому человеку, как тень возвращается к своему хозяину. Голос возвращается, чтобы произнести самые первые, как бы еще не обретшие смысла слова. Те — что были вначале.

Дмитрий ПОПОВ

РОЖДЕНИЕ РИЖСКОГО КИНОФОРУМА

«Дни кино-86» в Риге
Фото С. Давыдова

Жители Риги и те, кто по счастливой случайности оказался в столице Латвии в конце августа 1986 года, наверняка помнят веселую фиесту «Дни кино-86». Уличные аттракционы соседствовали здесь с ретроспективами старых фильмов; выставка, посвященная главным образом предыстории VII искусства, — с показом работ самых молодых мастеров советского кино.

Но главное, что невозможно забыть, — царившую тогда атмосферу, не только непривычную, но просто незнакомую нам по обычным официальным мероприятиям. Дни кино проводили энтузиасты, и, возможно, именно поэтому им и удалось создать ту обстановку радостного удивления, которая сопровождала этот праздник.

Как нам недостает хоть чего-то подобного на Московском кинофестивале! Как мы устали от равнодушных чиновников, от милицейских заслонов у гостиницы «Россия», от искусственной разобщенности и тотального отсутствия информации. Ведь потому в Москве все так и схватились за ПРОК (профессиональный клуб кинематографистов в СК СССР), что он был единственным очагом живого общения и местом некоммерческих просмотров. Нам насущно необходим киносмотр, цель которого — познакомить зрителя с истинно новым искусством. Мы должны осмыслить и разумно использовать опыт наших зарубежных коллег — организаторов Роттердамского, Пезар-

ского, Оберхаузенского фестивалей, Западноберлинского форума молодого кино...

С будущей осени раз в два года (в черед с Московским фестивалем) Международный форум молодого кино будет проводиться и в Риге. Организаторы — СК СССР, СК Латвии и Рижский видеоцентр. Этот форум должен помочь нам выявить арсенал средств, которыми располагает сегодняшнее экспериментальное кино, то, которое определит лицо кинематографа будущего.

Задуман не фестиваль, а именно форум. Тут не будет призов, не будет конкурса, разве что — в душе у зрителя, у каждого свой. Число участников весьма ограничено, не более ста, чтобы люди могли пообщаться, узнать друг друга. В Риге должны быть представлены не державы, а таланты. Почетными гостями форума станут классики экспериментального кино разных стран, чьи представительные ретроспективы будут организованы в городе.

Международный форум молодого кино «Арсенал-88», достойный сын рижских «Дней кино», должен впитать в себя заломившуюся нам атмосферу праздника и объединить под своей крышей тех, кто в самом широком смысле этого слова создает у себя на родине искусство авангарда.

Наталья НУСИНОВА



ФИЛЬМ - ЭТО ПОСТУПОК

Продолжение. Начало на стр. 6

Пропала надежда на легкую, безболезненную сдачу фильма. Для Тарковского наступили трудные дни.

«Зеркало» сдавали Госкино пять раз. После каждой сдачи студия получала список необходимых поправок, смысл которых, наверное, не всегда был ясен и тем, кто их писал. Например, упорно требовали «освободить фильм от элементов мистики». Или популярно и доходчиво объяснить, почему это мать взяла и взлетела. (Конечно, лучше было бы, если б она вообще не летала.)

В третий раз принимал «Зеркало» заместитель председателя Госкино Б. В. Павленок. После разговора с ним Тарковский никак не мог прийти в себя, не мог успокоиться, отвлекаться. В конце вечера Андрей Арсеньевич неожиданно сказал: «Я знаю, чего они хотят: они хотят, чтобы я бросил кино. Но если я не буду снимать, я умру!» В ту ночь у него был первый сердечный приступ.

После пятой пролонгации, доведя многочисленные поправки до одной-единственной (сократить заикание военрука), Комитет кинематографии скрепя сердце принял «Зеркало». Но борьба с фильмом продолжалась. Не преуспев в собственных кабинетах, руководство призвало на помощь коллег — кинематографистов.

На худсоветах Тарковскому часто высказывались замечания и упреки. Многие его упорно не принимали и не понимали. А может, не хотели понять? Или не могли простить? Чего? Бог им судья. Тарковскому ответы на эти вопросы уже не нужны.

Большой худсовет «Мосфильма» дал «Зеркалу» вторую категорию. Голоса разделились почти поровну. Заведомых сторонников картины на худсовет не пригласили. Среди них был и художественный руководитель второго творческого объединения Л. О. Арнштам, который неустан-

но защищал и поддерживал «Зеркало» на всех обсуждениях и во всех инстанциях.

Госкино СССР вторую категорию утвердило^{*}.

Но что худсоветы! Решено было провести публичную экзекуцию. Журнал «Искусство кино» в третьем номере за 1975 г. опубликовал материалы обсуждения четырех фильмов, в том числе и «Зеркала», на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата правления Союза кинематографистов СССР. Теперь уже не чинуши-чиновники, а весьма уважаемые критики и ведущие мастера советского кино выступили против этой картины.

«А. Тарковский в фильме «Зеркало» избрал слишком усложненную форму, и это сделало картину недоступной зрительскому восприятию». «Эта картина Тарковского — неудавшаяся». «Многие, даже искушенные зрители, не могут разобраться в том, что показывается на экране. Оно остается для них чем-то таинственным, непонятым». «Я дважды смотрел «Зеркало» и каждый раз оставался в недоумении». «Зеркало» производит двойственное впечатление... Но в целом картина не сложилась». «Выговориться ясно и до конца Тарковскому не удалось». «Сложность художественных связей затрудняет цельное восприятие кар-

^{*} Году в семьдесят девятом генеральный директор «Мосфильма» Н. Т. Сизов обратился в Госкино с просьбой пересмотреть категорию «Зеркала». Безрезультатно. В мае 1987 г. соавтор сценария А. Н. Мишарин обратился с аналогичной просьбой в конфликтную комиссию Союза кинематографистов СССР, а комиссия — снова в Госкино. До сих пор категория «Зеркала» не пересмотрена. Но, может быть, и не стоит ее менять? Пусть останется один из десяти лучших советских фильмов фильмом второй категории, как память о тех временах, когда такое было возможно.



Вооружившись этой детской фотографией Андрея Тарковского, съемочная группа «Зеркала» искала исполнителя роли Алексея. И нашла — в лице московского школьника Игната Данильцева

тины». «Мысли автора не стали достоянием зрителя, как сам фильм не стал зеркалом жизни». «Тарковский шел на риск и не одержал успеха». «Я не могу считать этот фильм удачей Тарковского. Тарковского мало заботит, как воспримут его даже искушенные зрители»...

Ответил мастерам рядовой зритель, о котором они так пеклись. Пенсионер В. А. Порудоминский обратился в Госкино и Союз кинематографистов. В своем письме он писал:

«Не было еще в нашем кино такого глубокого и тонкого фильма... Весь фильм отнюдь не распадается на фрагменты, как говорят некоторые критики, а составляет связанное единой мыслью и чувством произведение искусства. Это поэма о жизни, прочитанная на едином дыхании. Просто удивительно, как необыкновенно емко по содержанию этот односерийный фильм!»

Тем временем на горизонте возник очередной Каннский фестиваль. Его дирекция напомнила о данном когда-то обещании. 1975 год был объявлен ООН Международным годом женщины. Председателем жюри приглашена Жанна Моро. «Зеркало» — фильм о Женщине и Матери — был бы на конкурсе как нельзя более кстати. Но... в Канны поехал С. Ф. Бондарчук с фильмом «Они сражались за Родину». Картина в Канне ничего не получила, а «Зеркало» (правда, чуть позднее) было признано во Франции лучшим зарубежным фильмом года; но такие мелочи могли быть интересны разве что самим французам.

Последний удар, вслед за начальниками и товарищами по работе, должны были нанести зрители.

Странное, преувеличенное внимание к «Зеркалу» вдруг проявили люди, никогда прежде ни Тарковским, ни его фильмами не интересовавшиеся. Руководители Московского кинопроката решили провести экспериментальный показ «Зеркала» в двух московских кинотеатрах. По всему чувствовалось — начальство предвкушало грандиозный провал картины.

Но случилось нечто, совершенно непредвиденное. С первых же сеансов, без всякой рекламы у старого «Таганского» на Садовом кольце

и современного «Витязя» в Беляеве выстроились неубывающие очереди. Через несколько дней ситуация в «Таганском» стала критической. Дали дополнительный сеанс, в 7 утра. Не помогло. В кинотеатре повесили объявление, призывающее зрителей перейти в соседний, гораздо более вместительный «Зенит». Очередь не уменьшалась. Обезумевшая администраторша потрясла кинопой заявок из посольств и нелюбезно захлопывала окошко перед лицами очень известных актеров.

«Эксперимент» не удался.

«Зеркало» шло три недели. Приближалось Первое мая. Картину сняли с экрана — якобы на время праздников. Но... прошли праздники... и весь 1975 год... Андрей Арсеньевич Тарковский «Зеркало» на экранах Москвы больше не увидел...

Зато зрители, его зрители, не оставили своего режиссера.

Никогда, ни до, ни после «Зеркала», не получал Тарковский такого количества писем. (Андрей Арсеньевич очень дорожил ими и собирался опубликовать в своей книге.) Писали инженеры и студенты, рабочие и учителя, журналисты и писатели: очень известные и никому не ведомые. Писали даже кинокритики. (Если нельзя написать рецензию, то хотя бы письмо!)

В одном из своих последних интервью в 1985 году Тарковский сказал: «Самый главный опыт, который я извлек из этого фильма («Зеркало».— М. Ч.), то, что для зрителя он оказался так же важен, как и для меня. Несмотря на то, что в нем действительно рассказывается только о нашей семье и больше ни о чем. Этот фильм доказал мне существование связи между мной как режиссером, как художником, если хотите, и народом, ради которого я работал. И это было для меня чрезвычайно важно. После того, как я в этом убедился, уже никто не мог бы упрекнуть меня в том, что я делаю фильмы не для народа. И хотя потом все равно меня все упрекали, себя я уже упрекнуть в этом не мог...»

Марианна ЧУГУНОВА, киновед, ассистент режиссера на фильмах «Солярис», «Зеркало», «Сталкер»



Мать А. А. Тарковского Мария Ивановна Вишнякова в фильме «Зеркало»

Молодежная редакция
(второй состав)

Главный редактор —
Анна КАГАРЛИЦКАЯ

Татьяна МОСКВИНА
(заместитель главного редактора),
Михаил ГУРЕВИЧ, Вера ЖЕЛТОВА,
Александр КИСЕЛЕВ,
Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ,
Елена ПЛАХОВА, Валерия ПРИТУЛЕНКО,
Александр ТИМОФЕЕВСКИЙ,
Вячеслав ШМЫРОВ

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
Л. Н. Гудкова



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.
№ 7(751) — 1988 г.
Сдано в набор 17.02.88.
Подписано к печати 25.02.88. А 07549.
Формат 70×108¹/₈. Глубокая печать.
Усл. печ. л. 4,20. Уч.-изд. л. 6,50.
Усл. кр.-отт. 14,70.
Тираж 1 700 000 экз. Заказ № 2036.
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 первой странице обложки использо-
ваны кадры из фильма «Маленькая
Вера». В главной роли — Наталья Него-
да. (О фильме читайте на стр. 15.)

Фото Е. Любинского

Молодежная редакция благодарит за
активное участие в работе над номером
Сергея Желтова и Анну Итенберг

Номер оформили молодые художники
и режиссеры-мультипликаторы киностудии
«Союзмультфильм»

Елена и Ольга БОГОЛЮБОВЫ,
Василий КАФАНОВ, Алексей ШЕЛМАНОВ.
Вот их дружеский автошарж:

ПОКАЯНИЕ МАЛЕНЬКОЙ ВЕРЫ И НЕПРИМИРИМОСТЬ БОЛЬШИХ НАЧАЛЬНИКОВ

Год назад на наши экраны вышло «Покаяние». Как мы радовались тогда! Радовались за Тенгиза Абуладзе, за все искусство наше, за самих себя. Ведь картина не просто «вновь открыла» сталинскую тему, о которой раньше и думать-то было опасно. Произошла удивительная, почти неправдоподобная вещь — в одном фильме оказались затронуты едва ли не все аспекты страшной, трагической ситуации. «Покаяние» — это больше, чем фильм, и если когда-нибудь чиновники вновь захотят «закрыть» болезненную тему, они вполне могут так сформулировать свою позицию: «Ну зачем опять? Ведь есть же «Покаяние», там все сказано».

А впрочем, не когда-нибудь, а уже сегодня они могут так ответить на вопрос о судьбе фильма венгерского режиссера Пала Габора «Вера Анги», почти десять лет назад приобретенного для проката в СССР, но отечественному зрителю до сих пор не показанного. Теперь объяснение может прозвучать примерно так: «Фильм рассказывает частную историю. А так как наш зритель знаком уже с сутью явления — стоит ли «размениваться на частности?»

Но, во-первых, картину купили давно. Тогда ни о каком знакомстве с сутью явления не могло быть и речи. В начале восьмидесятых бюрократы должны были счесть историю Веры Анги слишком обобщающей и не показать ее по этой причине.

Во-вторых, если мы не хотим повторения социальных и духовных эксцессов периода культа личности, нам необходимо постоянно возвращаться к той эпохе, вникать в десятки тысяч личных трагедий и частных карьер.

Наконец, в-третьих, частная история Веры Анги, отмеченная призами в Канне, Чикаго, Сан-Себастьяне, давно уже признана крупнейшим достижением послевоенного венгерского кинематографа.

Итак, 1948 год. Молоденькая медсестра Вера Анги страстно обличает на собрании представителей старого мира, виновных, по ее мнению, в больничных беспорядках. Выступление производит хорошее впечатление на начальство, и Вера становится слушательни-

цей партийной школы, по окончании которой девушка станет руководящим работником.

В школе Веру приближает к себе Анна Траян, бывшая подпольщица, давно разделившая мир на «своих» и «врагов». Истины Анны Траян понемногу становятся истинами Веры Анги, но неожиданно весь процесс обучения ставится под угрозу — девушка влюбляется в одного из учителей. Осуждая свою преступную страсть, Вера тем не менее не может отказаться от удовольствия следовать этой страсти. Наибольшей остроты внутренний кризис достигает в момент традиционного предвыпускного сеанса самокритики. Выслушивая покаяния в грехах гораздо меньших, Вера решает рассказать товарищам о своем недостойном поведении...

Мелодраматические сюжетные конструкции обусловили тихий, спокойный, даже элегичный тон повествования. Как бы лукавя со зрителем, оператор Лайош Колтаи создает визуальный образ мира, законченного в своей гармонии. Круглое личико героини, постоянно хранящее восторженное выражение, ее глазки-бусинки; даже огороженный сеткой дворик школы, где во время прогулок учащиеся слушают переведенные на венгерский язык советские патристические песни, — все это вызывает лишь снисходительно-ироническую улыбку. Ни раздражения, ни протеста.

Так надо.

Суть главного конфликта постигается зрителем в ситуации контраста между тем, что говорится с экрана, и тем, как это говорится.

Фильм рассказывает о том, как система тотального принуждения способна создавать притеснителей из наиболее слабых притесняемых. Для этого требуется только нравственная неустойчивость и доминирование инстинктов над разумом.

Юной медсестре негде было взять силы для осмысления происходящего. Она просто не могла равнодушно взирать на безобразия в больнице. Ей помогли. Направили инстинктивную неприязнь к несправедливости в нужное русло.

ТАК СКОЛЬКО

Вслед за Сергеем Лаврентьевым, автором статьи «Гроздь гнева» («СЭ» № 23 за 1987 год), хочу коснуться проблемы общего неблагополучия (если не сказать, кризисного состояния) справочной кинолитературы в стране. Более года тому назад я писал об этом в газете «Советская культура» в статье «Сколько будет 2×2»; с тех пор проблема поголовной справочной кинобездарности стала еще острее. С. Лаврентьев слишком добр или тенденциозен, приводя в своей статье лишь две неточности из газеты «Труд». Достаточно открыть первое попавшееся в руки издание — например, газету «Советская культура» от 5 декабря 1987 года, где опубликовано интервью с председателем В/О «Совэкспортфильм» О. А. Рудным, и найти в этом материале 12 (!) неточностей (все можно было устранить, открыв новый «Кинословарь»).

Давно, еще на III курсе ВГИКа, я занимался подсчетом киноведческих несуразностей, почерпнутых из книг, изданных в солидном издательстве «Искусство». Где уж тут журналистам-международникам с их незнанием кино, на которых ополчается С. Лаврентьев. Киноведы допускают ошибок не меньше: одни из-за того, что вообще не обучены профессиональной привычке быть точными, не полагаясь на свою (пусть и идеальную) память; другие были бы рады где-нибудь проверить, уточнить, навести справки, чтобы не подвергать свой авторитет сомнениям читателей, которые, кстати сказать, у нас достаточно образованны и многое (откуда-то) помнят и знают, и не прощают

ошибок, но проверить негде или это сопряжено с немалыми трудностями. Порой нужные сведения о том или ином деятеле кино приходится узнавать как засекреченный адрес военного завода: постороннего человека, пришедшего за справкой в какую-либо киноорганизацию, встречают как иностранного шпиона...

Вот в чем проблема — в отсутствии надлежащего справочного аппарата, целой системы изданий, доступных картотек, вложенных в память компьютера данных. Легче всего шутить, выискивая «блех» друг у друга, не замечая «бревна» в собственном глазу, то есть не видя корень зла существующего справочного бескультурья в области кино, в сознательном пренебрежении к этому рода кинолитературе.

Особенно странно, что наряду с полной безответственностью в отношении публикуемых материалов по кино (о чем как раз говорят многочисленные ошибки во всех без исключения изданиях) печатные органы и издательства вдруг начинают проявлять ответственность, как только речь заходит как раз о публикациях справочных данных, справочников. В тексте, может быть, неточности не заметят, а вот сугубо информационный материал сразу же вызовет поток гневных читательских писем. Мне приходилось сталкиваться с таким недоверием к справочной кинолитературе при издании собственных пяти специальных справочников. Вопрос «А кто проверит? А кто будет нести ответственность?» довелось услышать и в редакции журнала «Искусство кино», когда я предложил в тече-



Глупышка Вера не в состоянии сама отличать черное от белого. Более того, она, кажется, не вполне сознает, что за перемены произошли в ней самой. Ее красивое лицо ничего не выражает даже в тот момент, когда, обходя с Анной Траян квартиры старых революционеров, они случайно попадают к доживающему свой век бывшему депутату буржуазного парламента. «Совершенно ясно. Замаскированный враг», — констатирует Анна после того, как старик выставляет назойливых активисток из своей комнаты. Она записывает адрес депутата в свой блокнот и говорит Вере: «Пойдем дальше».

Вряд ли девушка понимает, что значит эта запись. Вряд ли она даже задумывается об этом. Она просто «идет дальше», мечтая о том, что вечером она снова окажется в объятиях любовника.

И то же — на сеансе самокритики. На Верином лице мы видим отражение внутренней, чисто инстинктивной борьбы. В конце концов побеждает инстинкт стремления к наиболее комфортному существованию — этакий маленький зверек, помещенный в ее душу и взращенный на казенных харчах. Руководители должны быть довольны — посеянные семена дали всходы. Вера Анги выдержала свой выпускной экзамен.

И вот бывшую медсестру везут руководить редакцией газеты. Рядом, на сиденье, закутавшись в дорожную шубу, посапывает Анна Траян. А за окном — дорога. Поля, деревья, женщина на велосипеде... Да ведь это же Мария, школьная подруга, не проявив-

шая столь блистательных способностей и поэтому трясающаяся сейчас на расхлябанном велосипеде по пути в глухомань.

Такая вот частная история. В 1980 году с ней могли познакомиться зрители недели венгерских фильмов в Москве. Всего два сеанса было тогда в кинотеатре «Художественный». Упомянутые выше любовные объятия отсутствовали. Но резонанс был огромен.

Вскоре стало известно, что по настоянию венгерской стороны картина была приобретена для нашего проката...

Прошло время. И вроде бы уже можно. Но «Вера Анги» по-прежнему «на полке». Теперь, в условиях хозрасчета, причины, очевидно, финансовые. Что ж! Кассовых рекордов «Есенин» и «Пиратов XX века» эта лента не побьет. Но разве мало у нас картин, не собирающих даже десятой части потенциальных зрителей «Веры Анги»?..

Недавно пришла скорбная весть. В возрасте 55 лет скончался постановщик фильма Пал Габор. Скончался, так и не дождавшись выхода своего главного творения на советский экран. Может быть, его соотечественнику Карою Макку повезет больше, и его фильм «Любовь» (тоже, кстати, «частная история» времен культа личности) будет показан нам еще при жизни создателя. Югославу Райко Грличу надеяться, мне кажется, не на что. Ведь свою «частную историю» под названием «Любить можно только раз» он весьма обильно уснастил эротическими эпизодами, вырезать



«Вера Анги»

которые теперь вроде неудобно. Хотя двадцать лет назад из фильма Милоша Формана «Любовные похождения блондинки» — вырезали, что, впрочем, все равно не способствовало его выходу на наши экраны...

Конфликтная комиссия Союза кинематографистов СССР давно рекомендовала выпустить, наконец, все фильмы социалистических стран, в разное время положенные на пресловутую «полку». Но ведь рекомендация — это не приказ...

Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ

ВЕРА АНГИ

Киностудия «Объектив», Будапешт, 1978 г.

По повести Эндре Веси

Автор сценария и режиссер Пал Габор

Оператор Лайош Колтаи

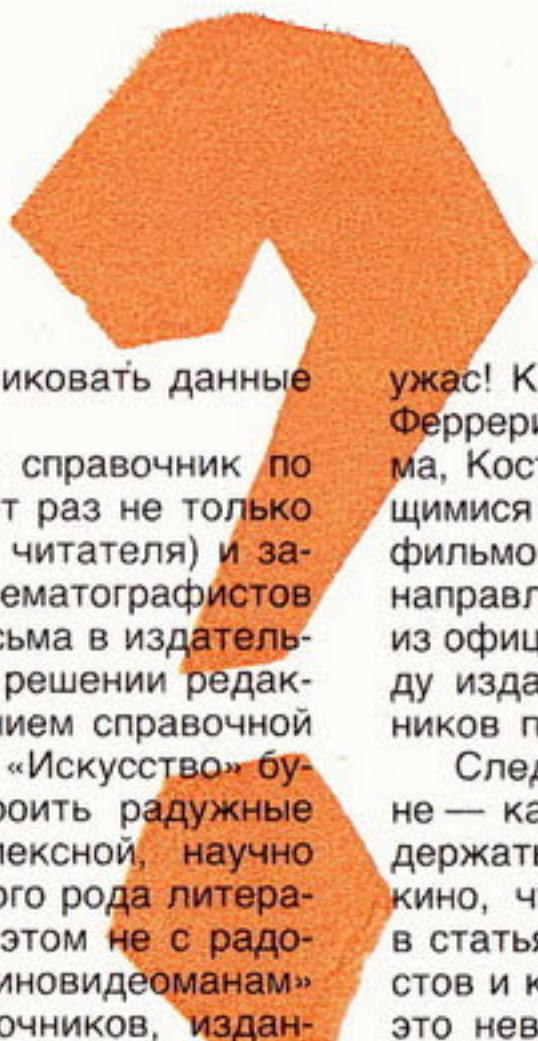
Композитор Дьердь Шельмеци

В ролях: Вероника Пап,

Эржи Пастор, Тамаш Дунай



ЖЕ



БУДЕТ 2x2

ние двух лет из номера в номер публиковать данные о 500 актерах мирового кино.

Готовя к третьему изданию свой справочник по режиссерам зарубежного кино (на этот раз не только для специалистов, но и для широкого читателя) и заручившись поддержкой Союза кинематографистов СССР в форме рекомендательного письма в издательство «Искусство», я недавно узнал о решении редакции отдела кино повременить с изданием справочной кинолитературы. И пока издательство «Искусство» будет пару лет (если не больше) строить радужные планы по поводу выработки комплексной, научно обоснованной программы издания такого рода литературы, на «черном рынке» (говорю об этом не с радостью, а с горечью) расходятся по «киновидеоанам» ксерокопии моих предыдущих справочников, изданных, кстати, ротاپринтным способом.

В заключение еще одно соображение по поводу подозрительности в отношении к справочной кинолитературе, которое корнями своими уходит во времена дружно критикуемого сейчас «застоя». Совсем еще недавно простой список фактов, голая хронология, без купюр и «фигур умолчания», являлись самой большой крамолой. Факт без пространных комментариев, без объяснения читателю, что он на самом деле значит, мог привести к недопустимым выводам. Если в справочнике будет назван фильм Дэвида Лина «Доктор Живаго» или картина Анджея Вайды «Человек из железа» без всяких слов в их разоблачение — это же

ужас! К чему нам режиссеры Жан-Люк Годар, Марко Феррери, Лилиана Кавани, Джозеф Лоузи, Нагиса Осима, Коста-Гаврас и пр. На Западе их считают выдающимися — так то на Западе. Для нас они — авторы фильмов антигуманной или, еще хуже, антисоветской направленности. Такие мнения доводилось узнавать из официальных ответов ВНИИ киноискусства по поводу издания для служебного (!) пользования справочников по режиссерам зарубежного кино.

Следует ли сейчас нам бояться, как пуганой вороне — каждого куста?! Или же по-прежнему стараться держать зрителя-читателя в неведении о зарубежном кино, чтобы он знал меньше и не находил ошибок в статьях безответственных и безграмотных журналистов и кинокритиков. При всем желании в эпоху видео это невозможно. Не нужно выискивать куцые сведения по страницам советских изданий — зритель лично, из первоисточника узнает, кто создал «Охотника на оленей» и «Последнее танго в Париже» и поймет, что это выдающиеся произведения мирового киноискусства, а совсем не то, чем представляли их различные борзописцы. Не так важно, кто они были: журналисты-международники или специалисты-киновееды. Доверие к печатному слову о кино в настоящее время подорвано, как никогда. Столько было лжи о «редких взлетах и частых падениях» (отличная фраза С. Лаврентьева) зарубежного кино, что сейчас только фактами, полной информацией о том, что сделано и делается в мировом кино, можно как-то вернуть уважение

зрителей-читателей. Кто же из них поверит интервью с О. А. Рудневым, где сказано, что за всю историю мирового киноискусства сотрудники В/О «Совэкспортфильм» насчитали всего лишь три десятка лучших фильмов, которые еще не были в советском кинопрокате?! Перестанем считать зрителей и читателей дураками! Они прекрасно знают, сколько будет 2x2.

Сергей КУДРЯВЦЕВ



Приговор был суровый и безжалостный: «Система актерского обучения во ВГИКе безнадежно устарела. Выпускники (смешно сказать!) боятся камеры. Едва ли не девяносто процентов постоянно снимающихся актеров — театральные. На сегодняшний день профессии «КИНОАКТЕР» в нашей стране не существует. Поэтому следует закрыть актерский факультет ВГИКа, чтобы не плодить безработных...» Так постановила актерская секция IV Всесоюзного совещания молодых кинематографистов. И ей никто не возразил.

А спустя несколько дней на пленуме Союза кинематографистов СССР выступал народный артист РСФСР Анатолий Ромашин, руководитель одной из актерских мастерских института кинематографии, и с болью говорил о том, что в последнее время все почему-то забыли, что именно актер — главное лицо в кино, его душа и инструмент. Забвение этого в немалой степени породило нынешнюю неблагоприятную ситуацию в киноискусстве.

И снова никто не возразил.

А ведь совсем недавно (и мы их всех еще помним!) у нас были настоящие «звезды»: Любовь Орлова, Марина Ладынина, Валентина Серова, Людмила Целиковская, Вера Марецкая... У каждого режиссера были «свои» актеры, и миф «звезды» существовал стихийно десятилетиями, несмотря на отсутствие института кинозвезд наподобие западного и рекламной шумихи.

Наверное, актрисам тридцатых — сороковых все же повезло — их было не так уж много, и сценарии писались в расчете на совершенно определенного исполнителя, и к тому же у некоторых мужа были режиссеры... Но главное — время было другое: страна нуждалась в идеалах и... в «звездах». Но была еще, сегодня почти утраченная, профессиональная универсальность актеров и актрис. Герои пели голосами Крючкова и Жарова, Орловой и Ладыниной. И танцевали сами, уверенно, пластично. И у каждого было свое «лицо», своя ведущая тема, свое амплуа (я целиком «за» это ныне трижды руганное понятие).

...Но изменились времена — и «звезды», ярко вспыхнув на кинематографическом небосклоне, стали как-то быстро гаснуть. На рубеже 50—60-х появилась целая плеяда актеров «одной роли» — людей столь же талантливых, сколь и несчастных, вознесенных волею прихотливой актерской судьбы на вершину успеха, ставших властителями дум миллионов благодарных зрителей и... внезапно бесповоротно отринутых на долгие годы... Впрочем, так ли уж внезапно? Вспомним Татьяну Самойлову в роли Вероники в фильме «Летят журавли», Владимира Ивашова — Алешу Скворцова («Баллада о солдате»), Татьяну Конюхову в «Разных судьбах», Тамару Семину в «Воскресении». В кинематограф пришло новое поколение режиссеров, смелых, ищущих, несущих на экран «суровую правду жизни». Ведь каждое новое имя было связано с художественным открытием! А потом наши экраны заполнили серые, полубязательные фильмы-однодневки, в которых актер нужен был скорее в качестве какого-то социального знака, типажа или просто модной хорошенькой мордашки. А вчерашних «звезд» даже знакомые режиссеры просто не узнавали при встрече. Они стали статистами.

Разве что сверхмощные звезды, «звезды-гиганты», такие, как Олег Даль или Владимир Высоцкий, удержались в кинематографе 70-х...



Любовь Орлова

Мерилин Монро

ПОЧЕМУ ГАСНУТ ЗВЕЗДЫ

?

Конечно, можно предъявить множество справедливых претензий современным киноактерам: и в недостаточном профессионализме (а откуда ему взяться за годы простоя?), и в отсутствии инициативы, и даже в лени. Но посудите сами — чего ради стараться, если режиссерам (которые в большинстве своем актеров не знают да и не любят) чаще всего требуется лишь некое социальное обозначение, а для этого гораздо больше подходит уже готовая, сформировавшаяся личность (пусть даже и непрофессионал), но та, что «ложится» на образ, — врач стал играть врача, художник — художника, поэт — поэта... И сегодня, в 80-е, когда вновь появилась потребность в ярких актерских дарованиях, мы прощаем «звезде рока», натушно изображающему «переживания» героя, тот дилетантизм, который бы никогда не простили настоящему актеру.

Куда же было деться актерам? Уж

если у нас учат плохо, то переучиваться и вовсе негде. На Западе — они там, конечно, из сугубо меркантильных, корыстных расчетов, а может быть, и потому, что не так богаты талантами, как мы, и берегут их, — дошли до того, что за определенную мзду профессиональные менеджеры подбирали для очередной претендентки в «звезды» и имя, и биографию, и имидж. А если, например, Мерилин Монро надоедало быть сексуальным фетишем американцев, то она ехала в Нью-Йорк и брала уроки драматического мастерства. У нас же — на моей памяти — пожалуй, лишь одной актрисе блестяще удалось сменить амплуа, имидж да и судьбу — Наталье Андрейченко. (Не знаю только, целиком это ее заслуга или помогло счастливое стечение обстоятельств?)

Так как же быть актерам — по-прежнему ждать и соглашаться на любые роли, если не хочешь окончательно

«выйти в тираж» и потерять квалификацию?! И в очередной раз терпеть неудачу, поскольку режиссеру подчас нужны заслуженные имена лишь для поддержания разваливающейся драматургической конструкции и прикрытия собственной беспомощности?! Примеров тому можно привести множество, но, пожалуй, самый вопиющий из последнего времени — новый фильм режиссера К. Воинова «Ссуда на брак». Ей-богу, можно только пожалеть любимых и талантливых актрис, изображающих буйное веселье в вязком болоте все усугубляющейся пошлости: Татьяну Конюхову — эдакую романтическую «девчущку», прыгающую в аэробическом экстазе; Нину Меньшикову, актрису серьезного, психологического склада, распеваящую душераздирающий цыганский романс и жгуче поводящую непривычными к подобным вольностям плечами; добропорядочную Любовь Соколову, ухарски выкрикивающую полублатные куплеты; вздохмаченную Нонну Мордюкову и пр.

Однако, к счастью, актеров у нас в стране по-прежнему любит народ. И для того, чтобы посмотреть на «живого» Крючкова, не пожалуют ни времени, ни денег — даже если из-за пятиминутной встречи с любимым артистом придется два часа смотреть шумное и малохудожественное действо под названием «Товарищ кино». К сожалению, эта бескрайняя и бескорыстная народная любовь беззастенчиво используется для выколачивания денег за популярное лицо. И едут актеры по стране не для того, чтобы блеснуть мастерством, новым, неожиданным штрихом таланта, а так — поболтать о том о сем, рассказать о жизни, порадовать подробностями биографии, побаловать анекдотцем, в очередной раз разрушить миф своей «звездности». А надо ли его разрушать?

Даже только что вылупившиеся вживо, несмотря на молодость, отнюдь не исполнены оптимизма — слишком много несложившихся судеб перед глазами. Достаточно вспомнить печальную судьбу знаменитой киргизской мастерской Алексея Баталова: один покончил с собой, другой погиб, третий до сих пор работает гримером... А начинали прекрасно — талантливо, достойно — приехали во Фрунзе с готовым и нашумевшим в Москве спектаклем «И дольше века длится день...». Но оказались то ли кому-то неуютны, то ли попросту никому не нужны...

Может быть, и стоит на время закрыть актерский факультет ВГИКа. Но этим существующей актерской проблемы в кинематографе не решить. Следует думать о конкретных делах, помогающих киноактеру проявлять себя не только в умении искательно заглядывать в глаза режиссерам. На «Ленфильме», например, создается актерский видеобанк. Это значит — любой артист, чувствующий в себе желание и силы творить, может записать на видеопленку отрывок из любой роли и показать себя во всей красе. Режиссеру останется только выбирать. Сейчас самое время подумать и о создании хозрасчетной менеджерской службы, которая профессионально занялась бы трудоустройством актеров, заменив мало-подвижные и безнадежно устаревшие «актерские отделы».

Одним словом, может, подумаем вместе, как сделать, чтобы «звезды» не гасли?

Вера ЖЕЛТОВА

ФЕНОМЕН ВИКТОРА АВИЛОВА

Скоро на экраны выйдут пять фильмов с участием Виктора Авилова. В двух из них — «ГОСПОДИН ОФОРМИТЕЛЬ» (режиссер О. Тепцов) и «Граф Монте-Кристо» (режиссер Г. Юнгвальд-Хилькевич) — он играет главные роли. А в Театре-студии на Юго-Западе Авилов занят в четырнадцати спектаклях и в некоторых играет сразу несколько ролей.

— Как вы оказались в кино? — спросила я у актера.

— Когда Олег Тепцов пригласил меня в свою дипломную работу, у меня был отпуск, и я согласился сниматься. За сроки, отпущенные на двухчасовку, мы сделали полнометражный фильм о человеке, который, став творцом, бросил однажды вызов богу и поплатился за это. Мне близки темпы работы Тепцова, потому что и в нашем театре мы все делаем очень быстро (порой за восемь — десять дней и ночей бывает готов спектакль — Е. С.).

...Сейчас даже странно подумать, что человек, которого ведущие критики страны, зарубежные журналисты называют «феноменом», «актером магической силы», вовсе не помышлял об искусстве. И если бы не создатель «Юго-Запада» режиссер Валерий Белякович, который разглядел «дар божий» в однокласснике брата, работавшем в то время шофером на тяжелом грузовике, кто знает, как сложилась бы судьба Авилова. Сейчас актеру тридцать четыре года, в театре-студии он — со дня основания.

Что же заставляет зрителей и критиков говорить о Викторе Авилове как о феномене? Невероятная широта актерского диапазона? Да, ведь на сцене он Гамлет и герой Шукшина, Ланцелот из шварцевского «Дракона» и Кочкарев из «Женитьбы», булгаковский Мольер и... Дарья Семеновна Бояркина, «женщина с прошлым» из старинного водевиля В. Соллогуба. Удивляет мастерство Авилова? Бесспорно, его не назовешь «любителем» или «самоучкой», хотя он и без актерского диплома: блистательный, виртуозно пластичный в фарсе, гротеске, в трагедии он просто потрясает. Но самое главное в Авилове, как мне думается, — это



Виктор Авилов
в роли Ланцелота
(спектакль «Дракон»
на сцене Театра-студии
на Юго-Западе)

Фото С. Михайлова

цельность природы, единство творчества и его собственной жизни, удивительная работоспособность и беспощадная самоотдача на сцене. При взгляде на Авилова возникают необычные ассоциации — то с деревянной скульптурой ранней готики, то с полотнами фламандских живописцев. Но резко индивидуальная внешность актера никогда не вступает в противоречие с образом, и в спектакле по рассказам Василия Шукшина не возникает сомнений, что перед тобой парень из сибирской деревеньки. И в «Гамлете» на сцене перед нами не далекий принц Датский, а живой, страдающий человек, мужественный в борьбе со злом, резкий и нежный.

— Что привлекло вас в графе Монте-Кристо? — поинтересовалась я у Авилова.

— Первое — любовь, которая не умирает 14 лет. Второе — месть. Монте-Кристо — мудрый, интеллектуально зрелый человек. Почему он мстит? Мне кажется, месть — это его рок: он просто знает, что должен мстить. Это как рок Гамлета, мстящего за отца. В идеале мне хотелось бы показать, что это мщение идет через громадную внутреннюю боль...

— Не страшно, что из-за вашей «нестандартной» внешности вас будут использовать в кино как «декоративный элемент»?

— Постараюсь, чтобы этого не произошло, — ответил он. — Вообще-то сниматься в кино хотелось бы. Но только в хороших фильмах. И нечасто. Елена СМЕРНОВА

ВИНЬЕТКА от руки крашенина



Казалось бы, игрушка. Так, что-то типа архитектурного излишества на здоровом теле нашего кинематографа. Какой-то «ГОСПОДИН ОФОРМИТЕЛЬ». Что это за название такое? Господин...

Фабула ленты отдаленно напоминает историю «Пигмалиона». Но цепь происшествий в «Господине оформителе» несколько смещена. Оформитель создает копию с умирающей девочки, некое время спустя влюбляется в нее — в девочку? в куклу? — и, уже приговоренный судьбой и догадывающийся о приговоре, послушно выполняет все то, что неминуемо приведет его к смерти...

И что нам до оживающих кукол, убивающих художников из

«Мира искусства» на заре нашего века? Весь фильм как бы виньетка, росчерк, стилизация à la модерн. Еще в прологе к фильму, в «Балаганчике» Блока, один из героев пытается выбраться в нарисованное окно. И кажется, что окно, предложенное нам авторами картины, тоже нарисовано — не выгнать, не выбраться...

Но есть в представленном узоре действий, лиц, фантастических ситуаций что-то, заставляющее внимательно этот фильм смотреть.

...Лестницы с плавными изгибами, овальные окна, посыпанные песком дорожки кладбищ, покашливающий за ширмой манекен, люди (люди ли?) с застывшими лицами, пролетающие на моторном ландо в бесстрастной погоне за героем, — вся эта фантазмагория завершится

Виктор Авилов и Анна Демьяненко
в фильме «Господин оформитель»

Мы продолжаем тему

СОВЕТСКИЙ
Экран

танцем красивой куклы, механические движения которой заставят вспомнить не только движущихся манекенов из романа Набокова, но и брейк. Довольно яркие, сочные цвета фильма не радуют — они, как румянец на лице у чахоточного предвещают близкую катастрофу.

Мир фильма построен из игральных карт. Он рухнет негромко, с тихим шелестом, превратившись в груды красочных картонок; весь этот карточный домик будет сметен непреложной исторической данностью — первой мировой войной, ставшей финалом фильма, — по сравнению с которой и смерть главного героя, и все предшествующие события фильма потеряются, как мелкие происшествия 1914 года.

На самом деле фильм обращается не к стилистике модерна (это только способ), не к изящному росчерку формы (это дело вкуса!) и, конечно же, не к криминогенным тенденциям отдельных манекенов. Фильм рассказывает про наше время, которое подозрительно напоминает то.

Стабильный мир перестал существовать, хотя и сохраняет еще видимую стабильность. Но что-то в нем уже трагически меняется. Меняются не сами вещи, но их смысл: красота уже предполагает зло, а не добро, любовь — не рождение, а смерть, творчество становится разрушением... И автомобиль оказывается уже не средством передвижения, а механизмом убийства. А небо перестает быть небом, а делается мембраной, набрякшей апокалиптическим дождем. И неизвестно, что принесет этот дождик, кроме прохлады, — лысину или импотенцию?

Впрочем, «Господин оформитель» оказался бы беспомощно наивным фильмом, если бы был сделан как фильм серьезный. Карточный домик сюжета подкреплен толикой авторской иронии, близкой, скажем, поэзии Владислава Ходасевича, — она и в музыке Курехина, и в определенной декоративности натуральных съемок.

Казалось бы, игрушка. «Виньетка, от руки крашенная», росчерк, шкатулка, покрытая прихотливой филигранью, забавная вещица; но если и шкатулка — то Пандоры, если и игрушка — то недобрая.

Эта картина не имеет прямых аналогов в привычном нам кинематографе. Слишком затейливо переплелись в ней стиль модерна и ощущение мировой катастрофы, полный уход от современной действительности и фантазмагория красивой и страшной сказки. Но линии, незримо соединяющие нас с тем временем и с миром фильма, заставляют задуматься о непредсказуемости и непреложности внутренних связей в нашем бесконечном мире. И тогда начинает казаться, что между стихами «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...» и знаменитым лиссабонским землетрясением есть, пожалуй,

Александр КИСЕЛЕВ

Анна Демьяненко,
исполнительница главной роли
в фильме «Господин оформитель»

Фото С. Кацева

