

**«НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЯНКИ
ПРИ ДВОРЕ КОРОЛЯ АРТУРА»**
Александр КАЙДАНОВСКИЙ,
Михаил ГРЕСЬ



СОВЕТСКИЙ

Экран

11.88

фильм, о котором говорят

Чтобы предсказать прокатную судьбу этого фильма, разброс зрительских мнений и полярность оценок профессиональной критики, дар ясновидения не требуется. «Холодное лето пятьдесят третьего...» будут смотреть охотно многие. Зрелищность и бесспорная увлекательность ленты, высокая репутация исполнителей — надежная тому порука.

О «Холодном лете пятьдесят третьего...» будут говорить и писать разное, в чем тоже не приходится сомневаться. Ведь авторы ленты решились на весьма рискованное и необычное дело: исследуя сложный жизненный материал, они обходятся самыми простыми — демонстративно простыми — средствами. Они как бы заранее готовы принять все упреки. В «несерьезности подхода» к теме. В несовпадении результата и намерений. В чрезмерном пристрастии к «жанровому кино».

А что, разве не будет в такого рода упреках никакого резона? Будет в них свой малый резон... Не о безупречной буквально во всех отношениях картине идет сейчас речь. Однако, представляется мне, это ровным счетом ничего не меняет в главном. Есть фильмы, чья значимость — для жизни и для нужного жизни искусства — не исчерпывается мерой их художественного совершенства. «Холодное лето пятьдесят третьего...» — по первопутку шаг. На экране, во всяком случае. Задумайтесь: через 35 лет (половина нашей советской истории!) после известных событий, переломных для страны и народа, в киноискусстве сказано о них первое слово.

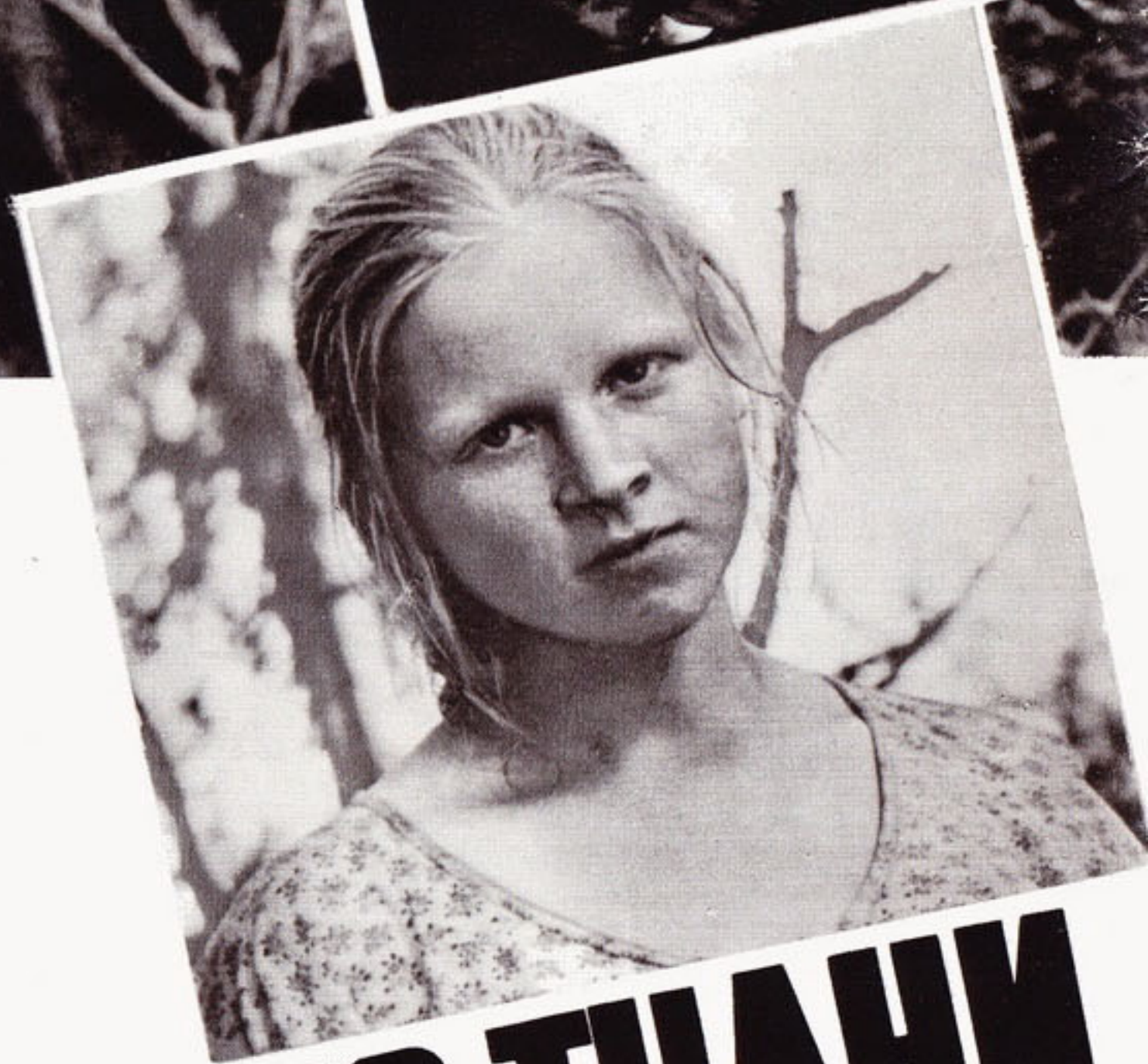
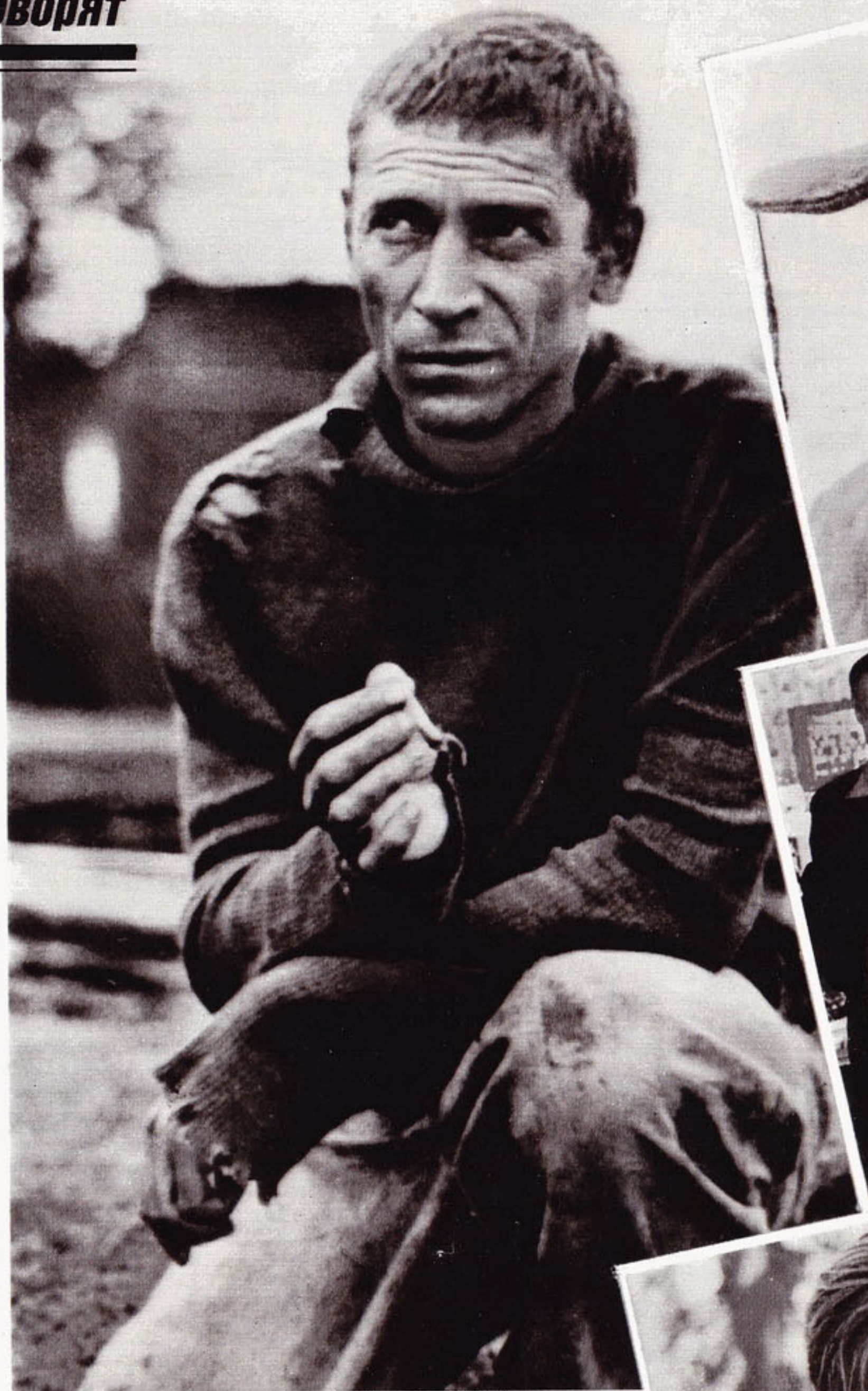
И разве нельзя было произнести его именно так — на языке популярного приключенческого жанра? Вспоминается, как картину Витаутаса Жалакявичуса «Никто не хотел умирать» часть критики снисходительно и близоруко журила за «вестернизацию национальной истории». Или за что-то в том же духе. Хороша, мол, лента, интересная и правдивая. Но ведь по стилистике-то, по фабуле — «вестерн», ни дать ни взять... А почему бы и нет! Кто и когда установил эту мнимую иерархию жанров, по которой определенные темы непременно требуют эпических форм или по крайности привлечения арсенала масштабной психологической драмы? И как в таком случае быть с «Белым солнцем пустыни», к примеру? Сколько дорогостоящих псевдоэпических полотен про революцию и гражданскую войну появилось с тех пор, когда была снята эта озорная, лихая, с выдумкой и пленительным юмором, без чрезмерных претензий сделанная картина? И где они сейчас?..

«Холодное лето пятьдесят третьего...» тоже, если хотите, «вестерн». Или приключенческая драма — со всеми ее привычными и знакомыми атрибутами. С крепким, динамично развертывающимся сюжетом. С храбрым героем, хорошо владеющим оружием. С открытым столкновением добра и зла в жестоком, кровавом по-

единке. Но все это здесь не более чем тщательно и профессионально сработанный каркас; он лишь подспорье авторам в решении основной их задачи: осмыслить и высветить время исторического водораздела. Того, что обозначился четыре-пять месяцев спустя после смерти Сталина.

...Мальчишкой случилось мне в начале 50-х около полутора лет прожить в небольшом городе, в доме по улице Берия. Табличка с соответствующим наименованием была аккурат над окном моей комнаты, угловой комнаты первого этажа. И вот как-то ранним утром в июле месяце разбудил меня жуткий шум, раздававшийся, казалось, прямо над головой. Это стучал пневматический молоток. Двое рабочих под наблюдением скучавшего в сторонке человека в костюме и при галстукке вовсю трудились, сбивая капитально замазанную в бетон железную полосу с известной каждому фамилией «верного ученика и соратника товарища Сталина»... Вскоре наша улица получила другое название — улица Ленина. Такое вот занятное впечатление детства...

События «Холодного лета...» начинаются в первых числах июля 1953 года — в день, когда по радио было сообщено о разоблачении «врага народа», «агента английской разведки», еще вчера занимавшего весьма высокие посты в партии и государстве. С этой



Николай САВИЦКИЙ

ИЗ ТРАНИ ВРЕМЕНИ



Басаргин — В. Приемыхов
 Старобогатов — А. Папанов
 Зотов — Ю. Кузнецов,
 Манков — В. Степанов,
 Фадеич — В. Кашпур
 Шура — З. Буряк
 Лида-немая — Н. Усатова

лейтенанта. Однако ж ненадолго. В самом деле, ведь все это — где-то там, в Москве, за многие версты от богом забытого селения, приютившегося на уединенном острове. Убогий и тихий быт деревеньки и зигзаги большой политики — да разве ж они сопоставимы! Возможны ли связи между столь разновеликими величинами? Оказываются, возможны.

«Холодное лето пятьдесят третьего...» выявляет такие связи, отражая огромное в малом. Ткань времени неразрывна, присутствует всюду, и даже по крошечному ее обрывку доступно судить о свойствах необъятного целого. В верно схваченном и зримо, выпукло, но без нарочитых акцентов воссозданном на экране характере уникального исторического момента и видится мне самое ценное из достоинств картины: она насквозь пропитана настроениями времени.

Того времени, когда еще не отворились ворота лагерных зон — от Карелии до Колымы, где сотни и сотни тысяч советских людей, ни в чем и ни перед кем не повинных, отбывали свои чудовищные, на глазок отмеренные сроки заключения. Когда главным и чуть ли не единственным нашим учебником по новейшей отечественной истории по-прежнему оставался знаменитый «Краткий курс» (еще в 1957-м я сдавал по нему зачет в институте...). Когда до первой — далеко не полной — правды о злодеяниях Сталина и его подручных, сказанной на XX партийном съезде, оставалось еще почти три года, а лучезарный нимб, венчавший фигуру «вождя и учителя всех времен и народов», нисколько не потускнел.

Сегодня нам уже многое известно из того, что и сейчас порой деликатно именуют «злоупотреблениями периода культа личности». Политикам и историкам, литераторам и публицистам предстоит досказывать остальное — до конца, до последних глубинных подробностей и без всяких «купюр». Что же касается кинематографа, то он пока прикоснулся лишь к самой кромке этого обширнейшего исторического пласта. В трагической фантазмагии Тенгиза Абуладзе. В нескольких документальных лентах. В «Холодном лете пятьдесят третьего...», где главными героями экранной истории, ведущими действующими лицами и, самое важное, полноправными носителями идеи произведения, впервые сделались люди, ошеломленные, вырванные из жизни, обреченные на долгие годы страданий и неволи за государственные преступления, которых никогда не совершали, — «враги народа».

Вот они, знакомьтесь: двое ссыльных. Старобогатов Николай Павлович (последняя роль Анатолия Папанова, одна из лучших работ замечательного актера), «английский шпион, инженер в прошлом, главный», — так он представляется своему товарищу по ссылке. А товарищ кто? Сергей Басаргин (Валерий Приемыхов), боевой офицер, бывший капитан полковой разведки. Первый перед войной за границей побывал. Ясное дело, шпион. Второй сутки во вражеском плену пробыл. Ясное дело, предатель. Дико, нелепо звучит? Но ведь было! Было и не такое...

Впрочем, фильм на биографиях основных персонажей не задерживается, они здесь только обозначены, как обозначены — без детальной проработки, но с графической четкостью — и другие принципиально важные смысловые мотивы. Среди них едва ли не главный — размышление о беззащитности людей, придавленных вечной боязнью, подозрительных друг к другу, привыкших действовать

только по приказам да инструкциям. А в самый центр выдвигается тема распрямления человека, казалось бы, навсегда сломленного, но все же обретающего в исключительной ситуации чувство собственного достоинства.

Распрямление совершается неожиданно. Ну, действительно, чего можно было ждать в минуту смертельной опасности от этого Лузги (кличка Басаргина), обтрепанного доходяги с потухшим взором и вялыми движениями? От полуголодного попрошайки, которого деревенская девчонка позволяет себе дразнить, как дворового пса («Скажи «гав»...»), и которому Манков на ходу, с явной брезгливостью бросает почти пустую пачку дешевого курева... Но вот она наступает, решающая минута, и перед нами другой Басаргин. (Наверное, В. Приемыхову нелегко было добиться, чтобы преобразование его героя, необходимо скорее по условиям сюжета, произошло тем не менее естественно, психологически мотивированно; актеру это удалось.) Куда только подевались его апатичная покорность, медлительность, сутуловатая арестантская стойка с заведенными за спину руками!.. Теперь он как сжатая стальная пружина, сгусток воли и энергии. Он полон неистового желания доказать этой мрази, шестерым уголовникам, весной выпущенным по «бериевской» амнистии и теперь вот случайно попавшим в островную деревеньку, что человек, не потерявший чести и совести, способен постоять за себя, за других, которые слабее или вовсе ничтожны духом. И докажет!

Не вижу надобности подробно комментировать эпизоды неравного противоборства, из которого Басаргин и Старобогатов выйдут победителями, уничтожив банду. Они выглядят впечатляюще, хотя местами и чересчур эффектно. Но эта эффектность, в известной степени нарушающая стилевое единство фильма, не затрагивает, по моему впечатлению, его внутренней целостности, не лишает убедительности честного и горького исторического свидетельства. И в данном своем качестве «Холодное лето пятьдесят третьего...» — произведение последовательное, вплоть до удачно найденного финального штриха, западающего в память глубже иных перипетий приключенческой фабулы. ...Москва в канун Октябрьских праздников 1955 года. Из уличных репродукторов — назойливый мажор все тех же «Перелетных птиц». Сергей Басаргин, только что побывавший в доме Старобогатова, где виделся с сыном и вдовой погибшего Николая Павловича — тогда, в 1939-м, они сочли за благо отречься от отца и мужа, — медленно бредет по бульвару. Он все более отдаляется, и кажется, что вот-вот на экране вспыхнет слово «Конец». Но вдруг камера выделяет среди идущих навстречу седовласого старика с точно таким же, как у Сергея, обшарпанным фибровым чехом. Басаргин останавливается, старик привычным движением прикуривает от его папиросы, и ясно, что повстречались сейчас люди одной судьбы, которую уходящее время тиражировало с такой убийственной «щедростью».

ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕГО...

«Мосфильм»
 Автор сценария Эдгар Дубровский
 Режиссер-постановщик Александр Прошкин
 Оператор-постановщик Борис Брожовский
 Художник-постановщик Валерий Филиппов
 Композитор В. Мартынов

рецензирует читатель

«ЗАБАВЫ МОЛОДЫХ»

Пришла в ужас! Где режиссеры откапывают такие сюжеты? Неужели в самом деле бывают такие молодые люди? Я не старая, мне 25 лет, сама училась в техникуме, в институте. Это было не очень давно. Каких-то преподавателей мы любили, каких-то нет — это естественно. Но травить старого человека! У старого учителя никаких благ, маленькая квартирочка. А у этих, с позволения сказать, «сопляков» машины, дачи. Это не реально, это не из жизни. Вы утверждаете, что зритель ищет в картине зрелищ, отдыха, что потребительски относится к кино. Напрасно. В хорошем фильме мы ищем решения каких-то своих личных проблем, чему-то учимся, чему-то радуемся или грустим, но то в хорошем фильме...

М. К., г. Кинешма

Быть может, мое мнение окажется чересчур категоричным, но более несправедливой, необъективной картины мне до сих пор не приходилось видеть. Это просто клевета на молодежь, умышленная и неоправданная. Даже «Взломщик» тускнеет на фоне этого фильма. В нем прослеживается одна мысль: «Ах, какая современная молодежь жестокая, грязная». Авторы буквально бравируют этим. Человек, снимавший эту картину, не видит, не знает молодежь.

Н. Германова, Ленинградская обл.

Мне очень понравился фильм «Забавы молодых» тем, что в нем затронуты острые, на мой взгляд, проблемы современной молодежи. Заставил этот фильм задуматься еще и о многом другом.

Анна К., Москва

Нет, я не за то, чтобы зрителю все разжевывали до конца. Я как раз за «открытие» окончания фильмов. Пусть зритель думает, пусть его совесть и сознание работают активно. Поведение и восприятие человека зачастую непредсказуемы. Но все-таки авторы фильмов должны в конце концов как-то объяснить тот или иной ход событий? Или я ошибаюсь?

Вот новый фильм «Забавы молодых». Каков замысел этой компании, затеявшей визит Светланы к преподавателю Горшкову? Неужто так примитивно — отдалиться ему в постели?

Что за порыв Горшкова — пригласить свою «коллегую» в гости? Ведь перед этим мы отчетливо наблюдали его отношение к ней. Какое уж тут увлечение.

Горшков чист. Поведение его безупречно. Почему же он молчит в ответ на обвинения отца Светланы? Ведь они (родители) охотно поверили бы ему, скажи он хоть слово!

Горшков решил уехать. Но что это — за ним в погоню бросаются его обидчики. Зачем? Извиниться? Но это невозможно: вероятность, что машина догонит поезд, ничтожна! Да и это можно было сделать на вокзале, ведь ребята следили за ним.

Вопросы, вопросы, вопросы... Какое уж тут поле для догадок, если начальные условия противоречат друг другу?

Выйдя из зала, я задала вопрос: что мне нового дал фильм? И ответила: ничего.

А игра актеров безупречна: Любшин обаятелен, Русланова, как всегда, — личность. Да и все остальные замечательны.

А. Александров, Ленинград

НАТАЛЬЯ САЙКО: ГРЕХ ЖАЛОВАТЬСЯ, НО...



Долго еще после премьеры в 1971 году телефильма «Моя улица» (по пьесе И. Штока «Ленинградский проспект») она получала письма с выражением признательности за свою работу, тронувшую сердца зрителей. Было и официальное признание — награда за лучшее исполнение женской роли на Международном фестивале телефильмов в Праге.

Вот и теперь, через много лет, в письмах, которые мы разбираем вместе с Натальей Сайко, есть вопросы, связанные с ролью Маши Скворцовой. Был ли это дебют актрисы? (В. Новосельцев, Сызрань.) Близок ли ей характер Маши? (Е. Блинова, Горьковская область, село Починки.) Чем, по ее мнению, объясняется феномен успеха фильма? (Л. Ильных, Пермская область.)

— Фильм своим успехом, думаю, обязан телевидению, позволившему ему выйти сразу на гигантскую аудиторию, и тому, что в нем затронуты темы и проблемы, к которым никто не может остаться равнодушным: первая любовь, взаимоотношения в семье, поиски справедливости. Что же касается моей героини непосредственно, то тут, по-видимому, вышло счастливое совпадение наших с ней характеров. Я покривила бы душой, если бы сказала, что выстраивала эту роль до конца осознанно. Нет, просто добросовестно исполняла требования режиссера.

А кинодебют мой состоялся в фильме «Деревенский детектив», где я снималась в эпизоде, будучи студенткой второго курса. Что такое эпизод? Три-четыре дня съемок — и до свидания. Но режиссер Иван Владимирович Лукинский сказал мне тогда: «Сиди и смотри, если ты, конечно, хочешь. Смотри, как актеры работают». А актеры-то маститые — Пельтцер, Жаров, Ткачук... И вот целый месяц я наблюдала съемочный процесс: как готовились, гримировались, репетировали, воочию постигала, что есть настоящее профессиональное мастерство, отточенная актерская техника. Всегда вспоминаю Лукинского добрым словом за то, что он преподал мне этот урок.

— С каким чувством шли на вступительные экзамены? Были ли уверены в своих силах? (И. Морозкин, Ульяновская область.)

— Уверенности в себе не было, но и характерной для поступающих экзаменационной лихорадки не испытывала: морально готовилась к возможной неудаче. Кстати, со мной произошла история, как говорится, не для слабонервных: успешно прошла все творческие туры, а в списках абитуриентов, допущенных к общеобразовательным экзаменам, своей фамилии не обнаружила. Мама утешала, советовала вернуться домой, в Таллин, она хотела, чтобы я, как и она, стала дамским парикмахером. Вот тут-то и выиграло ретивое: ни за что, сказала я себе, я должна стать актрисой, и пошла объясняться в приемную комиссию. Оказалось, мою фамилию просто случайно забыли включить в списки.

По окончании в 1970 году театрального училища имени Б. В. Щукина Наталья Сайко была приглашена в Театр на Таганке и сразу получила роли, о которых начинающая актриса может только мечтать: Сони Гурвич в спектакле «А зори здесь тихие...» и Офелии в «Гамлете». Одна за другой следовали и кинороли — в фильмах «Десять зим за одно лето» (Тинкуца), «Совсем пропащий» (Джейн), «Как закалялась сталь» (Тоня Туманова), «Птицы наших надежд» (Лия) и других.

— Какие из своих работ в кино считаете наиболее важными для себя? (В. Гоцуленко, Свердловск.)

— Всегда кажется, что такая роль то ли еще впереди, то ли та, которой сейчас занята. Но не могу не сказать о двух работах: роли Комиссаржевской в фильме В. Соколова «Я — актриса» и Юлии Мартиновой в «Голосе» И. Авербаха. Первая дала мне возможность досконально изучить огромный пласт истории русского театра, связанный с жизнью и творчеством великой Веры Комиссаржевской, а роль киноактрисы, моей современницы, в фильме Авербаха позволила углубиться в размышления о собственной судьбе.

— Считаете ли, что вам удалось воссоздать на экране образ Комиссаржевской? (Л. Хабарова, Вычегда.)

— Не считаю. К сожалению, предложение работать над ним я получила слишком рано (и такое бывает!). Сейчас бы, конечно, сыграла по-другому. Но тут надо оговориться: отснятого материала у нас было на четыре часа, так что многое не вошло в односерийную картину. Фильм получился фрагментарный, это его главный недостаток. По-моему, в нем очень недостает рассказа о личной жизни актрисы.

— Чем утешаетесь, когда попадаете в полосу невезения? (И. Ермолаева, Тюменская область.)

— Работой. А если ее нет, берусь репетировать не свои роли, твердо не свои тексты, стараюсь с головой уйти в чужую жизнь. Помогает.

— Актерам Театра на Таганке наши читатели обычно задают вопросы о ситуации в театре на сегодняшний день и о Высоцком — каким он остался в памяти, как отметили его юбилей? (Н. Денисова, Москва, М. Будяк, Никополь и др.)

— Меня всегда смущают вопросы о Высоцком — о нем теперь так много охотников вспоминать... Лишь один штрих. На репетиции «Гамлета» у меня долго не ладилась сцена сумасшествия Офелии, та, где она напевает песенку и раздает веточки вербы. Я измучилась, но не могла найти верную интонацию. И Володя дал совет: возьми, говорит, вот эту строчку тоном выше. Обладая абсолютным слухом, он мгновенно определил, что мне мешает. И все получилось. Его Гамлет забываем... Помню лицо и слова Володи на последнем спектакле, за несколько дней до смерти: «Все, не могу больше, устал...» Его юбилей мы отметили тем, что восстановили спектакль «Владимир Высоцкий», поставленный когда-то Любимовым.

Театр наш во главе с Николаем Губенко занят сегодня возвращением к жизни некоторых старых постановок. Сейчас возобновляем «Бориса Годунова». Я — в роли Ксении.

— Как бы вы определили свой характер? (В. Фомина, Новгород.)

— Трудный, неуравновешенный. Бываю вспыльчива, в некоторых ситуациях — до отчаяния нерешительна.

— Как относитесь к своей популярности? (Ира С., Московская область.)

— Удивляюсь, думаю, не ошибка ли? Ну, а в общем отношусь к этому спокойно, не раздражаюсь, если узнают на улице, заговаривают. Раз моя персона интересна людям, значит, я небесполезна на своем месте.

— Какие яркие актерские личности служат для вас примером в жизни? (А. Беспалова, Мары.)

— Фаина Раневская, Николай Гриценко, Татьяна Пельтцер. Всегда интересна Алла Демидова с ее серьезностью, порядочностью, глубиной подхода к делу. Очень люблю смотреть, как работает Марина Неелова. Михаил Козаков пригласил меня на роль Маргариты в своей радиопостановке «Фауста». Почти сверхъестественной работоспособностью, горением он заразил актеров, во время записи пот лил с нас в три ручья. Такое случается на репетициях в театре, но чтобы на радио?! Я была в восхищении.

— Чему и кому посвящаете свободное время? (Л. Лавринович, Павлодар.)

— Мужу, дому, книгам. Сейчас одно удовольствие держать в руках «Новый мир», «Иностранную литературу», «Юность», другие журналы. Сколько интересных публикаций! Еще люблю прогулки с Жан-Жаком. (Это весьма симпатичный пятнистый пудель, он участвует в нашей беседе, периодически подавая голос. — И. Х.)

— Ваши последние роли в кино? (Л. Менькова, Донецк, и другие.)

— Закончила сниматься в семисерийной телевизионной картине «Хлеб — имя существительное», которую поставил на «Ленфильме» режиссер Г. Никулин. Роль возрастная, со сложным гримом: моей героине Ульке вначале восемнадцать лет, в последних кадрах она глубокая старуха. А сейчас на Одесской студии режиссер В. Федосов ставит фильм «Утреннее шоссе» по сценарию И. Штемлера, где у меня главная роль.

— Довольны ли тем, как складывается ваша творческая судьба? (Т. Юпилайнен, Краснодарский край.)

— Грех жаловаться: много снимаюсь в кино, выступаю на сцене прекрасного театра... Но все же меня не покидает ощущение неудовлетворенности. Хочу работать больше.

Беседу вела И. ХРИСТОФОРОВА

Наталья Сайко в фильме «Голос»

И вот уже вслед за документалистикой с «перестроечными» картинами выступает игровой кинематограф.

Речь, понятное дело, не о тех фильмах (например, «Апелляция» или «В распутицу»), которые, несмотря на актуальный лексикон, к нашему времени имеют так же мало отношения, как и к подлинному искусству. Поговорим о фильмах, которые могли появиться только тогда, когда они появились: сегодня их время.

МЕЛОЧЬ ЗНАКОВ ИЛИ ПОЛНОВЕСНЫЙ РУБЛЬ СУТИ?

Борис БЕРМАН

ЧТО СТОИТ ЗА НОВЫМИ ТЕМАМИ НАШЕГО КИНО

Хотя, надо полагать, замыслы этих лент возникли в ту еще недалекую пору, когда о том, что теперь называют «социалистическим плюрализмом», можно было только мечтать. И я могу представить, какую оторопь у редакторов вызвал замысел авторов, скажем, «Взломщика», решивших снять фильм о «крутых» ленинградских рок-группах, одни названия которых заставляют гневно трепетать сомкнутые ряды застегнутых на все пуговицы ревнителей музыкального и всякого другого приличия. Унизанные цепями, бусами и еще черт знает чем, рокеры из «Взломщика» должны были оглушить их децибелами, эпатировать сборищами в ленинградских коммунальках, где кто-то излагает свое музыкальное кредо, а кто-то и курит «травку»...

Все это появилось на экране. И никто, представьте, не умер от возмущения, а юные рок-фанаты не отправились после просмотра крушить Большой театр...

При всем моем интересе к «Взломщику» я бы не стал вслед за некоторыми критиками выдавать этот фильм за новое слово в искусстве. Экзальтированные восторги рискуют деформировать не только самоощущение режиссера-дебютанта, но и само понятие «перестроечного» кинематографа, сведя это понятие к новизне материала. У нас сейчас, как на Севере: год за два. Многие табу отходят в прошлое, ТВ и пресса предлагают оглушительные сюжеты. Тут на новизне материала долго не продержишься. Искусству, как никогда, надобен анализ. А вот его-то, на мой взгляд, и не хватает «Взломщику».

Совершенно иную форму избирает в «Ассе» Сергей Соловьев. Сюжетные линии фильма неумолимо затягиваются в детективный узел. На пути респектабельного дельца Крымова встает наивный рокер Бананан, способный поразить разве что «мочалкиным блюзом» да другими песенками из «ироничного цикла о Козлодоеве». Чем может быть опасен Бананан Крымову, воистину «Голиафу 80-х», оказавшемуся сильнее (хитрее?) правоохранительной нашей машины? Но противоборство возникает, Бананан опасен Крымову. У Голиафа из «Ассы» есть деньги (он, похоже, может купить все и вся не только в зимней Ялте), а у нищего Бананана — душа. И хоть ресторанный рокер погибает от ножа наемных убийц, он все же становится Давидом, способным сокрушить неподвластного милиции Голиафа. Пролитая кровь вызывает к отмщению: Крымова убивает его любов-

ница, озолоченная им, «упакованная», но так и не продавшая ему собственную душу.

Кровь, выстрелы, конфликты курортной мафии — не переусердствовали ли авторы? Думаю, не очень. Если они и гиперболизировали реальность, то лишь до той степени, чтобы увести нас из чахлого леса бытописательства. Мир, сконструированный ими на экране по законам зрелищного кинематографа, не так уж далек от реальности. «Асса» обострила одну из самых болезненных проблем, пришедшую из «застойного времени»: зачастую по жизни «проходит как хозяин» лишь тот, кто лжет, слишком для многих самым верным компасом стала хрустящая сторублевка.

Если во «Взломщике» рокеры так и не обрели художественную объемность, оставшись плоскими силуэтами экстравагантного фона, то в «Ассе», нисколько не потеряв присущей им самобытности, явились не только персонажами реального нашего бытия, но и носителями конструктивной идеи. Именно они, по мысли авторов, противостоят канцерогенной опухоли лжи.

В «сборном» сюжете «перестроечного» кинематографа рокер — фигура, конечно, заметная (в силу новизны), но, впрочем, далеко не единственная. Не исчерпать этот сюжет и наркоманами, и проститутками (которые, подозреваю, вот-вот появятся на экране). Но конфликты нашего бытия не сводятся лишь к подобным экстравагантным коллизиям, и победит тут не тот художник, который оседлает коня по кличке экстремизм, а тот, который убедит зрителя широтой осмысления проблемы. Не на следствие укажет, а причину обнаружит.

Настоящий писатель, — говорил Достоевский, — не королева, которая пережевывает травяную жвачку повседневности, а тигр, пожирающий и корову, и то, что она проглотила!

В одной теме (важнейшей, вскрытой кинематографом лишь в последнее время) такой «тигр» уже появился. Я говорю о Тенгизе Абуладзе. Нет, думаю, нужды комментировать «Покаяние», каждая метафора которого пронизана ненавистью к тоталитаризму и каждый кадр которого вопиет о попрании справедливости. Назван и виновник. И хотя в облике Варлама Аравидзе собраны черты многих диктаторов, не увидеть в нем Сталина и Берия может, казалось бы, только слепой.

Впрочем, многого не поняли

в фильме и вполне зрячие молодые люди. Тут нет их вины. Они не смогли расшифровать метафор «Покаяния» не только потому, что непривычным оказался для них киноязык, но и потому главным образом, что им абсолютно неведома реальная основа сюжета. Где они могли толком узнать о «культуре личности»? В школе? А вы загляните в учебники истории. «В учебниках школьных покуда безмолвны и пуля, и пламя, и плеть» (Б. Окуджава). В газетах? Но в ту пору, когда вышло «Покаяние», публицисты наши были еще не столь откровенны...

К полноценному пониманию «Покаяния» могут, согласитесь, приблизить другие произведения, например, книги А. Рыбакова, А. Приставкина, В. Гроссмана, В. Дудинцева, Ю. Нагибина... Но, будем говорить правду, далеко не каждый 16—18-летний человек доберется до «Дружбы народов» или «Знамени». Что же касается кинодокументалистики (здесь появляются замечательные ленты об эпохе сталинизма, например, «Объявлен врагом народа» М. Серкова), то она ведь практически не имеет проката. Остается, таким образом, «самое массовое» игровое кино.

И вот молодой зритель идет смотреть «Осенние сны» И. Добролюбова, где один из главных героев — типичный, что называется, представитель «времени доносков». Но о прошлом этого Микиты, на чьей совести не одна, по-видимому, жертва, сказано так вяло, что не возникает никакой охоты разгадывать сюжетные ребусы. Если же молодой зритель настроится на восприятие выпренно-патетической интонации фильма Н. Мащенко «Мама родная, любимая...» (в чем я сильно сомневаюсь), он обнаружит здесь конфликт, весьма характерный для конца 30-х годов: честного офицера арестовали по доносу за то, что он хранил у себя портрет «врага народа» Александра Косарева, знаменитого комсомольского вожака. И вот мать офицера отправляется в Москву, а Клим Ворошилов, как «бог из машины», восстанавливает справедливость... Может, так и могло быть в отдельном случае, но скорбные тени тысяч безвинных жертв, сгинувших на Колыме и в Воркуте, не дают поверить в художественную и историческую правду предлагаемого нам апокрифа.

В фильме Ю. Кары «Завтра была война» незаконно репрессированный отец юной правдоискательницы Вики Люберецкой, покончившей с собой, тоже выходит на свободу. Но в отличие от картины «Мама родная, любимая...» здесь показан драматичный процесс

борьбы за справедливость. Фильм внятен и, как повесть Б. Васильева (положенная в его основу), быть может, даже несколько дидактичен. Что ж, каждый мыслящий автор имеет право на собственное мироощущение. И если другой режиссер экранизирует «Исчезновение» или «Дом на набережной» Ю. Трифонова, это не лишит художественной самостоятельности фильм Ю. Кары и Б. Васильева, чуть идеализирующих силы Добра и облакающих силы Зла в черные одежды. Такая поляризация необходима сейчас. В ней — один из путей к пониманию «Покаяния».

Есть и иные пути. Один из самых, на мой взгляд, перспективных избрали Э. Дубровский и А. Прошкин в фильме «Холодное лето пятьдесят третьего...». В формах, понятных массовому зрителю, фильм ведет разговор о категориях, необходимых для становления исторического самосознания народа. Сталинский деспотизм, бериевский произвол, с одной стороны, и с другой — сила духа людей, не сломленных трагическими испытаниями...

«Если я принимаю наследство, то я, естественно, принимаю все долги, которыми это наследство обременено» — так Честертон резюмировал свое понимание национальной гордости. «Холодное лето пятьдесят третьего...» говорит о самых серьезных долгах. И рождает при этом гордость.

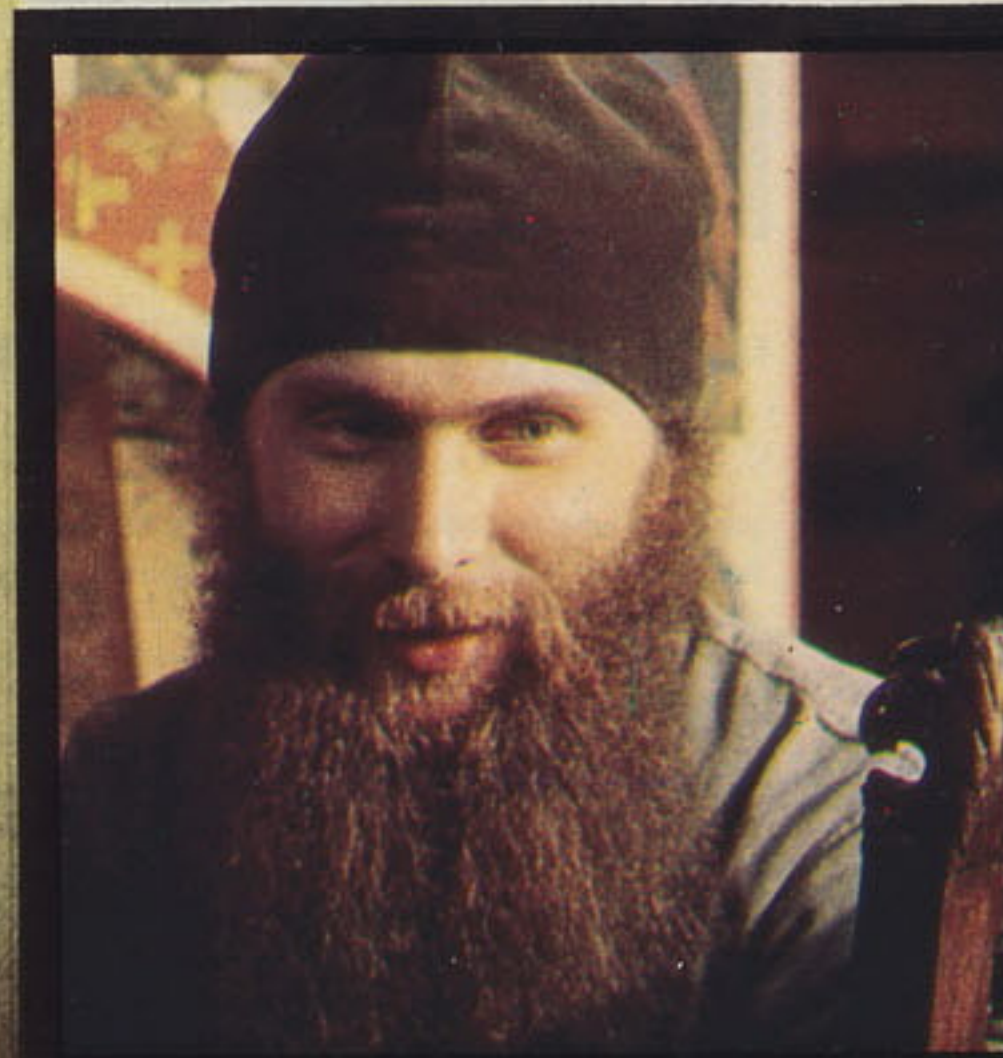
Существует, конечно, опасность, что и эта тема может стать знаком актуальности и, потеряв социальную суть, превратится в разменную монету, которой оплачивается внимание зрителей. Так, в фильме «Единожды солгав» отец и сын (режиссер и художник), встретившись после долгой разлуки, принимаются в ресторане спорить о Сталине. Но герои фильма могли, на мой взгляд, заспорить о чем угодно, к сути картины этот спор имеет ничтожное отношение. Упоминание о Сталине здесь не более чем знак темы, о которой ныне разрешено говорить.

Я предвижу упреки авторов названных мною фильмов и некоторых коллег: негоже, дескать, «обрушиваться» на торящих неизвестные пути. Но те, кто сегодня болезненно реагирует на любой отрицательный отклик, не очень, мне кажется, уверены, что это (сиречь возможность появления новых по теме произведений) надолго. Это, хочется надеяться, навсегда. И зависит в том числе и от кинематографистов: будут ли они расплачиваться со зрителем мелочью знаков или же полновесным рублем сути...

«КРАМ»



Памятник князю Владимиру в Киеве
Отец Николай с острова Залита



Иконописец Зенон

...надо
принять
во внимание
то исторически
беспрецедентное
обстоятельство,
что церковь
сумела
найти
свое место
в
социалистическом
обществе,
не поступаясь
вероучением,
не обманывая
доверия
ни верующих,
ни государства.

(Из статьи
«Социализм и религия»,
«Коммунист» № 4, 1988 г.)



Внутреннее убранство
Успенского собора во Владимире
В золотошвейной мастерской



Церковь у нас отделена от государства. Но это вовсе не означает, что она глухо отгородилась от забот и тревог Отечества, от жизни народа, его духовного саморазвития, нравственного состояния нашей культуры, воспитания, миротворчества. Глубинной исторической традицией питается жизнедеятельность Церкви, и все тяжкие испытания, обрушившиеся на нее в XX веке, не смогли стереть верность этой высокой традиции.

В документальном фильме «Храм», посвященном 1000-летию крещения на Руси, особо чтимо показана Троице-Сергиева лавра — духовный светильник Русской Церкви. В ее стенах устроен мемориальный кабинет патриарха Алексия. Неподготовленного посетителя может крайне поразить представленная в кабинете нагрудная лента. Среди бесчисленных духовных отличий, которые присылались из различных стран света — от Японии до Канады, взгляд задерживают отечественные награды: покойному патриарху были вручены четыре ордена Трудового Красного Знамени. Всю страшную блокаду Ленинграда патриарх Алексий, тогда еще митрополит, провел вместе с осажденными. Двери нетопленных храмов города были всегда откры-

ты, церковная служба не прекращалась под обстрелом и бомбежкой. Этот высокий человеческий подвиг был отмечен почетной медалью «За оборону Ленинграда».

Вспомним. В годы Великой Отечественной верующие на собранные пожертвования передали фронту танковую колонну имени Дмитрия Донского, добровольно собранные средства шли на постройку самолетов, на уход за осиротевшими детьми и ранеными. Уже 22 июня 1941 года Церковь обратилась с патриотическим посланием ко всем верующим и определила, что «всякий виновный в измене общецерковному делу и перешедший на сторону фашизма, как противник Креста Господня, да числится отлученным». И совершенно справедливо авторы фильма «Храм» сочли необходимым напомнить нынешнему зрителю о высоком патриотизме Церкви, о ее высокой миротворческой деятельности в наши дни, принявшей планетарный размах. Церковь категорически отрицает войну, выступая против атомного безумия.

Церковно-археологический кабинет Лавры хранит подлинные кожаные сандалии ее основателя Сергия Радонежского и кованый резец, которым подвижник резал деревянные игрушки

для деревенских ребятишек. Дети любили приходить к нему. Но в дни испытаний Сергий откладывал в сторону послушный резец. «Житие Сергия Радонежского» рассказывает, что перед Куликовской битвой в Троицкий монастырь пришел великий князь Дмитрий Иванович. Он просил совета у Сергия — выступать ли против Мамаю. Сергий сказал: «Ты победишь и невредимым в свое Отечество с великой честью вернешься». С войском Дмитрия следовали два схимника Троицкой обители: Ослябя и Пересвет. Именно в похвалу Сергию Радонежскому Андрей Рублев создает свою знаменитую «Троицу».

Сергий ратовал за единство русской земли, прививал любовь к труду, к природе, был примером живой, не показной нравственности, обладал грандиозным духовным авторитетом. Его личность проросла через учеников, через основанные им и его последователями монастыри, через рукописи, шедевры зодчества и живописи. Только теперь, сломав препоны, удалось открыть в старинном Городке, на родине Сергия, памятник вдохновителю Куликовской битвы. Но противников этого шага, увы, больше чем достаточно, и они продолжают пугать стереотипными

ХРАМ

ЛСДФ

Сценарист А. Никифоров

Режиссер-оператор В. Дьяконов

Оператор Э. Соколов

*Жемчужина древнерусского зодчества —
церковь Покрова на Нерли*

Фото В. Мишина



► угрозами о возрождении «мракобесия», засилье духовного «невежества».

Попытаться понять жизнедеятельность нынешней церкви — ради этого задумывался и создавался фильм «Храм». Авторы обращаются к кадрам начала 30-х годов, когда в результате левачских загибов разрушались храмы, допускались репрессии в отношении духовенства. Было трагическое время разбрасывать камни... Старая кинохроника запечатлела взрыв шатровой колокольни, летят наземь и разбиваются колокола. Дети весело дергают онемевший медный язык, который, может быть, благовестил о победе над Наполеоном. Горестные чувства охватывают зрителя при виде разносимого взрывами храма Христа Спасителя, возведенного на пожертвованные народом деньги в честь победы в 1812 году. Безнравственная акция, преподносившаяся в то время как «очищение» от «скверны» проклятого прошлого, воспринимается теперь как посягательство на самую историческую память народа. Как печальный пример массовой слепоты.

Церкви и монастыри стирались не только взрывчаткой. Их превращали в склады, колонии, танцплощадки, интернаты для душевнобольных... Это оскорбляло чувства верующих людей, более того, порождало религиозную нетерпимость, сменявшуюся безразличием и равнодушием к отечественной культуре, высоким нравственным нормам христианства. Десятилетиями мы уничтожали свое историческое достояние. Верующий человек стал рассматриваться как инакомыслящий. Или как чужак, не от мира сего, и это расшатывало само понятие духовной свободы в стране.

Сейчас положение резко меняется. Массовый характер приняло движение в защиту памятников художественной культуры, многое реставрируется, спасается от гибели. А главное — осуществляется поворот от нетерпимости к социалистическому плюрализму. На недавней очередной сессии Комиссии ООН по правам человека митрополит Крутицкий и Коломенский Ювеналий не погрешил против истины, заявив, что по просьбе верующих у нас в последнее время открываются новые молитвенные дома и церкви. Передан патриарху и восстановленный Данилов монастырь в Москве. Церковь получила некогда закрытые Оптину пустынь и женский Толгский монастырь в Ярославской области.

Сценарист А. Никифоров и режиссер В. Дьяконов делали фильм не о литературе, появившейся у нас тысячу лет назад, вместе с принятием христианства, и не о церковной культуре, хотя красота многих памятников искусства запечатлена на экране — золото куполов Успенского собора во Владимире, и сказочный ансамбль Троице-Сергиевой лавры, и звонница Псково-Печерского монастыря, и корона Почаевской лавры. Фильм пытается понять веру через духовный опыт личности. Священника. Монаха-живописца. Настоятельницы женской обители. Прихожан. У каждого свой личный опыт и единая вера. Каждый славит жизнь.

Покоряет такой эпизод. Псковский художник-кузнец В. Смирнов выковал памятник погибшим в 1918 году большевикам на острове Залита, который издавна заселен рыбаками. Неподалеку от кованого памятника белеет свечечка колоколенки. Служит в островной церкви семидесятивосьмилетний отец Николай. Одиноким сельский праведник, как бы сошедший со страниц рассказов Лескова. Отец Николай свой для рыбаков, для острова. Прост, искренен он перед кинокамерой и ни на что не жалуется: слава богу, всего в достатке — чай, сахар, хлеб... Поразительна в нем эта признательность жизни. Хорошо помнит он жертвы войны, стойкость наших солдат. И молится в своем храме о долгоденствии мира, верит в свой многолетний духовный подвиг. Не зря живет, для людей, хоть молодежь в его храм почти не приходит, нет. Отец Николай печалится об этом, но не проклинает. Его духовный опыт не позволяет бросить камень в человека.

Даже для современного документального кино, зоркого, смелого, граждански страстного, фильм «Храм» уникален. Авторы сумели встать над предубеждением, предвзятостью, стереотипами мышления. Впервые на документальном экране возникает образ Церкви как жизнедеятельного целого.

Трудным, захватывающим был тысячелетний путь к нынешнему дню. Судьба одарила нас редким везением — отметить вместе со всем миром праздник истории и культуры. Прав академик Д. С. Лихачев: «Христианство — это не идеология, буржуазная или социалистическая. Это мировоззрение плюс этические нормы поведения в быту, в жизни».

премьеры мая

Н. ЗОРКАЯ

МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

Обзоры кинопремьер в предыдущих номерах «СЭ» были полны страстным ожиданием кинематографического чуда. Репертуар марта увиделся требовательной Алле Гербер произрастающим «на обломках вчерашнего кино», «в гряде развалин». Дежурный обозреватель по апрелю, взволнованный А. Зоркий вопрошал: «Что же происходит с тобой, родное кино? Когда же скроется за горизонт унылый караван и, как мираж в пустыне, сверкнет и выплеснется новая волна, давно обещанная и вроде бы уже смоделированная?» Увы, мне придется огорчить своих коллег - предшественников: волна не взметнулась и в мае. Горько, но следует это признать...

Того экрана, который вымечтался А. Гербер, не существует нигде: ни в соцстранах, ни в капсистеме, ни в подлунном, ни, наверное, в надзвездном мире. Хотя бы уже потому, что кино — это огромный и пестрый конгломерат художественных явлений, вкусов, пристрастий, возможностей. Достаточно вспомнить, что как раз те фильмы, над которыми язвительно насмеяются наши справедливые обозреватели, другим зрителям, и их немало, представляются увлекательными, прелестными. У кино авторского (его-то всегда согласно своим эстетическим критериям поддерживает профессиональная критика-экспертиза) и у кино зрительского (оно зато всегда пользуется поддержкой кассы, а значит, и проката) разные задачи, по сути дела, разные аудитории. Каждому — свое. Идеальный кинематограф-целое, видимо, должен удовлетворить всех. И тех, кто ищет в фильме ответа на свои тревоги, раздумья и вступает с автором фильма в доверительный диалог. И других, кто надеется в темном зале с радужным световым квадратом хотя бы на два часа перенестись в чарующий вымысел, поплакать и посмеяться, как говорят, «отключиться». И даже, наверное, тех, кто попросту забрел в кинотеатр, чтобы провести вре-

мя, но провести его, однако, «культурно».

Разумеется, один фильм (то есть каждая данная «единица кино») столь разные запросы обслужить не может. Всеобщий интерес и тотальный успех выпадают на редкую долю и являются великим счастьем художника. Реальнее и осуществимее желать, чтобы творческий авангард действительно прокладывал первооткрывательские пути киноискусству, а экранное развлечение искрилось смехом, выдумкой, улыбками звезд, красотой антуража.

Живительные перемены, уже происшедшие в нашем кино, устранили многие помехи для творчества и для нормальной работы мастеров. Само же творчество, талант, гений, художественная удача не моделируются и не планируются. История советского кино свидетельствует, что запланированные «шедевры» оказывались мертворожденными, гигантскими и нелепыми сооружениями.

Будем же реалистами. Ожиданию чуда предпочтем наблюдение того, как исподволь, может быть, медленнее, чем хотелось бы, уже сегодня прокладывает себе дорогу будущее. И как живуче и цепко прошлое. Под «будущим» станем понимать свежее, молодое, оригинальное. Под «прошлым» — то, с чем пора бы распрощаться. Репертуар мая наглядно демонстрирует подобную двусторонность.

ВО ИМЯ ЧЕГО?

Некогда К. С. Станиславский ввел в эстетику и этику искусства понятие сверхзадачи произведения. Сверхзадача — это подспудная цель, ответ на вопрос: во имя чего? Во имя чего я играю ту или иную роль, ставлю ту или иную пьесу?

Критерий этот действует и для кино с его сложным и многолюдным производством. Велика ответственность режиссера-постановщика. Во имя чего? Бывает: не могу молчать, обязан, должен поделиться с людьми посредством экрана! Бывает: хочу принести ра-

«РИСК»



дость своим зрителям, подбодрить, утешить, помочь...

А бывает и так: ни авторское, ни зрительское, а ничейное кино. Фильм — плановая единица, просто так — к случаю ли, к дате, к рубрике. А рубрика есть, например, такая: совместные постановки с зарубежными странами («экспедиционные» картины, съемки в далеких столицах, цветная пленка «Кодак»). Не получаются пока у нас эти картины. И раздокументальнойший Лондон выглядит на экране не лучше, чем «Таллин под Лондон», и подлинная какая-нибудь Венесуэла кажется снятой в Гаграх. Потому, наверное, что сверхзадача, пафос «во имя чего?» имеют в данном случае прагматический характер или подменены компромиссом, случайностью выбора.

Такова, к сожалению, большая двухсерийная лента «На исходе ночи» («Мосфильм»), снятая на заграничной пленке под руководством Р. Нахапетова при участии студии ДЕФА (ГДР) и помощи западногерманских кинофирм (сценарий О. Руднева и И. Таланкина). Типичный «экспедиционный фильм», выпущенный к дате. К священной майской годовщине Победы — вот что особенно обидно.

Трагическая история второй мировой войны, ставшей для нашего народа Великой Отечественной, еще не исчерпана, не прочитана до конца, и наше время сулит важные открытия героических судеб, оставшихся безвестными или искаженными. Почему же до сих пор царят такие фальшь и слащавость в рассказах о тех, сорокалетней давности, драмах любви и разлуки между молодыми людьми, гражданами воюющих держав? Почему так неправдоподобны чувства, так антиисторичны конфликты, так надуманны зигзаги биографий и роковые встречи по прошествии десятилетий и обязательно «на том берегу» (в заграничной экспедиции)?

Натяжки и в новом фильме «На исходе ночи». Завязка: рассвет 22 июня 1941-го, спасение русским моряком во время гибельного пожара на пассажирском пароходе красивой незнакомки немки и в результате травмы — полная потеря им памяти. Развитие интриги: роман между молодыми людьми в экстремальных обстоятельствах, когда героиня, оказавшаяся дочерью какого-то важного магната, прячет нашего Колю Борца под видом контуженого солдата рейха Отто, конспирация, катастрофа... Эпилог: в наши дни встреча на Бал-

тике двух капитанов, один — из ФРГ, сын той немки Эрны, другой — советский, по фамилии Борщ. Молодых героев играют литовские артисты Н. Климене и Р. Сабулис, в облике же старого аристократа Зейферта, отца Эрны, мы узнаем И. Смоктуновского. Что же, он убедителен, понятно, и в качестве уважаемого немца. Но, по правде сказать, обидно. Для этой вторичной истории слишком большая роскошь — участие Смоктуновского. А также и отдаленные постановки силы Р. Нахапетова, умного актера и режиссера-психолога, ныне обнаружившего твердое умение снимать с размахом, но — увьи! — во имя чего?

Старые лекала, каркасы и трафареты способны, выясняется, сгладить, вбирая его, даже самый яркий и ценный документальный материал. Например, уникальную, во многом впервые демонстрируемую хронику, сокровища фильмохранилищ в фильме «Риск» (СССР — Студия имени М. Горького, Япония, Чехословакия, Западный Берлин). И если при первом — телевизионном, осенью 1987 года — показе этого фильма (сделанного режиссером Д. Барщевским) покорила в лучшем смысле слова сенсационность, то повторная демонстрация на киноэкране высветила некоторую преднамеренность комментария к этой своеобразной истории XX века, раскрывающейся через фрагменты истории ракетостроения и ракетоплавания, ощущение чего-то уже виданного и слышанного при абсолютной, казалось бы, свежести архивных первооткрытий, чрезмерную жесткость, а иной раз — на мой взгляд, бестактность формулировок дикторского текста. Такова, например, сценарная параллель «у них — «Челленджер», у нас — Чернобыль» в рассуждениях о ядерной опасности, равно грозящей сверхдержавам, — при горестном трагизме обоих, события слишком разные.

И все-таки после просмотра — радость, что картина получила повторный показ в кинотеатрах и тем

самым войдут в постоянно действующий кинофонд и незабываемые кадры возвращения Юрия Гагарина, и триумфальное кругосветное турне первого космонавта, и малоизвестная хроника встречи Н. С. Хрущева и Джона Кеннеди, и запечатленные на пленке страшные, черные дни и годы нашей истории. Разве не поучительно, несмотря на всю горечь, новым поколениям узнать о том, как складывалась подлинная биография великого Сергея Королева, Главного Конструктора, которому пришлось пережить преступный арест, трудиться в заключении, в уродливом детище времени — «тюремной «шарашке»?..

На той же Студии имени М. Горького, где сделан глобальный «Риск», снята по сценарию А. Айвазяна маленькая картина «Как дома, как дела?» — постановщик, «король» проката С. Гаспаров («Забудьте слово «смерть», «Шестой», «Хлеб, золото, наган» и др.). Можно было бы не говорить об этой абсолютно рядовой продукции, если бы она не служила примером целого реестра штампов и отработок. Что это? Это отлакированное, выхолощенное «грузинское кино» со всеми его причудами, пусть на ленте и стоит московская марка, а действие происходит в армянском квартале Авлабар в Тбилиси, над мутной и бурной Курой. Здесь в деревянные галереи выходят смешные и добродушные тетушки-болтушки, здесь сушится на улице белье, ребяташки катаются в пыли, старики смешно коверкают русский язык — копия с фильмов «Грузия-фильм», «Арменфильм» (старый добрый «Пэпо» Бек-Назарова и др.), «Азербайджанфильм», а также с итальянских неореалистических картин 50-х годов.

Время действия — война, и маленький герой, мальчик Мика, берет на себя добровольно роль почтальона: хорошие вести с фронта разносит по соседям, плохие же, похоронки, — затаивает, чтобы не огорчать родных. Мальчик такой улыбочивый, такой сладкий, и так

умильно спрашивает у всякого встречного «как дома, как дела?», что ему не хватает только крылышек. В картине нет идей, нет ни кадра новизны, все плоско, неправдоподобно, театрально. Зачем? Во имя чего?

ПОИСКИ ЖАНРА

Зато как радостно видеть на майском экране решения свежие, незнакомые! Как греют сердце юмор и фантазия! Как бойко пробивается сквозь снег весенняя травка!

«Время летать» — название со значением, символическое в своем роде, а также и юмористическое, ибо действие картины А. Сахарова, снятой на «Мосфильме» по сценарию А. Житинского, происходит в некоем аэропорту, где самолеты... никогда не летают. Не приземляются. Не мчатся по взлетной дорожке. А если какой и снижается к заветному полю с неба, — быстро отправляют на запасные аэродромы. Зато пассажирские залы полны, отлично выполняет план ресторан, и нежными голосами радиодикторши сообщают, что рейс такой-то откладывается «по техническим причинам», а такой-то — «за неприлетом самолета».

Гротеск и допуск в этом фильме незаметно переходят в забавные бытовые зарисовки, правда и вымысел балансируют на грани «чуть-чуть». Целая россыпь лиц, подсмотренных в вокзальном обжитом неуютном транзитном таборе. Пара эстрадников из какой-то бригады, никак не вылетающей куда-то на гастроли, певица (Е. Соловей) и саксофонист (В. Гафт) — за их бесконечными выяснениями отношений читаются неразделенная любовь, драмы, судьба — надо было суметь столь мастерски сыграть, как они, свои роли-миниатюры, чтобы не утратить некую условность и юмор. Лирический и симпатичный облик другой влюбленной и тоже невылетающей пассажирки в исполнении Н. Фатеевой. И колоритная, вот уж вправду сочная и точная фигура официанта (В. Ильин) — негласного хозяина столиков под белыми скатертями. И потерявшийся в суете бесхозный сибирский кот. Все это по сю сторону турникетов и стеклянных стен.



«Свободное падение»

«На исходе ночи»



«Друг»



премьеры мая

А там, по ту сторону, в святая святых, где «тайны Аэрофлота», разворачивается смешная история смены начальника из периода застоя новым, знаменующим собой начало поры перестройки. Последний — симпатичный и славный Лунев (В. Волков) — появляется в самом конце фильма. А до того мы наблюдаем в бурлящем и кипучем комическом действии и бюрократизме, и вручение премий, и митинги, и встречи начальства. За новое с плохим начальником-рутинером пытаются сразиться молодые и, конечно, влюбленные герои диспетчер Алеша (М. Зонненштраль) и стюардесса Надя в исполнении поллюбившейся зрителям в «Курьере» А. Немолояевой. Все вышеперечисленное, что в пересказе кажется банальным, на экране искрится юмором и доброжелательностью: человечество, смеясь, расстается со своим прошлым, как сказал еще Карл Маркс.

Зато мосфильмовская картина «Друг» режиссера Л. Квинихидзе (сценарий Э. Акопова) — еще одна притча майского экрана, вместе с фантазией и юмором забавных покровов несет в себе подспудную глубокую печаль.

Эта притча о говорящей собаке, игрою случая доставшейся пьянчуге и бедолаге некоему Колюну и попытавшейся наставить его на путь спасения. Это в эксцентрической форме рассказанная история о человеческом падении, протянутой руке (точнее — лапе!) помощи, о предательстве себя и друга. И беспробудное пьянство героя, как замечательно играет его Сергей Шакуров, только лишь крайнее выражение одиночества, одичания человека, который, словно пес на цепи или белка в колесе, вертится по замкнутому городскому пространству, ограниченному пунктом сдачи бутылок, гастрономом и возвышающимся над домами нелепым торчком памятника. Очеловечивание собаки и собачья жизнь сгубившей себя личности!

«Животному эпосу» вообще повезло в обозреваемом месяце. Появился «Лома» (авторы сценария Б. Рачвелишвили, Н. Шатаидзе, режиссер Б. Рачвелишвили) — продолжение лирической ленты «Лома — забытый друг» — о замечательной овчарке.

«Фотография женщины с диким кабаном» — еще одно название, столь же необычное, сколь необычна и картина, созданная кинематографистами Латвии (сценарий А. Колбергса, режиссер А. Криевс).

И это фильм некоего сдвинутого, смещенного жанра, свидетельствующего о поисках новой, более острой экранной выразительности. Элементы детектива, драмы ревности, психологическое портретирование волно соединяются здесь и перемешиваются для того, чтобы на экране возник некий срез сегодняшнего латвийского общества.

Оригинальность и, честно признаться, для нашего экрана смелость заключаются в том, что в центре композиции стоит женский образ, который по неписаным канонам ранее подлежал бы безоговорочному осуждению. Это в старой терминологии «женщина-вамп», неотразимая и притягательная красавица Юдит (М. Мартинсоне). По-старому ей бы надлежало быть представительницей торговой сети или каких-нибудь малопочтенных должностей из сферы обслуживания (ресторан, отель), а она — вот поди ж ты! — скромная учительница истории в средней школе, фигура, которой привычнее быть на нашем экране страдательной. Вокруг опасной женщины (это ее фото фигурирует в уголовном следствии) — несколько мужчин. Здесь и страстно влюбленный юноша-калека, жертва Афганистана, следователь-ас, фотограф-мастер и, наконец, законный супруг, некто Зигурд Жирак в неординарном исполнении талантливой И. Калниньша. Фильм богат наблюдениями и зарисовками нравов, он вторгается в те сферы людских отношений и чувств, которые у нас еще не совсем принято показывать. Придется привыкать!

ИТАК, МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ...

И еще одно экранное следствие, точнее, псевдоследствие, псевдетектив: фильм «Свободное падение».

Только что выигравшая в соревнованиях по парашютному спорту команда, состоящая из старых, многолетних друзей, задержана милицией и доставлена в тюрьму. Что случилось? Да на бегу по дороге в аэропорт заступились за юношу, которого били хулиганы, и в результате получили обвинение в убийстве одного из напавших на юношу.

Фанатик-следователь — в этой роли А. Мягков открывает новые ракурсы своего таланта — начинает дознание. Тянутся мучительные тюремные часы. Одни способны выдерживать такое испытание, другим это не под силу. Так или иначе треснула дружба, казавшаяся стопроцентно надежной. Необратимые сдвиги души, рубцы на сердце и жгучий стыд заработали друзья-спортсмены за эту ночь.

Впрочем, вышла ошибочка. Выяснилось: виноваты не они, они вообще ни при чем.

Ошибочка небольшая — ведь остались живы! Следователь Хват, что пытал Вавилова, став за последний год фигурой нарицательной, свершал ошибку большую, как и те, кто замучил невинные жертвы в застенках. И на том спасибо их нынешнему наследнику, герою Мягкова — спасибо! Отпустил!

Горький фильм и нужный. Автор сценария Р. Ибрагимбеков продолжает (вслед за фильмом «Филер», вышедшим на экраны чуть ранее) свой зондаж, свой беспощадный анализ природы насилия. Нет, дело не в том, что один выдержал, не сдался (как главный герой, врач, сыгранный А. Збруевым), а другой дал слабину. Не об этом фильм. Фильм о том, что человека нельзя загонять в угол, что должен быть положен предел средневековому неуважению к личности, простирающемуся от «невинного» оскорбления до беззаконно вынесенного смертного приговора. Пора покончить с все еще бытующей у нас «презумпцией виновности» — этим варварским наследием прошлого.

И, наконец, самая значительная картина майского кинорепертуара — армянская «Одинокая

орешина» корифея «Арменфильма» Ф. Довлатяна по сценарию, написанному им с А. Агабабовым: отвага нелюбезного разговора о горькой памяти минувших десятилетий и о сегодняшних бедах Армении.

Почему пустеют села, где испокон веков жили люди, наши предки? Не трагично ли, что уходят под землю, зарастая быльем и бурьяном, деревни на плодородных равнинах, что исчезают «форпосты культуры», как называет один из героев фильма, старый учитель, селения в армянских горах, некогда отвоєванные человеком у природы, возделанные, ухоженные? Только ли объективный процесс урбанизации — роста городов — тому причиной или нет ли здесь социальных, гражданских ошибок и заблуждений, которые еще не поздно исправить, а для начала зафиксировать и назвать своими именами?

Задуманное учителем Камсаряном празднование тысячелетнего юбилея селения Лернасар и рассылка приглашений землякам, давно покинувшему родной дом, позволяет воскресить людские судьбы, бывшие несправедливыми, подлые деяния доносителей и клеветников, страдания и благородство честных, прямых, пусть и чуть прямолинейных героев, пострадавших за свою честность и прямоту.

В многофигурной композиции персонажей центром станет колоритный, живой до последней черточки образ некоего Размика Саакяна. Истый земледелец и хозяин, у кого и на камнях цветут розы, ни клочка земли не пропадает, трудяга и собственник в одном лице. Армен Джигарханян создает образ сложный и обаятельный и непривычный для нас, которые любили, да и сейчас любим, клеймить таких добрых хозяев «стяжателями», а то и «спекулянтами». Вот и вытравили инстинкт земли, вот с таким трудом и прививается сегодня честная кооперация, так робка инициатива. Об этом заставляет задуматься кинолента.

Происшедшие через год после ее создания трагические события в Нагорном Карабахе подтвердили, как актуальна и глубока эта картина, задушевная «Одинокая орешина».



«Фотография женщины с диким кабаном»



«Как дома, как дела?»

«Одинокая орешина»



ВНИМАНИЕ! ПОДПИСКА!

«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» — это журнал о кино для всех. 24 номера в год — большое путешествие по киномиру.

«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» — это ваш собеседник: размышляют, рассказывают, спорят известные критики и киноведы.

«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» — это встречи с актерами и режиссерами: у вас в гостях все звезды советского и зарубежного кино. «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» — это корреспонденции со всего света, последние новости мирового киноискусства.



«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» — это ваш шанс принять участие в кинопроцессе: только у нас — традиционная зрительская анкета определит фильмы-лидеры и лучших артистов года. Самые интересные ваши письма — на наших страницах.

«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» — это красивый журнал, который приятно взять в руки: яркие обложки, цветные иллюстрации и календари.

ПОМНИТЕ: подписка на «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» принимается без ограничений, а стать нашим читателем в текущем году вы можете, оформив подписку в любом отделении «Союзпечати» до первого числа предподписного месяца.

Редакция журнала
«Советский экран»



ПО ДОРОГЕ К ЭКСТРАСЕНСУ

Е. РОЗАНОВА

Радости среднего возраста... В чем же они? В налаженном быту? В собственном утвердившемся положении? В любимой работе? В детях, наконец? Да, все это должно, конечно, быть. Но что такое средний возраст? Тридцать? Сорок? Пятьдесят? Сегодня нередко встретишь шестидесятилетних, не упускающих возможности влиться в эту возрастную категорию.

Героям фильма «Радости среднего возраста», в деликатном определении, за тридцать. Быт у них вроде бы налажен. У некоторых есть дети. У всех прочное социальное положение за исключением одного, который, увы, пьет. Точнее, пил, а сейчас старается воздерживаться. Все, кажется, как у людей. И все же что-то гонит две супружеские пары — Тыну с Пилле, Хуберта с Сильвой — и их подружку Хелену через всю Эстонию к легендарному экстрасенсу Нигулю. Впрочем, в пути происходит остановка: «Заскочим к маме». Добротный загородный дом. В нем собрались три подружки, три дамы почтенных лет. Ох уж эти старушки! Они еще и поют, поют и танцуют, поют о весне и о любви. А тут и дочка приехала — подарок! Суэта, радость, даже счастье. Но дочка, чмокнув всех на ходу, растворилась в вечной гонке. Где вы, дети? Вот и вся радость, все счастье...

Дорога, машина мчит. Подружке Хелене (Кайе Михельсон) уже хочется заткнуть рот. Ее неумолкающие проповеди о предназначении, о душе, о самоотречении, ее бесконечные жизнеописания Жанны д'Арк слушать просто невмоготу! Тыну (Тыну Карк) еле сдерживается. Нет, черт дернул связаться с заумной бабой! Ей-то зачем к Нигулю? Она же все его возможности сведет к нулю своим занудством. Господи, как хорошо с моими подружками-глупышками... Если бы только Пилле (Мария Клёнская) не так рьяно интересовалась моими скромными и не такими уж частыми радостями... Пора бы уже привыкнуть к мужским невинным слабостям. Я-то с ней. Это у Губерта с Сильвой что-то не ладится — пить надо меньше! Нет, с этими интеллигентами лучше не связываться... Заскочим-ка в магазинчик. Сильва с Хеленой уже там. Шушукуются о чем-то в отделе дамского белья. Ого! Вот парень рассматривает сапоги, которые мне очень быгодились. Последняя пара? Их уже меряют? Ничего, он обойдется. Ему десятка в лапу, чтоб не расстраивался. Пойду примерю. Ч-черт! Ну и ну! Все-таки с приветом эта Хелена! Стоит, задрав юбку, в примерочной, любуясь новыми панталонами. Бабы есть бабы!

Хелена счастлива — панталоны из чистой шерсти с цветочками, такие только из-под прилавка и можно достать. Спасибо Сильве, благодаря ее популярности даже дефицитное белье покупаешь.

Да, с популярностью у Сильвы (Юлле Кальюсте) порядок! И в этих провинциальных магазинчиках пластинки с ее песнями нарастают. Казалось бы, не жизнь, а вечный праздник. Только вот ночью утыкаешься в стену при соседе-муже и... лишь бы заснуть побыстрее, чтобы не сорваться. А ведь было же,

было! Какие надежды подавал. Какая пара двух влюбленных дураков — всем на зависть! Но у него, видите ли, неприятности, и он, видите ли, пьет... Да, когда же, наконец, будет этот Нигуль? И сможет ли он хоть чем-то помочь? Ну вот, вроде бы уже недалеко. Только поздно, да и с машиной что-то. Хорошо, что хоть тракторист (А. Кукумяги) попался, может на трос посадить. Переночуем в его деревне.

Господи! Как хорошо! Сеновал, дом, где пахнет молоком, дородная хозяйка (А. Михельсон), дети... Сейчас тетя Хелена расскажет им сказочку про тетю Жанну, которая из-за любви к Королю и Народу пошла сжигаться на костер... Рай — лесной, полевой, коровий! Рай бескомплексного здоровья, где ты, куда мы тебя растеряли? Ну, не у коровьего же вымени сидеть, чтобы наслаждаться полнотой жизни! Нет! К Нигулю, быстрее к Нигулю! А что это там, на дороге? Почему пробка машин в чистом поле?

— Да, да, мы к Нигулю!

— Что???

— Наш порядковый номер 1143!

В беглом описании ироничного и очень современного фильма «Радости среднего возраста» трудно передать своеобразие его колорита. Атмосфера здесь проникнута воздухом утраченной, но жадно взыскуемой любви.

Фильм, ставший дебютом в режиссуре популярнейшего актера Лембита Ульфсака, открыл еще одну страницу современного эстонского кинематографа. Авторы точно почувствовали дисгармонию сложных человеческих отношений, растрченных в спешке и суете современной жизни, за которой теряются и обрываются душевные связи. Тот тревожный возраст, который не желает расставаться с эйфорией молодости, но уже требует несуетности и покоя, стал для создателей фильма темой остроумного исследования. Личностная и откровенная интонация создается и благодаря работе оператора Николая Шарубина (это тоже дебютант), который работает на площадке словно без дистанции с актерами. Отсюда возникает эффект соучастия зрителя в происходящем на экране.

Радости среднего возраста — это не только приобретение теплого белья, на котором иронично акцентирует внимание фильм, это обретение человеческого тепла — вот что утверждается всем ходом киноповествования.

РАДОСТИ СРЕДНЕГО ВОЗРАСТА

«Таллинфильм»

Автор сценария Валентин Куйк

при участии Андрея Дмитриева

Режиссер-постановщик Лембит Ульфсак

Оператор-постановщик Николай Шарубин

Художник-постановщик Прийт Вахер

Композитор Тыну Ааре



Рабочий момент.
В центре — режиссер И. Галанкин,
слева — В. Масальский
и оператор Д. Евстигнеев,
справа — И. Далкунайте



Ирина — В. Квела

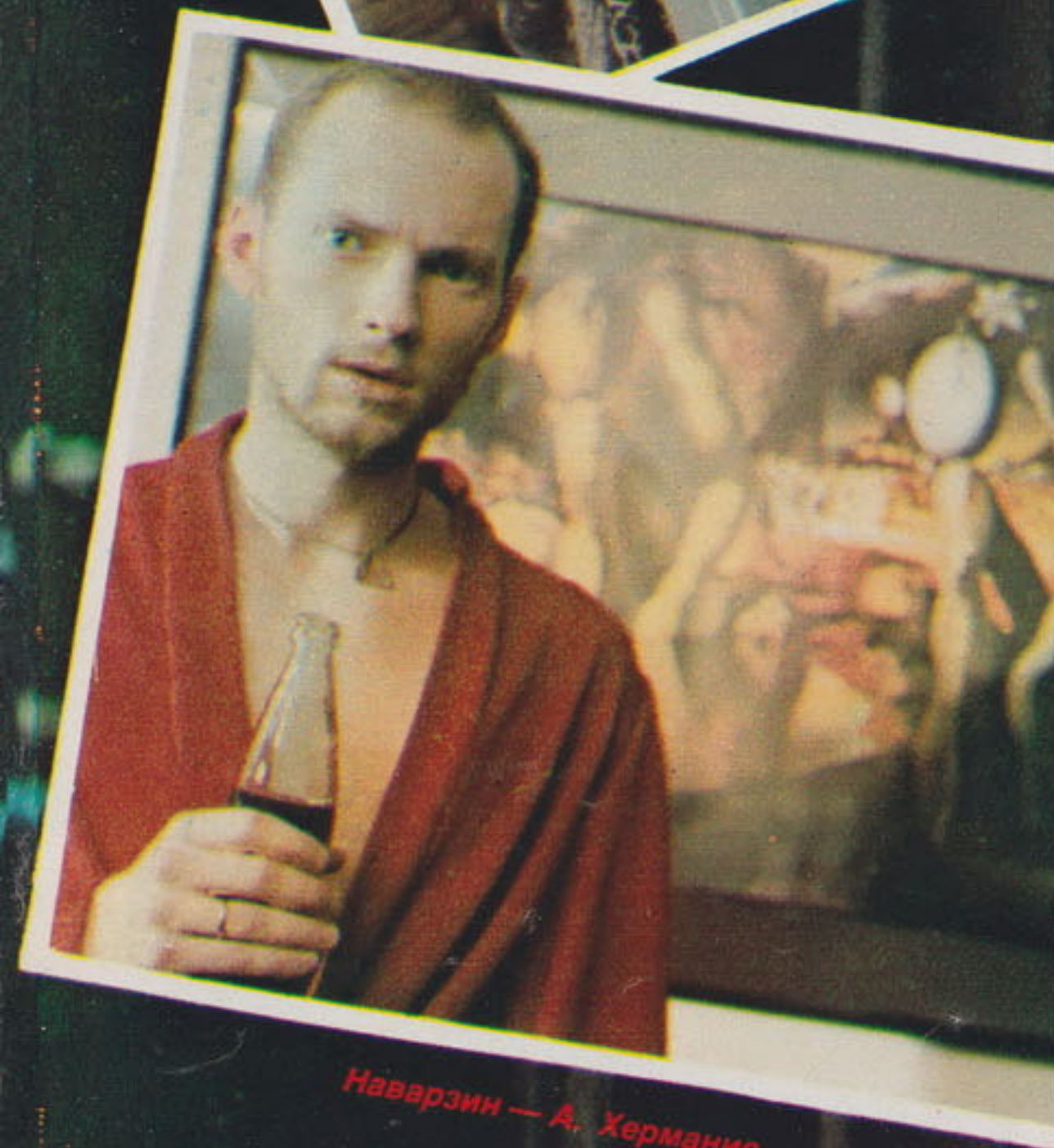


Федор — В. Масальский
и Мария — И. Далкунайте



Мария — И. Далкунайте

Режиссер — А. Демидова



Наварзин — А. Херманис

ИДУТ СЪЕМКИ

Помню, с каким интересом два года назад читала в «Новом мире» повесть Георгия Семенова «Ум лисицы». Теперь попала на съемки ленты по этой повести и мотивам некоторых рассказов Г. Семенова. Эту картину под названием «Осень в Чертаново» снимает на «Мосфильме» Игорь Таланкин при участии своего сына Дмитрия — выпускника режиссерской мастерской С. Герасимова (ими же написан и сценарий). Однако более точным названием фильма им видится «Смерть в Чертаново». Здесь будет и убийство, и самоубийство. Но это не детектив, а психологическая драма. Прикосновение к «болевым точкам» поколения в возрасте «до 30».

— Георгий Семенов — писатель замечательный, — говорит И. Таланкин. — Негромкий, не рвущий с треском на себе рубаху, стремясь казаться правдолюбом. Никогда не гонявшийся за конъюнктурой. Его беспокоит неустроенность человека, он чутко прислушивается к тому, что происходит с душой нашего современника, особенно в последние десятилетия. Когда многие из нас, видя кругом вранье и демагогию, разубедились в «привычных» идеалах и начали заново искать нравственную основу жизни... Это смятение души породило множество странных и деформирующих психику явлений. И это по-разному отразилось в героях нашего фильма: в Марии (И. Дапкунайте), в ее муже — физике Наварзине (А. Херманис), в шофере Саше (Я. Клушс), в начинающем литераторе Федоре (В. Масальскис).

...Подземный транспортный туннель для подвоза товаров к магазинам, протянувшийся во всю длину Калининского проспекта, загружен максимално. Один за другим подъезжают рефрижераторы, автофургоны, пестрят снующие тележки и кары — то с говяжьими тушами, то с бутылками изпод «фанты», то с тортами. Здесь, возле надписи на стене «Разгрузка — Арбат», и снимался один из эпизодов.

...Мелькают полиэтиленовые пакеты с торчащим из них продовольственным «дефицитом» в руках участников массовки. Выполняя задание постановщика, один за другим в дверях складских помещений исчезают люди и потом возвращаются, гордо неся свою «добычу».

В подъехавшей «Волге» сидит героиня фильма, Мария, хрупкая девушка, почти подросток. Актриса Каунасского драматического театра Ингеборга Дапкунайте. Три года назад окончила консерваторию в Вильнюсе. Дебютировала в кино на четвертом курсе, в фильме «Моя маленькая жена»...

За стеклом «Волги» вижу Марию в крайнем смятении, словно для нее решается вопрос жизни и смерти. По сути, это так и есть. Ведь в полном отчаянии Мария вызвала Федора и приехала с ним сюда, в туннель, чтобы познакомиться со своей новой «любовью» — полноватым, самоуверенным шофером Сашей, чтобы он, Федор, помог ей — то ли разобраться в своих чувствах, то ли избавиться от Саши.

— Моя Мария — непростой человек. Я и сама ее не сразу поняла, — размышляет актриса о своей героине. — Дело в том, что она любит и мужа, и Федора, и Сашу. Это натура такая: всех любит. В этом богатство ее натуры, ее счастье и ее беда. Если она и порхает по жизни, то при этом невероятно страдает — это у нее от безысходности. Мария — своеобразный продукт брежневской эпохи, эпохи застоя, человек без веры, без цели. Я из одного с ней поколения. Не стану утверждать, что все наши ровесники пребывали в таком же состоянии безысходности, что и герои «Осени в Чертаново», но проблема такая есть, и от нее нельзя отворачиваться... Поначалу я думала, что это совсем не моя роль. Потом полюбила Ма-

рию, которая все время создает себе такие ситуации, из которых трудно или даже невозможно выбраться.

— Реально ли было поставить подобный фильм четыре года назад? — вновь обращаюсь к И. Таланкину.

— Нереально. И вы это знаете не хуже меня. Я взялся за «Ум лисицы» не потому, скажем, что я изменился за последние годы. Какой я был, такой и остался. Просто у меня сейчас появилась возможность говорить о том, о чем, в общем, не давали говорить раньше. Но в большей или меньшей мере я всегда касался тех же проблем, что и в этой картине. Хотя мои фильмы — «Майские звезды», «Выбор цели», «Время отдыха с субботы до понедельника» и другие — по материалу довольно разные, но внутренняя тема всегда одна и та же. Для меня время перестройки — это время, когда надо дать себе отчет, осмыслить время и говорить до предела честно то, что думаешь о людях. О молодых, к примеру. Ведь все, о чем говорит Георгий Семенов, не придумано.

...Брызгая мокрой метелкой на «Волгу», помощники режиссера создают видимость, что машина приехала с дождя. Вокруг рабочие гремят лотками. Жизнь туннеля идет своим чередом, размеренно и оживленно. Все новые автомобили встают в очередь на разгрузку, перекликаются люди. Съемка как бы «впяна» в эту жизнь.

Я даже не заметила щелчка «хлопушки», отмечающей начало дубля. Лишь увидела, что Мария, чуть не плача, вновь начинает умолять Федора помочь ей. Камера молодого оператора Дениса Евстигнеева (это его вторая работа, после «Попутчика») пытается «прочитать» в напряженном взгляде героя охватившее его смятение. Потом из-за какой-то двери складского помещения возвращается Саша с полиэтиленовой сумкой в руках, небрежно бросает ее на заднее сиденье. Все садятся в машину, и «Волга» разворачивается...

Эпизод небольшой — всего четыре минуты экранного времени, но очень важный. Атмосфера на съемочной площадке особенная — располагающая к исповедальности, откровению.

— Ситуация в фильме сложная, — говорит актер Валентинас Масальскис, который играет героя, аккумулярующего в себе все происходящее, — Федора. — Время, когда происходит действие, смутное, критерии добра и зла стерлись, люди становятся неконтактны, живут в духовном вакууме, мечутся. Мечется и Мария, считая, что нужно пройти даже через грязь, чтобы стать духовно чище. Но это невозможно... Другой персонаж — Наварзин, который пытается помочь Марии, вроде бы не мечется. У него твердое убеждение, что мир и человека могут спасти компьютеризация и машинерия. Но, по сути, он не знает как следует даже самого себя и в результате приходит к трагическому финалу... А моего героя, который решил изложить на бумаге горькую историю драматического «четырёхугольника», резко осаживает женщина-режиссер, прочитавшая его сценарий...

— Признаться, я влюблен в актеров этого фильма, — говорит режиссер. — Все не просто талантливы, но работают на пределе самоотдачи и искренности. При этом — что крайне важно — каждый из них — незаурядная личность, настоящая индивидуальность...

Итак, осень 1984-го. Своеобразный рубеж, после которого в жизни страны забрезжили перемены. Каким же увидят его авторы ленты?

Среди исполнителей ролей — А. Демидова, И. Скобцева, В. Квепа. Художник фильма — Н. Сахаров.

Наталья ЛАГИНА

Фото Ю. Гончарова

"ОСЕНЬ

В ЧЕРТАНОВО"

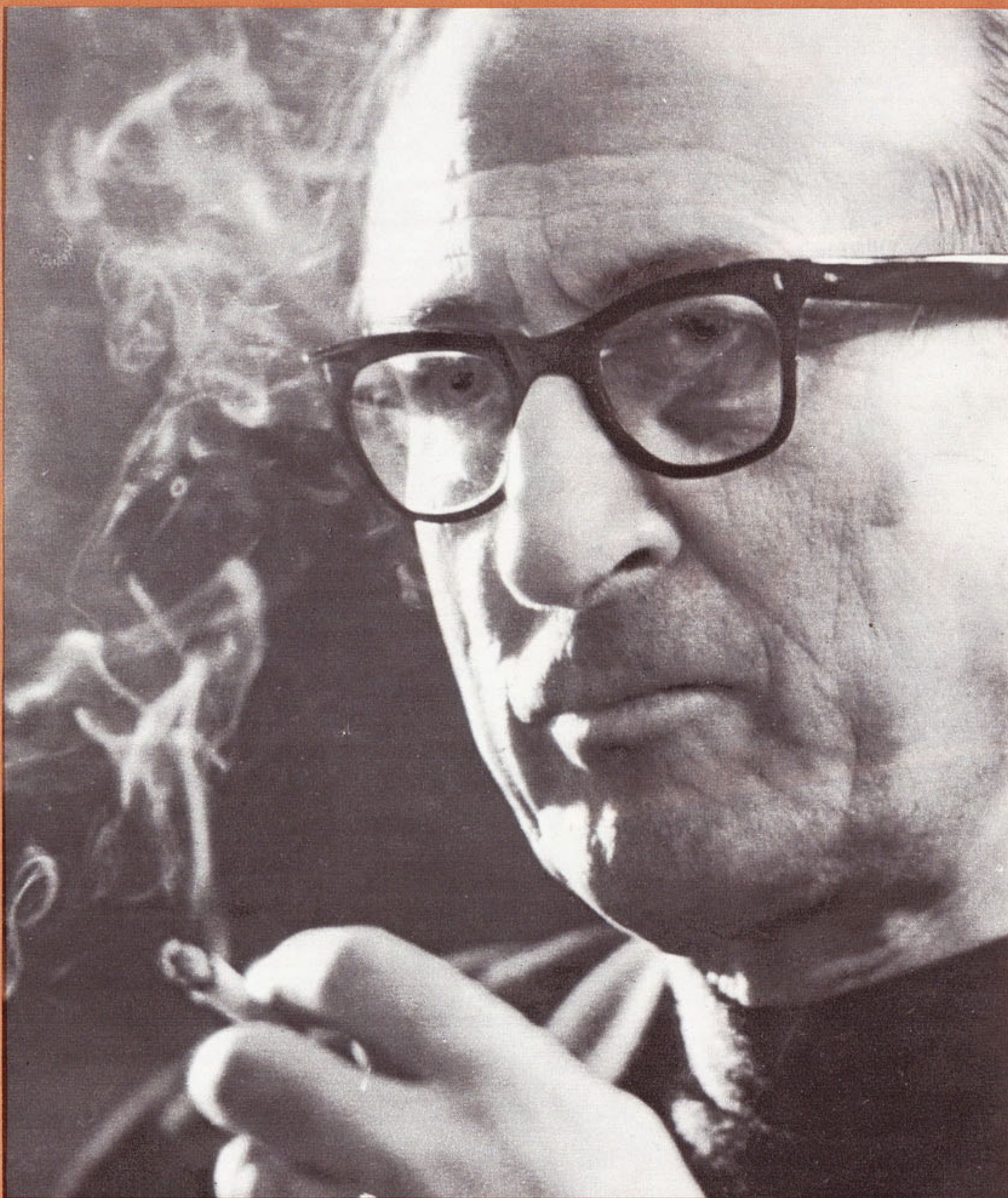
ОПТИМИСТ,

Михаил Ромм был не только выдающимся режиссером. Он стал явлением в духовной жизни людей нескольких поколений. Он был одним из лидеров нового мышления в период кратких «оттепелей» конца пятидесятых — начала шестидесятых годов. Он расходовал себя щедро, не жалея времени и сил: на съемочных площадках, в статьях и докладах, читая лекции во ВГИКе, на Высших сценарных и Высших режиссерских курсах, руководя объединением на «Мосфильме», работая в Союзе кинематографистов, одним из организаторов которого он был. Представленные здесь документы и мемуарные материалы, обнаруженные недавно в личном архиве режиссера, публикуются впервые. «СЭ» выражает благодарность Н. Кузьминой за содействие в работе при подготовке роммовских текстов к печати.

Хочется надеяться, что их публикация даже в журнальном варианте (начало см. «СЭ» № 5, 1988) поможет читателям полнее понять личность и творческие искания выдающегося режиссера, обогатившего советское кино такими шедеврами, как «Пышка», «Тринадцать», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», «Мечта», «Девять дней одного года», «Обыкновенный фашизм», «И все-таки я верю» («Мир сегодня»), огромный диапазон и культуру его мысли, страстность натуры художника, коммуниста, гражданина.

В одном из писем М. И. Ромм писал: «Я убежден, что рано или поздно правда восторжествует, но мне хотелось бы, чтобы это случилось как можно быстрее». Михаил Ильич Ромм, будучи всю жизнь оптимистом, не ошибся.

Сегодня это время настало — время перестройки и гласности.



Михаил Ильич Ромм (1901—1971)

Изменилось время, изменилась страна, изменился народ, изменился зритель, изменились требования к кинематографическому зрелищу, изменился и сам кинематограф.

Я вспоминаю все, что передумал за несколько лет, пока готовился к экзамену. Это были годы переоценки ценностей, и прежде всего пересмотра всего, что сделал я сам.

Но можно ли забыть годы и десятилетия успеха? Можно ли уйти от своих привычек, содрать с себя шкуру навыков, переделать самого себя и снова родиться на свет?..

Среди всего этого потока сомнений я решил наконец определить заранее хоть некоторые вехи своего дальнейшего пути. Я принес несколько клятв, я даже произнес их как-то ночью вслух. Вот эти клятвы:

1. Отныне я буду рассказывать только о людях, которых я знаю, лично знаю.
2. Отныне я буду делать фильмы только на современном советском материале, потому что я его знаю.
3. Отныне я буду говорить только о том, что меня лично волнует как человека, как гражданина своей страны, притом как человека определенного возраста, определенного круга.
4. Отныне я буду рассчитывать на то, что среди двухсот двадцати миллионов (сейчас уже 285 млн.— Ред.) моих сограждан найдется хоть несколько миллионов, которые думают о том же, о чем думаю я, и на том же уровне, на каком думаю я. Я буду делать картины для них.
5. Если я убежден, что исследовать человека нужно в исключительные моменты его жизни, пусть трагические, пусть граничащие с крушением, катастрофой, то я буду брать этот материал, не боясь ничего. В конце концов я советский человек, и все, что я думаю,— это мысли советского человека, и вся система моих чувств — это система чувств, воспитанная Советской властью.

М. РОММ

ИЛИ ДУЖОВНОЕ ЗАВЕЩАНИЕ МАСТЕРА

Элем КЛИМОВ

В тот год, когда я решил поступать во ВГИК, экзамены принимал Ромм. Сейчас вспоминаю, что несведущий тогда, не знающий ничего серьезного о кинематографе, я страстно захотел поступить именно к нему. Что-то притягательное было для меня в самом его имени...

Итак, шли экзамены во ВГИК. Первый тур. Второй. Огромный конкурс. Напряжение. Подошел третий тур, на котором должна была наконец-то состояться встреча с самим Роммом. Я вошел в аудиторию. Подробностей не помню. В памяти остался стол, за которым сидел Ромм со своими помощниками. Как полагалось, я читал стихи, читал басню, читал отрывок из прозы Паустовского... Ромм внимательно смотрел, смотрел... Я чувствовал, как замирает мое сердце: впервые передо мной сидел такой крупный мастер. Сердце замирало все больше, и вдруг Ромм спросил:

— Молодой человек, а вы бы не хотели поступать на актерский курс? — Он набирал тогда в свою мастерскую будущих режиссеров и актеров.

Почему он задал мне этот вопрос, что имел в виду: то ли внешность ему показалась подходящей, то ли басню хорошо прочел. Поступать в актерскую мастерскую я отказался.

Знающие люди предупреждали меня, что Ромм наизусть знает «Войну и мир» и что вопрос из Толстого последует наверняка. И действительно, Ромм задает вдруг вопрос:

— А где Наташа Ростова встретила с раненым Андреем Болконским?

— Как где? В палатке.

— Нет, в каком месте под Москвой?

Я никак не мог вспомнить, в каком месте.

Тогда Ромм, очень доброжелательно проводивший это собеседование, говорит:

— Ну, хорошо. Этого вы не помните. Давайте теперь попробуем сделать режиссерские этюды. Предположим, что сейчас два часа ночи. Москва спит. Вы идете и видите окна на уровне первых и подвальных этажей. Два окна горят. Вы остановились перед ними. Загляните, пожалуйста, в эти два окна...

К этому моменту со мной произошло что-то вроде короткого замыкания. Я решил, что все равно меня не берут, и ответил:

— Михаил Ильич, я в чужие окна не заглядываю.

Это был какой-то ужасный загиб, меня уже занесло. И когда Ромм спросил, кого из писателей-современников я больше всего люблю, я ответил неправду, сказал, что вообще никто из них мне не нравится. Стыдно вспомнить, но тем не менее именно так все и произошло. О чем-то мы еще немного поговорили, я понимал, что провалился, не прошел, контакт не состоялся. С этим чувством я вышел из аудитории.

Через день объявили, что я получил тройку. Он меня не принял. На этом с мастерской Ромма было все кончено. Обиделся я на него смертельно.

Из авиации я уже ушел. Поступать в мастерскую научно-популярного кино, как мне предложили, отказался. Неожиданно пришло известие, что Дзиган набирает «экспериментальную мастерскую режиссеров кино и телевидения». Я поступил в эту мастерскую и начал учиться. Примерно через год кто-то подошел ко мне от Ромма и передал, что в его мастерской освобождается место и что я могу перейти. Я ответил, что никогда с этим человеком ничего общего иметь не буду...

Окончив ВГИК и сняв дипломный фильм «Добро пожаловать, или Посторонним вход

воспрещен», я начал работать на «Мосфильме».

Вдруг Ромм опять заинтересовался мною, попросил показать ему «Добро пожаловать...». В одном из залов монтажного цеха состоялся просмотр. Михаил Ильич вышел в коридор, закурил и стал очень тепло говорить о картине. Когда он ушел, моя жена Лариса Шепитько — она была с нами на просмотре — сказала: «Почему ты все время так идиотски улыбаешься?» Сам я в тот момент ничего не замечал. Я был счастлив.

Вскоре объявился на «Мосфильме» сценарий Александра Володина «Похождения зубного врача». Автор прислал его Ромму с предложением поставить фильм. Михаил Ильич передал вдруг этот сценарий мне со словами:

— Это дело не мое, а скорее всего твое. Если захочешь его ставить, то милости прошу.

И Ромм пригласил меня в то самое Третье объединение (тогда оно называлось «Товарищ»), в котором начинала когорту режиссеров послевоенного поколения — таких, как Г. Чухрай, М. Швейцер, М. Хуциев. Потом, почувствовав себя увереннее и самостоятельнее, они разошлись по разным объединениям студии. А тогда еще существовало то уникальное содружество очень разных талантливых людей, та удивительная товарищеская атмосфера, которую мы до сих пор называем роммовской. Сценарий Володина мне очень понравился, и я перешел в объединение Михаила Ильича. Так, несмотря на мои заклинания, судьбы наши соединились.

Объединение действительно объединялось вокруг Ромма. К нему тянулись люди разных поколений, разных направлений в кино. Все собиравались вокруг него не только потому, что он был умный, не только потому, что он был добрый и равно ко всем расположенный. Ромм мог быть и нетерпимым. Он не терпел, например, халтуры, не терпел приспособленчества, не терпел хамства и много еще чего не терпел в этом мире и непосредственно вокруг себя. Доброта и нетерпимость были основой его позиции. Той самой твердой позиции, на которой строился его авторитет.

Ромм был мудрый художник. Он создавал условия, в которых каждый мог проявить себя, раскрыться с самой лучшей стороны. Некрасивое, подлое, низкое вблизи Ромма было не только не позволительно, но невозможно. Особенно оберегал Михаил Ильич талантливую молодежь. Часто он говорил, что есть слишком много обстоятельств, не позволяющих молодому человеку проявлять себя: так много дует разных ветров, что начинающая в нем разгораться свечка может легко погаснуть. Ромм умел так оградить эту свечку, что пронсящиеся мимо ветры — а от них никуда не денешься, не скроешься — не могли бы загасить этого еще робкого, внутреннего свечения.

В двадцатые годы Ромм начинал как скульптор. Мне кажется, он и остался по своему творческому складу, по подходу к искусству скульптором — скульптором от кинематографа. Хотя Ромм ставил фильмы по сценариям, написанным, как правило, в соавторстве, по сути он был одним из тех, кто стал предтечей понятия «авторский кинематограф», сформировавшегося определенно лишь в 60-е годы. Он был не реализатор, не интерпретатор, а режиссер-мыслитель.

Ромм никогда не заботился о том, чтобы сделать что-то оригинальное, всех поражающее и удивляющее. И все-таки он поразил. Картина «Девять дней одного года» оглушила

Все, что он делал
и в жизни,
и в искусстве,
определялось только его
внутренним поведением,
строем мыслей и чувств.

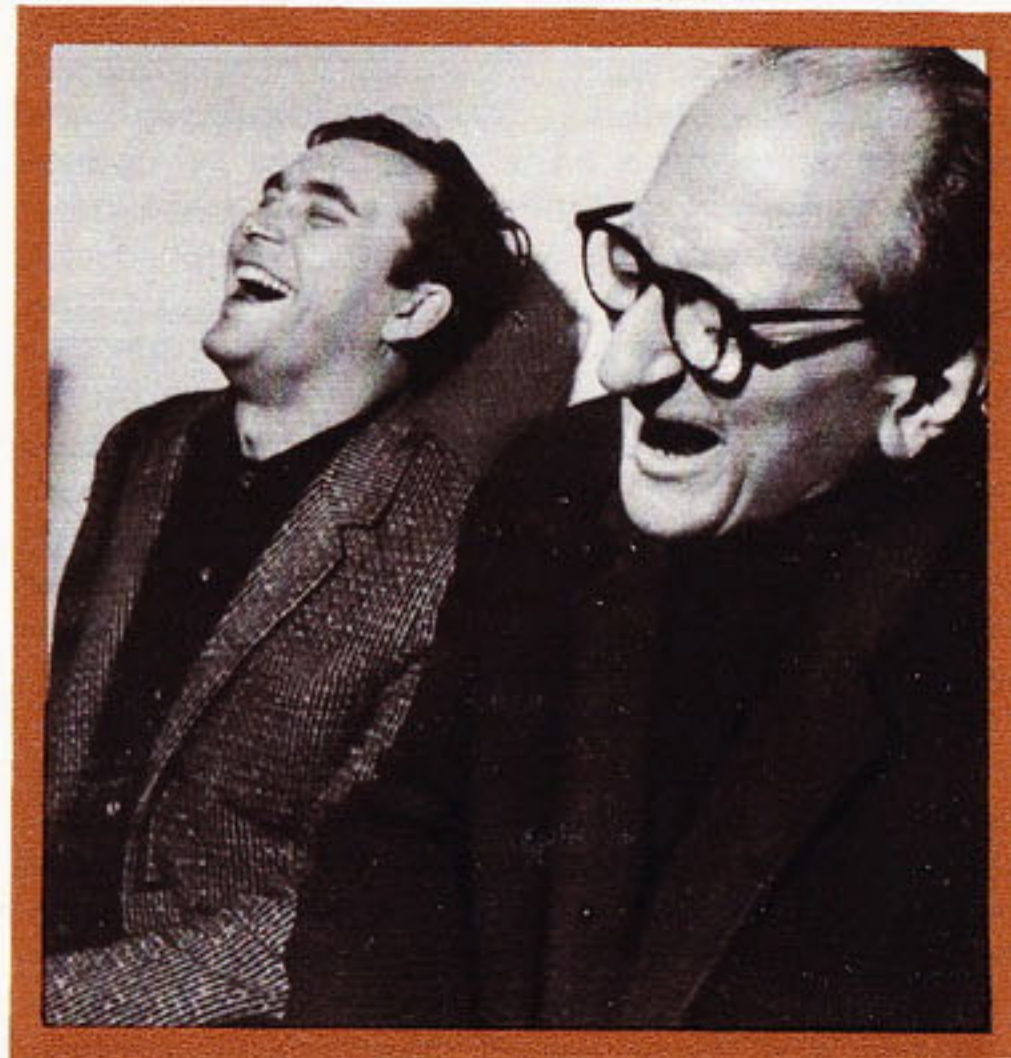
нас и новым выбором проблемы, и подходом к ее разработке. Она потрясла нас гуманистическим подходом к одной из, как выяснилось теперь, центральных проблем века: открытие атомной энергии, высочайшее достижение человеческого интеллекта может при неразумном использовании принести много бед человеку.

Ромм не остановился. Он пошел дальше. Плодом его новых исследований явился документальный публицистический фильм «Обыкновенный фашизм». Все объединение «боле-ло», переживало за него, пока шла работа над фильмом. И снова Ромм всех, и меня в том числе, поразил и острым умом, и юмором, глубинным ощущением современности, именно современности, хотя фильм говорил в основном об исторических корнях фашизма, о тех моментах прошлого, которые нельзя забывать. Он показал, что мало их просто помнить. Необходимо к ним возвращаться, анализировать, искать истоки процессов, происходящих в современном мире. Именно так подошел Ромм к материалу фильма, но самым новым, неожиданным оказался для нас... голос автора. Для нас, которые каждый день видели и слышали Ромма, беседовали с ним, его голос в сочетании с изображением на экране прозвучал как откровение.

Для всех нас было важно и нужно, чтобы Ромм снял свой следующий фильм, который условно в процессе работы назывался «Мир сегодня». Мы понимали, мы ждали, что он сделает фильм не только о мире сегодня, но и о мире завтра, то есть попытается сделать картину о тех опасностях, которые могут угрожать человечеству завтра, на которые зоркий глаз художника может увидеть сегодня. Во впечатлениях сегодняшнего дня, в потоке хроники, в ответах автору случайных прохожих на улицах разных городов мира разглядеть и показать многое из того, что аукнется завтра. Показать и тем самым предупредить, еще раз призвать человечество к единству, бдительности, к тому, чтобы не кто-то один, а все зорко вглядывались в мир вокруг себя.

Работа над картиной шла сложно с самого начала. Замысел менялся, перестраивался. Проблемы были и внутренние, идущие от самого материала, и внешние. Шел естественный процесс рождения фильма со своими кризисами, спадами и подъемами. Сделать картину Ромм не успел...

М. Ромм и Э. Климов



Встал вопрос, что делать с материалом, собранным Михаилом Ильичом: снятыми им в Западной Германии и Франции интервью, отобранными фотографиями, хроникой. Вместе с Марленом Хуциевым и Германом Лавровым мы взялись за работу. Мы стали думать, что делал бы Михаил Ильич в нашей ситуации. Вновь и вновь мы прослушивали голос Ромма, записанный на маленький магнитофон. Это были варианты набросков замысла, нечто вроде либретто. Начиналось все с автобиографических заметок «Я — ровесник века. Всего на двадцать три дня я опоздал к его началу...». Сам звук его голоса, неповторимый роммовский тембр уже давали старт для фильма-раздумья, уже задавали особую интонацию. Но что дальше? Никакого точного сценарного плана Ромм не оставил. Он сам еще думал, искал, как все это будет. Мы пытались представить, в каком направлении могла двигаться мысль Ромма. Вспоминали, на чем обычно он останавливался подробнее, что задевало и беспокоило его.

В первую очередь фильм должен был звучать предупреждением человечеству. Мы решили использовать в картине пленку с записью голоса Михаила Ильича, постараться избежать постороннего дикторского текста. Там, где понадобится комментарий, можно использовать титры. Но чтобы картина действительно стала роммовской, в ней должна была зазвучать надежда. Мы знали, что Ромм был оптимистом.

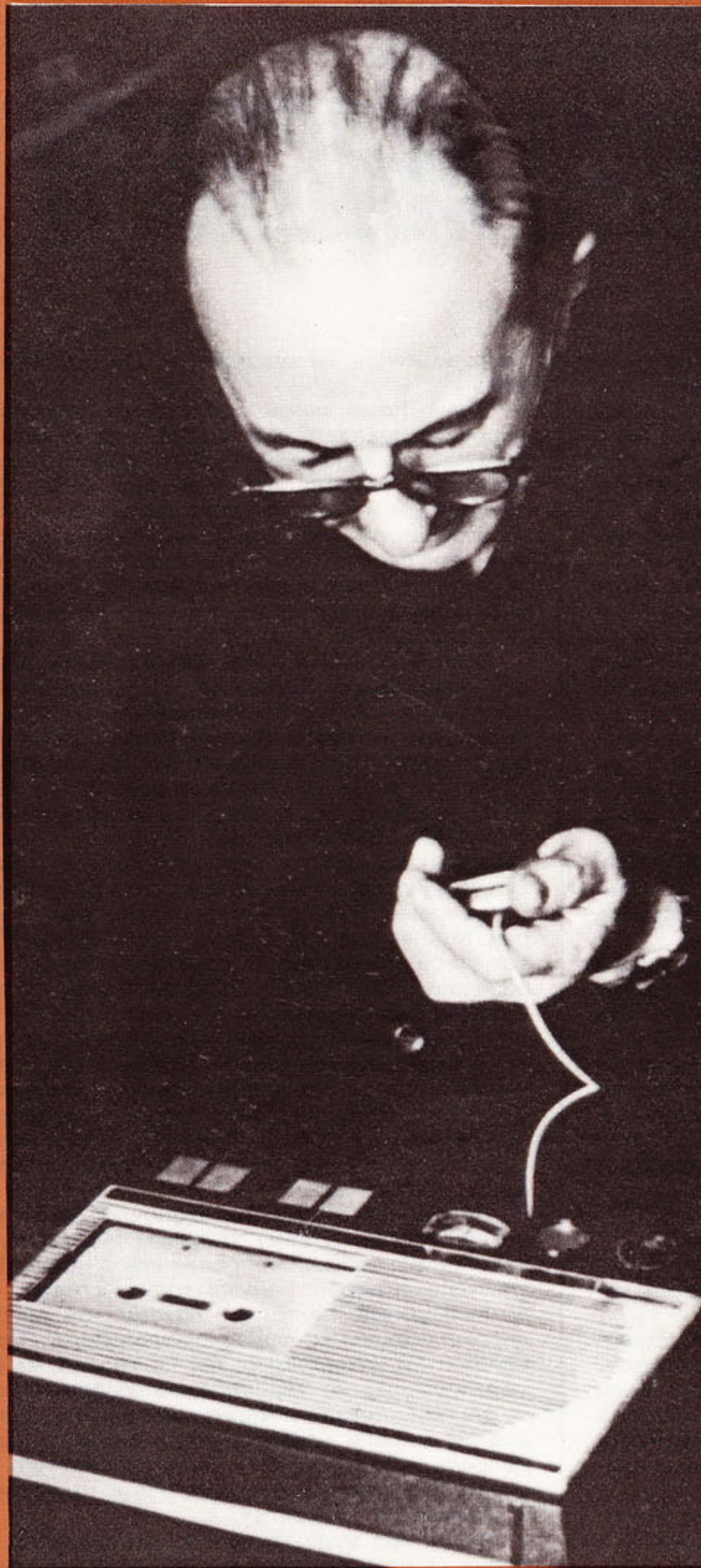
Среди его записей мы наткнулись на фразу, которая стала названием фильма: «И все-таки я верю». И все-таки Ромм верил, что люди найдут в себе силы справиться со всеми угрозами и опасностями. А иначе нельзя жить. Художник не может иметь другую точку зрения, если он настоящий художник, художник в высшем смысле этого слова.

Мы сделали все, чтобы зрители поняли, что перед ними не фильм Ромма, а картина его последователей, решивших по-своему продолжить то, что он начал. Михаил Ильич, конечно же, сделал бы другой фильм. Но тайну замысла он унес с собой... Картину «И все-таки я верю» надо рассматривать не столько как самостоятельную законченную работу, сколько, скорее, как поступок учеников, коллег и друзей Михаила Ильича в отношении его духовного наследия. Мы сделали тогда все, что было в наших силах. Была бы возможность — сделали бы больше, а тогда сделали все, что могли, все, на что были способны. Мы очень хотели, чтобы Ромм продолжал приносить пользу.

С улыбкой я вспоминаю давнюю фразу, брошенную после первой встречи с Роммом на вгиковских экзаменах: с этим человеком я не хочу иметь ничего общего. Жизнь не просто свела нас и подружила, но волею судеб я оказался одним из тех, кто завершал последнюю картину Михаила Ильича.

И в конце одно короткое воспоминание. 1969 год. Кабинет Ромма на «Мосфильме». Я только что вернулся в Москву из Парижа, где искал и отбирал хронику для фильма «Спорт, спорт, спорт». Приехал, потрясенный рок-оперой «Волосы» — такое темпераментное зрелище, зрители в зале тогда чуть ли сознание не теряли. «Михаил Ильич! — рассказывал я с восторгом. — Это что-то невероятное, невиданное раньше. Это так мне подходит, так легко на душу — и ритм, и пластика, и звук — все так эмоционально, даже как-то физиологически действует на человека. Сколько можно плавать в манной каше?..» Я разгорячился. Ромм слушал, слушал меня, а потом говорит: «Ну да, ты человек молодой. Давай. Мне немного осталось. А я уж до конца своих дней буду проповедями заниматься».

Я часто думаю об этом слове — «проповеди». К концу жизни Ромм стал кинопроповедником. Что это такое — кинопроповедник? Проповедники любых времен проповедовали добро, любовь, братство в отношениях людей. Ромм был добрый, мудрый, талантливый проповедник в жизни и в фильмах. Утверждением этого я и заканчиваю свои воспоминания.



В начале шестидесятых Ромм приобрел по случаю замечательную, в ту пору редкостную вещицу: японский кассетный магнитофончик. Обрадовавшись этому портативному диву, он наговорил на кассеты свои воспоминания. И несколько зимних вечеров подряд мы сходились на даче Людмилы и Ореста Верейских, рассаживались в гостиной, и Михаил Ильич, дождавшись тишины, торжественно нажимал кнопку. Полтора часа звучал голос автора: низкий, густой, крайне несерьезный. Слушатели были чуткие и благодарные. Персонажи рассказов — всем хорошо знакомые — изображались автором с завидной актерской умелостью, портретной похожестью и с тонкостью превосходного писателя. Еще более завидно, так как писателей среди слушателей было много больше, чем актеров. Ромм, зорко следя за нашей реакцией, все время шевелил губами. То есть беззвучно вторил себе — синхронно с записью. Даже не забывал выдерживать паузы. Рассказы были очень смешные. Главным образом из-за достоверности. Но смеяться нам не позволялось. Каждый раз, когда мы хотели это делать, исполнитель строго поднимал палец. Длинный и сухой. Рассказчик боялся, что, захохотав, мы не услышим следующую фразу. Но смех в нас накапливался, и волею Ромма нам давал только на ту одну минуту, пока переворачивал кассету. Эти шестьдесят секунд он сиял ликованием и торжеством счастливого дебютанта.

З. ГЕРДТ

КАК МЕНЯ ПРЕДАВАЛИ СУДУ ЧЕСТИ

Михаил РОММ

ИЗ УСТНЫХ
РАССКАЗОВ

Что такое суд чести, мы сейчас уже забыли. Был такой случай в сорок седьмом году: предали суду Роскина и Клюеву*, двух профессоров, которые якобы изобрели средство против рака и якобы продали его американцам за «вечную» ручку. Потом выяснилось, что и не продавали они этого средства и самого средства не было; реабилитировали их, но жизнь была уже поломана.

Я в это время, когда суды чести организовывались повсюду, снимал кинопробы к картине «Русский вопрос».

Однажды вечером вся съемочная группа была в павильоне, снимали кого-то из актеров, а мой второй режиссер поехал на общегородское собрание кинематографистов, посвященное как раз организации суда чести.

Приезжает оттуда часов в десять, входит в павильон зеленый, отзывает меня тихо в сторону и говорит:

— Михаил Ильич, только что выступал Большаков**, объявил состав суда. Первым

* См. «Дело «КР» Я. Рапопорта в журнале «Наука и жизнь» № 1, 1988.

** И. Г. Большаков (1902—1980) — в то время председатель Комитета по делам кинематографии СССР, министр кинематографии СССР.

будут разбирать ваше дело — о низкопоклонских письмах Михаила Ромма к белоэмигранту Михаилу Чехову. А вторым делом будет дело какого-то оператора, который выменял у пленного немца золотое кольцо на буханку хлеба.

Я говорю:

— Не может быть!

— Да нет,— говорит,— я сам слышал: дело о низкопоклонском письме Михаила Ромма к белоэмигранту Михаилу Чехову.

Михаил Александрович Чехов, знаменитый актер, действительно эмигрировал году в двадцать девятом или тридцатом, когда был расформирован МХАТ 2-й*.

Году в сорок пятом действительно состоялась своеобразная переписка. Он написал нам письмо по случаю показа в Америке первой серии «Ивана Грозного», критиковал метод работы Эйзенштейна с актером и писал, что, мол, дорогие друзья, мы ждем именно от вас настоящего искусства, здесь у нас капитализм, одни торгаши и т. д., и т. п., а вот эта картина — и прочее, прочее, она нам очень не понравилась.

Письмо Чехова было опубликовано в «Бюллетене ВОКСа»**. И вскорости позвонил мне Кеменов, председатель ВОКСа, и сказал: «Михаил Ильич, надо ответить Чехову. Мы посоветовались с Эйзенштейном, и он просил, чтобы на это письмо, на критику «Ивана Грозного», ответили бы вы. И кстати, в конце письма, так сказать, намекнуть Чехову, что неплохо бы ему вернуться домой, что мы его ждем или что-нибудь в этом роде, ведь он оказал нам большие услуги во время войны. Вообще-то он хочет вернуться, как Вертинский, как Куприн и другие. Вот и хорошо было бы намекнуть, что мы его примем. Так вежливо написать ему. И поскольку он в письме обращается к нам «дорогие друзья», то и к нему надо обратиться «дорогой Михаил Александрович».

Я говорю:

— Ну почему же именно я?

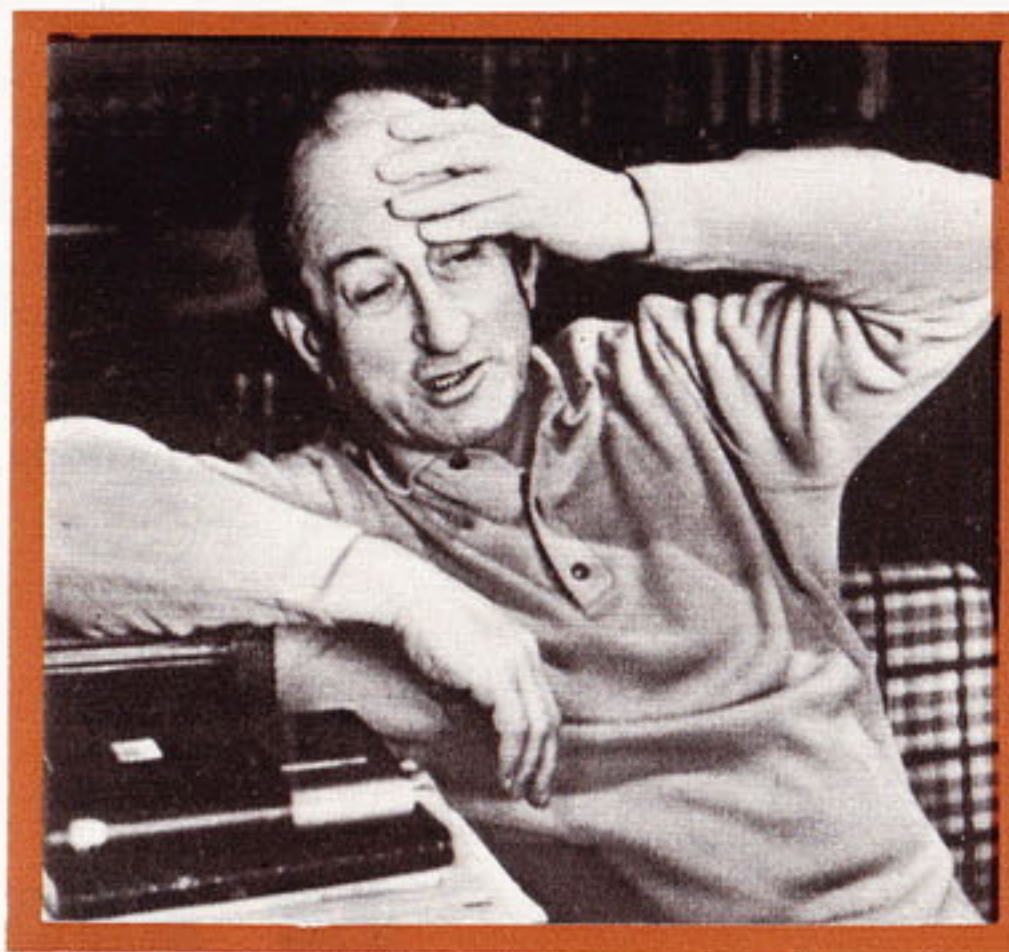
— Да вот так вот, Сергей Михайлович просил.

Назавтра позвонил мне Пудовкин и тоже присоединился к этой просьбе. Эйзенштейн подтвердил, что он просит меня написать это письмо. Я действительно написал его, причем позвонил Кеменову и сказал, что всю теоретическую часть, критику, ответ на критику — это все я беру на себя, а вот заключительные фразы дипломатические, с приглашением,— я написал ряд вариантов, потому что не очень знаю, как пишутся такие вещи, поэтому я написал и что «мы все вас ждем и не забыли» — с одной стороны, с другой стороны — еще какие-то слова, а вы выберите лучший вариант и отправьте.

Кеменов действительно выбрал один из вариантов этого заключения и отправил его. В «Бюллетене» было напечатано это письмо со всеми любезными вариантами финала. На мое горе, профессор Гридасов раскопал это письмо и прочел лекцию во ВГИКе под названием «Творческая переключка через океан», расхваливая как меня, так и Чехова. А кто-то из студентов сообщил о сем властям преследующим, это дошло до Большакова. Вот Большаков и решил предать меня суду чести.

* М. А. Чехов жил за рубежом с 1928 года. МХАТ 2-й работал до 1936 года.

** Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. С 1958 года — ССОД.



В тот же вечер я звоню Большакову. Отвечает секретарша:

— Иван Григорьевич занят, говорить с вами не может.

Я звоню его заместителю Саконтикову. И он говорит:

— Товарищ Ромм, вы знаете меру содеянного вами и отвечать будете перед судом чести, который определит меру вашей вины как режиссера, члена партии и гражданина советского общества. А больше ничего добавить не могу. Суд чести решит вашу судьбу.

Пришел я домой — вот еще только этого не хватало. Рассказал обо всем Леле*. Тут всеобщее волнение началось. Звонки, всевозможные советы: как быть, что делать? Я поскакал в ВОКС, к Смирновой**, добывать копию письма и просить, чтобы она подтвердила, что в бюллетене по ошибке напечатан не тот вариант, который пошел к Чехову, с одной любезной фразой в конце, а вариант, в котором десять любезных фраз в конце, из-за них-то главным образом мне и влетело.

Елизавета Михайловна сидит и плачет. Я хотел к Кеменову пойти, а он уже с работы снят. И она тоже снята. Но она оказалась мужественной, хорошей женщиной, написала мне такую справку, подтвердила правду.

А тут пошли всякого рода собрания. И на «Мосфильме» состоялось собрание, партийное, с активом, и в Студии киноактера, еще где-то. И каждый раз мне приходилось объяснять, как я дошел до жизни такой и как это я написал письмо белоэмигранту Чехову, как это получилось, как Кеменов давал мне поручение. И каждый раз мне говорили: «Как же это вы, Михаил Ильич, да как же это случилось, да как это вы написали? Вы ж должны были понимать, Чехов вот не вернулся, а вы его приглашали» и т. п., и т. д.

С каждым собранием делалось все хуже. Люди, правда, здоровались со мной, но так, опустивши глаза. А иные старались пробежать мимо; стал создаваться вокруг нас с Лелей вакуум. А если и говорили, то оглянувшись, нет ли кого-нибудь рядом. Тогда сочувствовали, трясли руку и убежали.

И вот этот период был, пожалуй, самый тяжелый, потому что все ждал я, когда же, наконец, состоится партком, на котором будет вынесено решение о предании меня суду чести, потому что судам чести предавали парткомы. Но партком все как-то не назначался, тянулось все. А на каждом собрании часа три приходилось сидеть, и мучительно шло время. Один выступал, другой выступал, третий выступал. И все нужно было слушать, слушать, слушать, слушать...

А утром снова идти на «Мосфильм» и продолжать пробы к «Русскому вопросу». И все мне советовали потихоньку в уголках: «Михаил Ильич, вы признайте вину, признайте ее, признайте. Пообширнее, так сказать, поискреннее, произнесите речь».

Я говорил:

— Да какую вину? Мне ж Кеменов давал поручение!

— Михаил Ильич, признайте вину, признайте — легче будет.

Вот так тянулось это дело, и наконец состоялось партком «Мосфильма». Здесь было очень немногочисленному народу, только члены парткома, да еще Пудовкин и Е. М. Смирнова. Единствен-

* Е. А. Кузьмина (1909—1979), актриса, жена М. И. Ромма.
** Е. М. Смирнова — в то время составитель «Бюллетеня».

ный вопрос — письмо Михаила Ильича Ромма, члена партии, к белоэмигранту Чехову.

Ну, я рассказал, как все было, рассказал, как мне звонил Кеменов, как он мне дал поручение...

Кончил я все эти объяснения свои. Встает неожиданно Пудовкин и говорит:

— Слушай, Миша, как можешь ты,— и показывает руками, разводит их в стороны на метр,— ты, всемирно известный человек, спрятаться за Кеменова?

И двумя пальцами показывает маленькую-маленькую величину. И выходит, я — гигант, пытаюсь спрятаться за горошиной.

— Ты, Ромм, прячься за Кеменовым.

Я говорю:

— Помилуй бог, Всеволод, что ты говоришь?! Ведь «Бюллетень ВОКСа» выходит под твоей редакцией*, ты же звонил!

Пудовкин несколько оторопел, а потом говорит:

— Да, я звонил, я признал свою ошибку. Я был в ЦК. И ты должен признать. Тут дело принципиальное. Не важно, что там будет — суд чести, не суд чести,— важно, чтобы ты осознал, чтобы ты, так сказать, понял.

Я говорю:

— Хорошее дело — тебе осознать, ты член суда чести, или мне осознать, я — подсудимый.

Он говорит:

— Принципиально тут разницы нет.

Надо сказать, что Пудовкин в общем-то был хороший человек. Он был как ребенок. Ему нравились всевозможные торжества, праздники, торжественные заседания. Он с наслаждением сам себя подвергал критике, бил себя кулаком в грудь. Ему представлялся уже, очевидно, суд чести: он сидит за столом, покрытым сукном, и произносит какие-то высокие слова...

Ну вот, подождал я, пока кончились все речи, выслушал. Ну, в общем, все сводится к тому, что надо передавать дело в Комитет, а там уж пусть решают. Впрочем, тогда уже было Министерство, а не Комитет.

Стали все расходиться. Довольно угрюмо.

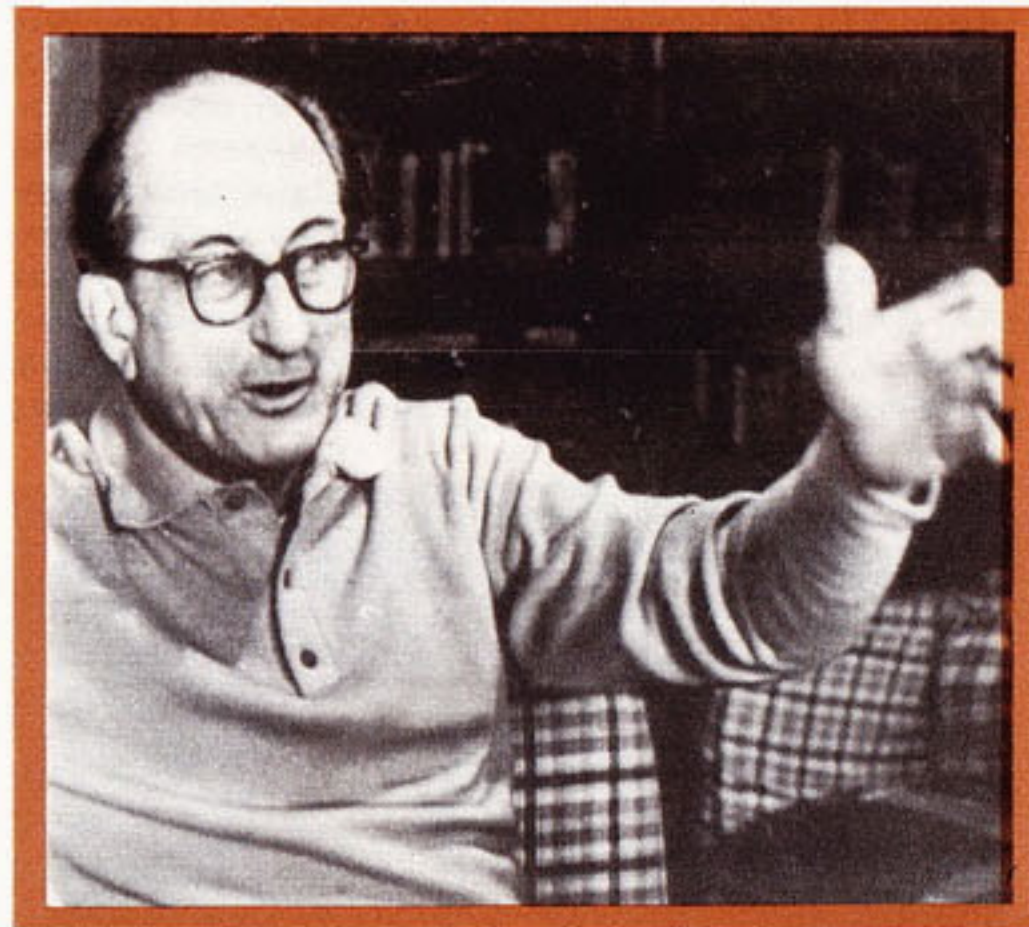
Иду я по двору, думаю, что же делать. Вдруг нагоняет меня Пудовкин и так весело начинает:

— Слушай, Миша, я тебе...

Я говорю:

— Постой. Я сейчас продумываю заявление, которое тут же подам в партком Министерства. Вот такое это будет заявление:

«Я, Михаил Ильич Ромм, член партии с такого-то года, признаю себя виновным в том, что принял от граждан Кеменова и Пудовкина антисоветское поручение написать письмо белоэмигранту Чехову».



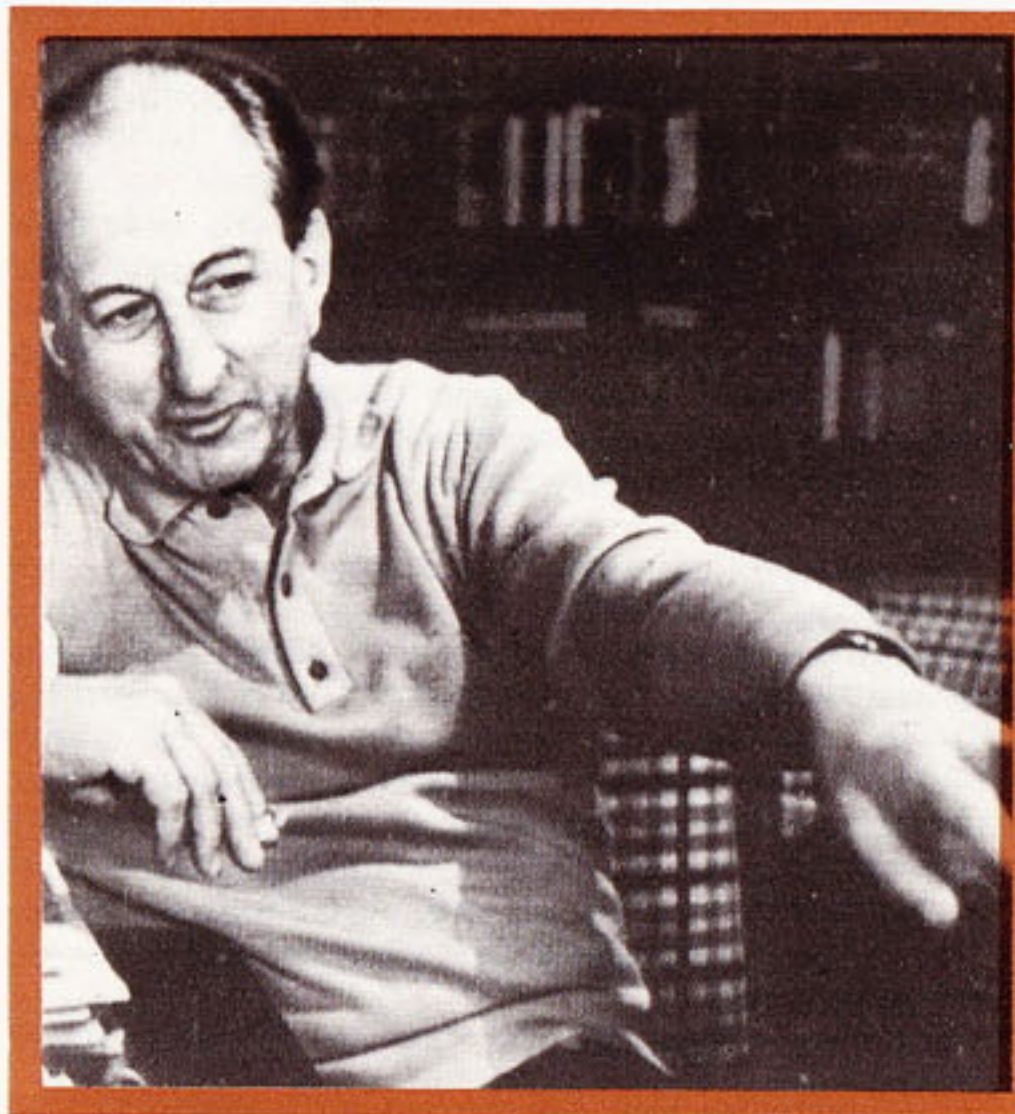
Пудовкин аж подскочил на месте:

— Ты что, ты что... ты что...

Я говорю:

— Постой-постой, выслушай до конца, это важно для тебя.— И продолжаю: «Являясь тупым орудием в руках граждан Кеменова и Пудовкина, я, забывши о своем партийном и гражданском долге, выполнил это поручение. Не находя себе никаких оправданий, я только заверяю партию в том, что если впрямь граждане Кеменов и Пудовкин, вместе или по отдельности, попытаются дать мне какое бы

* В. Пудовкин был председателем киносекции ВОКСа, М. Ромм — членом бюро киносекции. Отв. редактором «Бюллетеня» являлся С. М. Эйзенштейн.



то ни было поручение подобного рода, я немедленно доведу это до сведения соответствующих органов». Это заявление будет в Комитете через полчаса.

Пудовкин:

— Ты что!!!

Я говорю:

— Не кричи. Ты думаешь, что будешь сидеть за красным столом, а я на скамье подсудимых? Нет, брат, мы рядом будем сидеть на скамеечке. Вот и все. Рядом.

Повернулся и пошел домой. А Пудовкин — в Комитет к Большакову, рассказал ему, как было дело.

— Вот, вот-вот, такую-то штуку мне сказал Ромм.

Большаков ему:

— А вы что, подписали этот бюллетень?

— Подписал.

— Вы просто дурак! — говорит Большаков. — Просто неумный человек, вот и все. Неумный человек. Как же вы сделали такое? Двух народных артистов сразу предавать суду чести! Вы что, в своем уме, в своем уме?!

Этот суд отменился. И вообще больше не состоялось судов чести. Но тянулось это дело недели две и стоило мне, конечно, немало нервов.

Но вот прошли эти две недели.

В ЦК Большакову сказали:

— Чего вы там затеяли глупости? Не надо.

В общем, сидим мы как-то дома с Лелей, обедаем, уже успокоившись. Звонок. Открываю дверь: батюшки, Пудовкин...

Он заглядывает в столовую, говорит:

— Обедаете?

— Обедаем.

— Батюшки, а у вас суповое мясо?

— Суповое мясо.

— Миша, я так люблю суповое мясо!

Здравствуйте, Лелечка! Я так люблю суповое мясо, а дома мне вот не дают супового мяса.

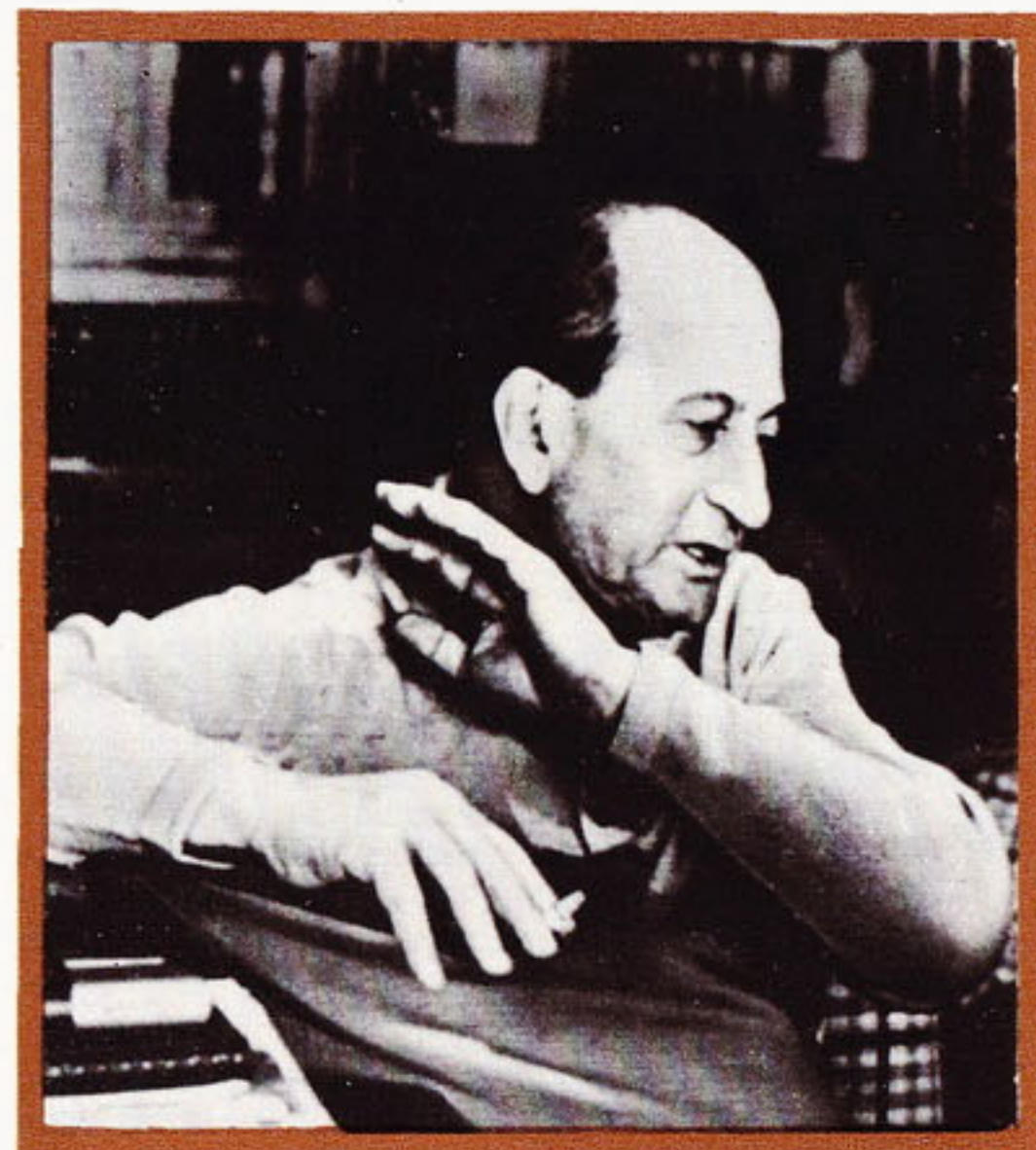
Леля посмотрела на него, усмехнулась, говорит:

— Ну, садитесь, ешьте суповое мясо.

Поел он у нас супового мяса.

Помирились мы с ним, простил я ему все. В общем-то ведь он был хороший человек. Он был как ребенок, а в каждом ребенке может проскользнуть что-то...

Для нас с Лелей этот период был в какой-то мере переломным. До этого суда чести у нас бывало много народа. Всегда толпились приятели, товарищи, друзья по работе, сверстники мои и ее. А потом как-то охладились отношения. Не могли мы до конца простить этих опущенных глаз, того, что люди пробегали мимо, что никто-никто в эти страшные дни суда чести, почти никто, я бы сказал, не отважился поддержать нас по-настоящему. И как это ни странно, с Пудовкиным отношения сохранились. Я даже помогал ему в сценарии каком-то. Встречались мы иногда, всегда очень мило, очень хорошо. На него почему-то не сердились мы. А с другими хуже. Стали мы более одиночками. С каждым годом все больше, больше, больше... Одиночество стало окружать нас.



В личном архиве М. Ромма сохранилась заведенная им объемистая коричневая папка с собственноручной записью на обложке: «Дело о статье (выступлении.— Ред.) в ВТО». В ней собраны различные материалы — стенограммы выступлений, записи справочного характера, авторская копия письма в ЦК КПСС с черновыми набросками к нему и другие документы.

26 — 28 ноября 1962 года в Москве, в Доме актера ВТО, проходила творческая конференция Института истории искусств, обсудившая вопросы содружества и взаимосвязи различных видов искусств, традиций и новаторства в искусстве социалистического реализма.

На конференции выступил М. И. Ромм.

Мы публикуем с некоторыми сокращениями стенограмму его выступления в ВТО и письмо в ЦК (без даты, написано не позднее января — февраля 1963 года; печатается по машинописной копии с авторской правкой)

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Слово предоставляется М. И. Ромму

Я решил прийти сюда, в эту непривычную для меня аудиторию, наполовину театральную, состоящую в основном из научных работников, потому что, мне кажется, сейчас наступило время дать себе серьезный отчет в том, что у нас происходит. Тема собрания: «Традиции и новаторство» — дает повод говорить об этих серьезных вещах...

Журнал «Октябрь», возглавляемый В. Кочетовым*, в последнее время занялся кинематографом. В четырех номерах начиная с января по ноябрь появляются статьи, в которых обливается помоями все передовое, что создает советская кинематография, берутся под политическое подозрение крупные художники советского кино старшего и более молодых по-

колений. Эти статьи вдохновляются теми же самыми людьми, которые руководили кампанией по разоблачению «безродных космополитов». Мне кажется, что нам не следует все-таки забывать все, что было.

Сейчас многие начнут писать пьесы, ставить спектакли и делать сценарии картин, разоблачающие сталинскую эпоху и культ личности, потому что это нужно и стало можно, хотя еще года три или четыре назад считалось, что достаточно выступления Никиты Сергеевича Хрущева на XX съезде. Мне прямо сказал один более или менее руководящий работник: слушайте, партия проявила безграничную смелость. Простудируйте выступление тов. Хрущева, и довольно! Что вы в это дело лезете?

Сейчас окончательно выяснилось, что этого не довольно, что надо самим и думать, и говорить, и писать.

* В. А. Кочетов (1912—1973) — писатель. Главный редактор журнала «Октябрь» (1961—1973).

ИЗ ПИСЬМА В ЦК КПСС

В связи с заявлением, поступившим в ЦК КПСС от писателей В. Кочетова, А. Софронова и Н. Грибачева, мне тов. Д. А. Поликарповым* было предложено написать объяснение по поводу моего выступления в ВТО...

На встрече руководителей партии и правительства** с интеллигенцией Н. Грибачев обвинил меня в том, что я, не жалея брюк, ползаю на коленях перед неореализмом и что смешивать борьбу против космополитов с антисемитизмом является «либо дремучим политическим невежеством, либо провокацией».

Д. А. Поликарпов основной моей виной считает недопустимый тон и недопустимые обвинения в отношении трех писателей, из которых один является кандидатом в члены ЦК, а другой — членом Ревизионной комиссии ЦК, тем более что я выступал перед аудиторией, часть которой состояла из беспартийных...

Я постараюсь ответить по всем этим пунктам.

* Д. А. Поликарпов (1905—1965) — в то время ответственный работник ЦК, занимался вопросами литературы и искусства.

** Речь идет о встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, состоявшейся 17 декабря 1962 года в Доме приемов на Ленинских горах.

1. О недопустимости моих выпадов против кандидата в члены ЦК партии Н. Грибачева и члена Ревизионной комиссии ЦК* В. Кочетова.

Это верно: я просто забыл о высоком звании В. Кочетова и Н. Грибачева. Я вспомнил об этом обстоятельстве только через час после выступления, да и то потому, что мне сказали: они будут жаловаться. Я рассматривал Кочетова и Грибачева и говорил о них, как о писателях определенной ориентации, которую я считаю глубочайшим образом неверной, вредной, уходящей корнями во времена культа личности и потому особенно неприемлемой сегодня.

С другой стороны, должен сказать, что В. Кочетов, являясь главным редактором «Октября», ведет себя не как член ЦК. Если все мы обязаны рассматривать его как члена ЦК, то как же он позволяет себе печатать в «Октябре» статью Люкова и Панова, которая повторяет и даже усугубляет формулировки статьи В. Орлова в «Правде»**, — статья, которая, как Кочетову, несомненно, известно, была осуждена в Президиуме ЦК и лично тов. Хрущевым.

Если он член ЦК, то как же он позволяет

* Центральная ревизионная комиссия КПСС.

** См. «Правда», 20.III.1962.

Разоблачить Сталина и сталинизм очень важно, но не менее важно разоблачить и то, что осталось нам в наследие от сталинизма, оглянуться вокруг себя, дать оценку событиям, которые происходят в общественной жизни искусства.

Наши совещания проходят в хороших, спокойных, академических тонах, а в это время очень энергичная группа довольно плохих литераторов в журнале «Октябрь» производит «расчистку» кинематографа, и ей пока никто не ответил. Она производит «расчистку» и молодой литературы, и в этом вопросе ей тоже никто по-настоящему не отвечает...

Поскольку статьи в «Октябре» направлены и в мой адрес, мне трудно и неприятно отвечать. Трудно, но нужно.

Нападение на кинематограф, которое ведет «Октябрь», началось с январского номера, в котором помещена статья о фильме «Мир входящему», написанная в совершенно беспардонных тонах политического доноса. Единственный просчет редакции был в том, что доносить-то сейчас некому. После такой статьи еще 10 лет назад человека надо было закопать, лишиться права работать в кинематографе, выгнать из режиссуры, послать в дальние края. Но дело в том, что времена сейчас другие и донос, вероятно, даже не был прочитан. Но он лежит! Затем появился донос на «Неотправленное письмо», «Летят журавли», «А если это любовь?» и «Девять дней одного года».

Обвинение было старое и давно известное: в «Девяти днях» — герой с ущербинкой. В «Летят журавли» — героиня с ущербинкой, в «Неотправленном письме» — упадочнический пессимизм. У Райзмана — и герои с моральными изъянами, и безнравственность, и упадничество. За такие «изъяны» раньше сурово карали. Сейчас донос остался без ответа, его просто не прочитали в соответствующих ин-

станциях, да и этих инстанций уже нет. Поэтому ни Калатозов, ни я, ни Райзман не были изгнаны из кино, и это рассердило журнал. В десятом и одиннадцатом номерах появились статьи совсем уже страшенькие с повальным обвинением вся и всех. Только слово «космополиты» не было пущено в ход, а в остальном — удивительное сходство со статьями 15-летней давности.

Автор статьи, помещенной в одиннадцатом номере журнала «Октябрь», в частности, пишет: в то время как сами итальянцы признают, что итальянский неореализм умер, Ромм продолжает его восхвалять. Он ориентирует тем самым нашу молодежь на Запад (цитирую по памяти). Неореализм действительно умер. Он умер не без помощи американского и итальянского капитала. Художники итальянского неореализма создали такие картины, как «Машинист» Пьетро Джерми, «Похитители велосипедов» Де Сика, «Два гроша надежды», «Рим, 11 часов», и другие действительно великие, незабываемые произведения. В условиях буржуазной действительности кинематограф нигде и никогда ничего подобного не создавал — во всяком случае, в таком мощном кулаке, в таком стройном единстве. Против итальянского неореализма были мобилированы все силы: цензура, подкуп, перман, угрозы, саботаж проката, всевозможное насилие — все, чтобы разрушить, расколоть, раздвинуть эту группу художников итальянского неореализма. Вся мировая реакция ополчилась на него. В это время у нас появилась только одна статья, к сожалению, статья Б. Полевого, человека, которого я уважаю. В этой статье Полевой «приложил руку» к итальянскому неореализму. Мне было стыдно читать эту статью, стыдно за нас. Это было лет шесть назад. Мы не помогли этому течению, очень близко к Итальянской компартии, многие из режиссеров которого были

коммунистами. Неореализм душили, а мы его поругивали. Ведь только совсем недавно И. Соловьева написала, наконец, книгу* об итальянском неореализме, — написала, когда о нем уже приходится говорить как об истории.

Я позволил себе три года назад заступиться за итальянский неореализм, и до сих пор люди, которые настаивают на верности традициям, напоминают мне этот мой «грех»: как я смел заступиться за итальянский неореализм? Как я мог признать, что это течение оказало влияние на нашу молодежь? А по-моему, если оно оказало влияние на молодежь, то этого нельзя не признавать. Почему мы до бесконечности врем? Если оказалось — значит, оказало, а дальше нужно разобраться — почему оказалось, насколько оказалось, какое влияние — полезное или вредное. Я знаю нашу молодежь, знаю, какое действие произвели итальянские картины, я здесь свидетель и утверждаю: оказалось!

Почему мы по-прежнему хватаемся за так называемый приоритет во всех областях? Я вовсе не уверен, что приоритет всегда хорош. Представьте себе, что какой-нибудь американский одинокий гений изобрел бы граммофон, а мы бы его осуществили. Кому надо было бы гордиться? По-моему, нам, потому что гений остался в Америке непризнанным, а граммофон построили мы. А мы кичимся тем, что выдумали все — и обезьяну, и граммофон, и электрическую лампочку, и телефон, а только сделали американцы. Ну, что в этом хорошего? Мы ищем в своей истории людей, которые изобрели паровоз до Стефенсона, хотя он не был нами построен. Нечего кичиться своей неделовитостью, своей отсталостью. Кто первый построил паровоз, кто первым полетел, тот и прав. Надо гордиться тем, что сегодня мы первые в космосе, что

у нас величайшие в мире электростанции, а не тем, что было 200 лет тому назад и кто первый сказал «Э» — Добчинский или Бобчинский.

Отстаивая, а подчас и выдумывая это право первородства во что бы то ни стало, мы черт знает чего натворили и еще десять лет назад старались начисто отгородиться от западной культуры, это тоже прикрывалось словом «традиция».

Мне было приятно слышать, что тов. Юткевич, говоря сегодня о новаторстве, уделит большое место Западу. Мы отвыкли от того, что на Западе кое-что существует. А ведь, между прочим, Россия была страной, в которой больше, чем где бы то ни было в мире, переводилась иностранная литература. Русская интеллигенция была, в частности, тем сильна, что она читала всю мировую литературу, была на первом месте по знанию мировой культуры. Это тоже наша традиция, очень хорошая традиция, и ее стоит сегодня вспомнить. Много лет считалось, что итальянский неореализм есть что-то преступное только потому, что это западное течение. Но сами итальянские неореалисты учились в Экспериментальном центре кинематографии в Риме, директором которого в годы фашизма был подпольный коммунист. Они смотрели советские картины. Они учились на них, они воспитывались коммунистом-директором, из них вышли коммунисты и режиссеры, которые сразу после крушения режима Муссолини подняли знамя передового пролетарского искусства, очень близкого нам. Мы же в это время переживали наиболее тяжелый этап сталинизма, мы разоблачали «безродных космополитов» и пытались отпихнуть от себя итальянский неореализм, нанося этим серьезный ущерб самим себе на многие годы.

Давайте хотя бы эту истину вспомним для того, чтобы понимать, на каком свете мы живем...

* Инна Соловьева. Кино Италии (1945—1960). Очерки. М., «Искусство», 1961.

себе печатать статью Марвича, безответственную по оценкам крупных явлений советского киноискусства, с целым рядом недопустимых искажений и переделок? В этой статье походя скидываются со счетов «Октябрь» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, а затем и почти все историко-революционные картины советского кино. Картина Райзмана «Последняя ночь» перепутана с картиной «Ночь в сентябре» и названа «Ночь в октябре»; сценарий «Свердлов» приписан писателю Павленко, хотя основным автором был Любашевский. По Марвичу получается, что личной заслугой Павленко является отсутствие в картине искажений, связанных с культом Сталина, хотя именно Павленко был автором «Клятвы» и «Падения Берлина», не говоря уже о романе «Счастье», в котором амнистируется выселение крымских татар, а Сталин изображен в виде доброго садовника, растящего в Крыму розы.

Если В. Кочетов полагает, что высокое звание члена Ревизионной комиссии ЦК дает ему только права и не накладывает на него ответственности, то, по-моему, он заблуждается.

Это не снимает с меня обязанности быть более точным в формулировках, сдержаннее и доказательнее. Эту свою ошибку я уже признал.

Что касается А. Софронова и Н. Грибачева, то я говорил обо всех трех литераторах вместе, поскольку они связаны единством литературной позиции.

2. Был ли антисемитизм в конце сталинской эпохи, и, в частности, проявлялся ли он во время кампании по борьбе с «безродными космополитами»? Мне кажется странной сама необходимость доказывать это... Зачем прятаться от того, что было? Тов. Хрущев сам показал пример смелого разоблачения извращений времен культа. Это единственно верный путь борьбы с его последствиями.

Я сам неоднократно сталкивался с антисемитской практикой в самых разнообразных

проявлениях, начиная примерно с 1944 года и вплоть до ареста Берии...

Во время кампании по борьбе с «безродными космополитами» в первоначальные списки в группу обвиняемых непременно включались один-два неевреи (так же, как среди «врачей-убийц», якобы являвшихся сионистами, состоящими на службе у «Джойнта», числился профессор Виноградов). Всем понятно, почему это делалось. Но далее список расширялся, в зависимости от совести тех, кто проводил кампанию. И тут начинал действовать уже ничем не прикрытый антисемитизм. У нас в кино кампанию проводил бывший заместитель министра кинематографии Саконтиков. Надо сказать, что подавляющее большинство творческих работников кино хотя и вынуждены были произносить «разоблачительные» речи, но никто не хотел участвовать в расширении списков, не хотел губить новых и новых товарищей. Поэтому количество «безродных космополитов» оказалось не столь велико: 7—8 человек на всю кинематографию.

Иное дело в литературе. В Москве кампанию возглавляли А. Софронов, как оргсекретарь ССП, и Н. Грибачев, как секретарь партийной организации ССП. Им посильно помогали Суров, Первенцев, Бубеннов. На их совести лежит судьба многих и многих честных и хороших писателей и критиков, не имеющих никакого отношения к космополитизму...

3. О сионизме. Сионизм — это буржуазный еврейский национализм с ярко выраженным антисоветским характером... Я не сионист, а коммунист. После 1917 года я вообще надолго забыл, что я еврей. Меня заставили вспомнить об этом в 1944 году, когда возник проект организации «Руссфильм». По этому проекту в Москву допускались работать режис-

* См. «Воспоминания о «деле врачей» Я. Рапопорта, опубликованные в журнале «Дружба народов» № 4, 1988.

серы Пырьев, Александров, Герасимов, Савченко, Бабочкин, Жаров. А Эйзенштейн, Райзман, Рошаль, Ромм и прочие, носящие аналогичные фамилии, — должны были остаться на национальных студиях — в Алма-Ате, Ташкенте. Проект этот не был осуществлен, но в последующие годы мне частенько напоминали разными способами о том, что я — еврей: и по случаю космополитизма, и в связи с организацией судов чести, и при формировании моей съемочной группы, и во времена [«дела»] «врачей-убийц».

Это кончилось, слава богу, кончилось!

4. О коленапреклонении перед итальянским неореализмом и неверной ориентации молодежи. Человека судят по его делам. Для того, чтобы судить о моем влиянии на молодежь, следует прежде всего посмотреть на мои собственные дела и на дела молодежи, которую я учил и учу.

Мои творческие дела — это мои картины. Не мне судить о них, но одного никто не сможет в них найти: подражания Западу или следования за модой. Я советский художник и всегда старался идти в ногу со временем, быть понятным моему народу, проповедовать коммунистические идеи со всей доступной мне убежденностью.

Что касается моих учеников, то я позволю себе просто перечислить тех, на воспитание которых я потратил больше всего сил.

Около десяти лет тому назад окончила ВГИК в моей мастерской первая группа моих учеников. Лучший из этого выпуска — Г. Чухрай. В этом же выпуске В. Басов (последняя его картина «Битва в пути»); в Грузии работает режиссер Р. Чхеидзе. Ряд их однокурсников работают в документальном и научно-популярном кино.

Следующая группа режиссеров выпущена мною на режиссерских курсах «Мосфильма». Здесь выделились Данелия и Таланкин («Сергея»), сейчас Таланкин сделал превосходную картину «Вступление»; Щукин и Туманов

► («Алешкина любовь»); Аббасов в Ташкенте закончил сейчас картину «Ты не сирота».

Третья группа моих учеников закончила ВГИК совсем недавно. Из них выделится Тарковский, сделавший «Иваново детство», Митта и Салтыков («Друг мой, Колька!»). Сейчас они оба сделали по новой юношеской картине. Остальные только начинают свой путь.

Четвертая группа моих учеников сейчас заканчивает ВГИК, говорить о них еще рано. Помоему, это очень сильная группа, которая заявит о себе в ближайшие годы.

Я руковожу творческим объединением. В нем тоже воспитываются молодые режиссеры. Многие из них уже выросли в мастеров. В. Ордынский (последняя картина «Тучи над Борском») сейчас закончил фильм «У твоего порога», М. Швейцер («Мичман Панин», «Воскресение»), С. Самсонов («Ровесник века», заканчивает «Оптимистическую трагедию»), Р. Быков («Семь няnek»), В. Азаров («Взрослые дети»), Ю. Чулюкин («Неподдающиеся», «Девчата»), Е. Карелов (закончил «Третий тайм»).

Прошу судить: можно ли обнаружить среди моих учеников и воспитанников хоть какие-нибудь тенденции к западничеству.

Десятки сценариев лежат на моем столе; десятки молодых режиссеров, независимо от объединений или студий, на которых они работают, не начинают постановку, не получив моего напутствия, не сдадут картину, пока я не посмотрю ее. Я отдаю этому делу половину моей жизни. Даже если я уйду из ВГИКа, а это, очевидно, придется сделать, то работа с молодежью останется моим уделом, помимо моей воли и независимо от звания профессора.

Что до итальянского неореализма, то я уже несколько раз повторял одно и то же: влияние его было несомненным. Это не унижает нас и не исключает нашего влияния на все мировое кино...

После войны итальянский неореализм, в свою очередь, открыл много ценного советской кинематографической молодежи: опыт подробного, тщательного наблюдения за жизнью тружеников в простейших ситуациях; опыт широкого пользования городской и сельской натурой; исключительную правдивость жизненных ситуаций; отказ от драматических шаблонов, от режиссерской и операторской нарочитости. В определенное время, в определенные годы влияние итальянского неореализма было несомненным, иногда даже чрезмерным, а большей частью в чем-то полезным. Потом это прошло. Вот и вся правда. Если она называется «протираем штаны» — пускай будет так. (Кстати, этот художественный образ тоже позаимствован из арсенала фраз, применявшихся при разоблачении «безродных космополитов».)

Но мне неприятно, даже противно было услышать фразу Н. Грибачева, сказанную на встрече с руководителями партии: «нам не нужен ни неореализм, ни неоромантизм, никакие не». Нужно иметь в виду, что в кино неоромантизм называла себя французская «новая волна» — течение, в общем, безыдейное, часто декадентское, формалистическое, упадочническое, независимо от масштабов таланта некоторых из режиссеров этого направления. Как можно ставить этот модерн рядом с итальянским неореализмом? Ведь для итальянских неореалистов настольной книгой была «Мать» Горького.

Последнее. Я считал и считаю своим долгом советского гражданина и художника бороться с остатками и пережитками культа личности. Для меня примером в этом деле является Н. С. Хрущев. Я не предлагал уничтожать Кочетова, Софронова и Грибачева. Наоборот, пусть пишут. Но линия их, широко известная, прочно укоренившаяся в критическом отделе «Октября» и в газете «Литература и жизнь»** — это линия культовая, чем бы она ни прикрывалась. Этим и объясняется моя резкость в адрес Кочетова, Софронова и Грибачева. Я считаю, что они занимают реакционную и вредную для литературы и кинематографа позицию. Я убежден, что рано или поздно правда восторжествует. Но мне хотелось бы, чтобы это случилось как можно скорее.

Михаил РОММ

* Заявление об уходе из ВГИКа было подано М. Роммом 22 мая 1963 г., освобожден с 1 июня 1963 г. Вновь зачислен с 1 июня 1965 г. (Архив ВГИКа.)

** Издавалась в период с 1958 по 1962 год.

Публикация и комментарии
Игоря ЧАНЫШЕВА



С. Эйзенштейн и М. Ромм в павильоне «Мосфильма»: проба на роль королевы Елизаветы (неосуществленная третья серия «Ивана Грозного»)



Дружеский шарж И. Игина

Т. Лаврова, А. Баталов и М. Ромм во время съемок фильма «Девять дней одного года»



кто? где? когда? кто?

«Ничто на свете не кончается, лишь поручается другим», — мудро когда-то заметила поэтесса Вероника Тушнова. Да, дело каждого подлинного Учителя продолжается в его учениках. Сегодня мы рассказываем о новых работах и творческих замыслах некоторых учеников М. И. Ромма — актеров и режиссеров, — тех, кто гордо называет себя «роммовцами».

ИЗ ЗВУКООПЕРАТОРОВ

● ... пришел в кинорежиссуру Толомуш ОКЕЕВ. Теперь он признанный мастер, народный артист СССР. «Небо нашего детства», «Улан», «Лютый», «Красное яблоко», «Потомок Белого Барса» — вот далеко не полный перечень поставленных им фильмов. Список наград, полученных лентами Океева на всесоюзных и международных кинофестивалях, весьма внушительен. Его фильмы всегда отличает глубокая связь с национальной культурой киргизского народа, поэтичность, острая постановка морально-этических проблем.

Недавно Т. Океев возглавил Союз кинематографистов Киргизской ССР, хлопот у него прибавилось, но творчество он не оставляет — вместе с Б. Мансуровым работает над сценарием фильма о Чингисхане по роману И. Калашникова «Жестокий век».

● — Очень загружен, снимаюсь беспрерывно — так говорит о своей сегодняшней работе в кино киевский актер Юрий ДУБРОВИН. В его послужном списке около ста названий, среди них «Даурия», «Живые и мертвые», «Николай Бауман», «Красный петух Плимутрок», «Огненные дороги». Родом он из села, возможно, поэтому ему удаются образы людей из народа. Нам помнятся сыгранные Дубровиным неуклюжий солдат Громыхало из Подмышки («На войне, как на войне»), живущий в лесной чаще защитник угнетенных Туча («Легенда о княгине Ольге»), не желающий терять связи с родной землей герой картины «Вот моя деревня». Немало сыграно артистом и отрицательных ролей.

М. Ромм в одной из статей сравнивал этого своего ученика с американским актером Спенсером Треси по уровню реалистичности его персонажей, по умению за внешней обыденностью показать многообразие жизни. На пути к экрану новые ленты с участием Ю. Дубровина — телевариант оперы «Борис Годунов» (здесь он сыграл Юродивого), экранизация «Графа Монте-Кристо», фильмы «Честь имею», «Без мундира», «Жил-был Шишлов», «Мисс миллионерша».

кто? где? когда? кто?

Р. Муратов в фильме «Семь криков в океане»



СВАХИ ВСЯКИЕ ВАЖНЫ

● Роза МАКАГОНОВА. Многие из зрителей старшего поколения помнят ее обаятельных молодых героинь из фильмов «Алеша Птицын вырабатывает характер», «Обыкновенный человек», «Они встретились в пути», «Сын». Со временем Р. Макагонова сниматься стала реже, ее голос мы слышали за кадром — актриса дублировала иностранные фильмы. Но творческий поиск не прекращала. Одной из удачных попыток Р. Макагоновой перейти на характерные роли стал образ гоголевской Пульхерии Ивановны в телефильме М. Ильенко «Миргород и его обитатели». Сейчас артистка играет современную сваху в ленте В. Соколова «Предлагаю руку и сердце» («Ленфильм»).

— Моя героиня — деловая, добрая, вникающая в чужие заботы: устраивает счастье других, а сама одинока. Наверное, плохо, что свах теперь мало, ведь столько людей они помогли найти спутника жизни... Мне дороги проблемы моих персонажей — такому проникновению в образ учил нас М. Ромм. Я счастлива, что довелось учиться у него.

Тем, кто попадет на новый спектакль «Караул» в московском Театре-студии киноактера, доведется увидеть и новую роль Р. Макагоновой на сцене — она играет здесь маляршу.

Р. Макагонова в фильме «Предлагаю руку и сердце»



АЛИ-БАБА И СОРОК «ФИТИЛЕЙ»

● Много ролей сыграно в кино Раднэром МУРАТОВЫМ — в фильмах «Максим Перепелица», «Время, вперед!», «Возвращение чувств», «Гражданин Лешка» и других. Но «визитной карточкой» артиста стал образ грустного жулика Али-Бабы из комедии «Джентльмены удачи». Зрители запомнили и полюбили этого бедолагу в тубетейке.

В период учебы во ВГИКе М. Ромм, глядя на уморительные импровизации Муратова, предрекал, что его ждет успех на эстраде или в цирке. А потом «попал в точку», сказав, что тому предстоит стать большим мастером эпизода. Действительно, создать законченный образ двумя-тремя репликами, пластикой, мимикой Муратов умеет. Вспомним хотя бы его недавние появления в фильмах своих однокурсников по институту В. Басова («Семь криков в океане») и М. Швейцера («Крейцера соната»). А сколько «Фитилей» озвучил артист!

— Когда-то я был кандидатом в мастера спорта по шахматам, вел на телевидении «Шахматную школу», — говорит актер. — Если меня будут мало снимать, вернусь к шахматам и обязательно стану мастером!

Материалы подготовили П. Аркадьев, Т. Байдакова, Е. Пиляцикина.

ГЛАГОЛОМ ЖЕЧЬ

● — Одно из везений, подаренных мне жизнью, — учеба у М. Ромма, — говорит популярный актер Валерий НОСИК. — Мне открылись прямота, принципиальность, удивительная доброта этого художника.

Трагикомедийное дарование В. Носика видно в любой его роли: от ранних — в лентах «Стучись в любую дверь», «Где ты теперь, Максим?», «Стряпуха», до недавних — в фильмах «Василий Буслаев», «Мой избранный», «Следствие ведут знатоки». Любимый герой артиста — сержант Дорожкин в «Освобождении».

Среди ролей в Малом театре, где работает В. Носик, — две, переданные ему «по наследству» И. Ильинским: Аркашка Счастливец в «Лесе» и Фирс в «Вишневом саде». Новый экранный герой актера — начальник телефонной станции Пашонкин, которого выживает с должности карьерист и проходимец («Шура и Просвирняк»). А в картине «Визит старой дамы» ему предстоит стать наемным охранником Тобби.



В. Носик (справа) в картине «Шура и Просвирняк»

● «Я в равной степени и актер, и режиссер», — говорит Резо ЭСАДЗЕ. Он — постановщик фильмов «Фро» по А. Платонову, «Четыре страницы одной молодой жизни», «Секундомер», «Нейлоновая елка». Его картина «Любовь с первого взгляда» удостоена награды МКФ в Картахене. Как артист Эсадзе снимался много, создавая, как правило, комедийные образы, в лентах «Городок Анара», «Из жизни отдыхающих», «Покаяние» и многих других. Ему интересен «маленький», ничем не примечательный человек, которому не особенно везет в жизни.

На киностудии «Грузия-фильм» Р. Эсадзе руководит экспериментальным объединением «Дебют». Принципы, методику воспитания молодых режиссеров ему, несомненно, подсказывают воспоминания о годах учебы у М. Ромма.

...Опять на экране смешной серьезный человек, сыгранный Р. Эсадзе. На этот раз это немолодой инженер из «пустопорожнего» проектного бюро в сатирической комедии «Дорогое удовольствие» («Мосфильм»).

Р. Эсадзе (слева) в фильме «Дорогое удовольствие»



СМЕШНОЙ
СЕРЬЕЗНЫЙ
ЧЕЛОВЕК

«СНИМАЮСЬ БЕСПРЕРЫВНО...»

Ю. Дубровин (слева) в фильме «Мисс миллионерша»



«НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЯНКИ ПРИ ДВОРЕ КОРОЛЯ АРТУРА»

Пригрезилось ли задремавшему пилоту Хэнку Моргану или и впрямь его «Боинг» заплутал во времени и попал в эпоху славного короля Артура? Неужели наяву встретит Хэнк легендарных рыцарей Круглого Стола, коварную сестру Артура Моргану, мудрого волшебника Мерлина, прекрасную Сэнди? Наденет лохмотья раба и латы рыцаря, увидит удивительные чудеса, рассыпанные среди обыденнейшей прозы жизни, станет свидетелем величия и гибели рыцарского королевства Логрии...

Долгая и трудная работа над фильмом «Новые приключения янки при дворе короля Артура» (режис-

сер В. Гресь, сценарий М. Роцина и В. Греся) подходит к концу. Один только съемочный период растянулся на полтора года. Проблем хватало: «исторический» (а отчасти и «сказочный») антураж, сложные условия натуральных съемок в предгорьях Памира, обилие кинозвезд, которых всегда так трудно собрать вместе одновременно (в картине участвуют А. Филозов, А. Вертинская, А. Кайдановский, Е. Евстигнеев, В. Сошальский, а также талантливые молодые актеры С. Колтаков, Е. Финогеева, Е. Германова)... Было отснято колоссальное количество пленки, что удлинено затем и монтажно-тонировоч-

ный период. Одним словом, «Янки» в паре с другим дорогостоящим костюмным «боевиком», «Трудно быть богом», в финансовом отношении едва не «потопили» киностудию имени А. П. Довженко.

Следует напомнить, однако, что предыдущий фильм Виктора Греся «Черная курица, или Подземные жители» (снимавшийся также долго и тяжело) стал большой удачей и получил золотой приз на конкурсе фильмов для детей и юношества XII МКФ в Москве.

Надеемся, что и на сей раз усилия киногоруппы окажутся не напрасными. Ждем премьеры!



зарубежные актеры — лауреаты конкурса «СЭ»-87»

Лучшими зарубежными актерами 1987 года читатели нашего журнала назвали Изабель Юппер («Подлинная история дамы с камелиями») и Жерара Депардье («Папаша»). Примечательно, что оба лауреата — французы и что Франция лидирует в нашем традиционном конкурсе уже второй год подряд (в прошлый раз лауреатами стали Фанни Ардан и Филипп Нуаре). Интерес к французскому кино в нашей стране всегда был велик, но все же причиной таких результатов опроса, вероятно, отчасти являются и некоторые «перекося» нашей прокатной политики. Зрители ведь выбирают из того, что им предложено, а в последние годы французское кино (преобладающее, надо сказать, в затяжном кризисе) было представлено в нашем прокате полнее других зарубежных кинематографий.

Однако мы никоим образом не хотели бы умалить высокие профессиональные достоинства поистине замечательных артистов И. Юппер и Ж. Депардье, по праву занимающих лидирующее положение среди актеров современного французского кино. Их творчество представит кинокритик Азиз ОСИПОВ.

Изабель ЮППЕР —



Новая Грета Гарбо?..

Искусству Изабель Юппер свойственны глубокое проникновение в сущность предлагаемого материала, сложная полифония чувств. Лучшие работы актрисы отличаются лаконичностью средств выражения и вместе с тем большой внутренней наполненностью.

Трагическая история современного мезальянса была рассказана в фильме Клода Горетта «Кружевница», поставленном по известному у нас роману Паскаля Ленэ. Героиня Юппер — молчаливая, скромная ученица модного парикмахерского салона знакомясь на средиземном побережье со студентом-филологом Франсуа, интеллектуалом и книголюбом. Ничто, казалось, не в силах помешать внезапно вспыхнувшему между ними чувству. Однако сказались различия в происхождении — воспи-

таний, вкусах, взглядах, образовании. Для Франсуа все закончилось несколькими неприятными минутами объяснения, для Беатрисы — крушением мира, тяжелой душевной депрессией.

Иной вариант мезальянса был сыгран Изабель Юппер в «Лулу» Мориса Пиала, одной из лучших лент французского кинематографа последнего десятилетия: капризная, взбалмошная дама, жена удачливого владельца рекламной фирмы, оставляет своего мужа, увлекшись наивным, простодушным увальнем, апатичным к материальным благам люмпен-пролетарием Лулу (эту роль блестяще исполнил Жерар Депардье).

Поражаешься актерской трансформации, абсолютной несхожести характеров, которые приходится воплощать на экране Изабель Юппер. В 1978 году она получила приз Каннского кинофестиваля за лучшую женскую роль в картине Клода Шаброля «Виолетта Нозьер» — реконструкции подлинной истории о «миленькой девушке из добропорядочной буржуазной семьи», которая в один прекрасный день отравила своих родителей.

Вот вам и лирическая героиня! Образ Виолетты весь соткан из противоречий: с одной стороны, наивность, верность, доброта, с другой — лживость, грубость, извращенность. И — ненависть к своей семье, к мещанскому болоту, в котором под покровом благополучия скрываются все пороки и мерзости жизни. Немногие актрисы способны были воплотить столь противоречивую диалектику в характере одной героини.

Интересно парадоксальное на первый взгляд

признание самой актрисы об этой своей роли, высказанное в одном из интервью: «Без «Кружевницы» не было бы «Виолетты Нозьер». Для меня судьба последней — прямое продолжение судьбы первой».

Юппер, можно сказать, повезло в нашем прокате. У нас шли «Доктор Франсуаза Гайан», «Это случилось в праздник» (оригинальное название «Дюпон Лажуа»), «Вторая жена» (в оригинале — «Наследство»), «Кружевница», «Подлинная история дамы с камелиями», американская картина «Окно спальни».

В картине Мауро Болоньини «Подлинная история дамы с камелиями» романтически приподнятая история героини знаменитого романа Александра Дюма-сына уступила место жесткой драме реальной жизни непридуманного персонажа — Альфонсины Дюплесси, ставшей прототипом Маргариты Готье, «дамы с камелиями». Притом, что образ Альфонсины намеренно обытовлен, «занижен», заземлен, Юппер наполнила его своей печальной красотой, трагическим ощущением мира, стремлением к недостижимому идеалу.

После успеха «Подлинной истории дамы с камелиями» критика все чаще стала сравнивать Изабель Юппер со знаменитой Гретой Гарбо, романтической киногероиней 30-х годов, лучшей «дамой с камелиями» мирового кино.

Их действительно многое сближает — лирическое обаяние, акварельность красок, тонкая нюансировка психологических оттенков, некая меланхолическая недоговоренность, за которой пульсируют токи интенсивной внутренней жизни.

Жерар ДЕПАРДЬЕ —



актер, боящийся рутины

«Что бы я ни делал, я делаю с удовольствием», — говорит самый популярный актер в сегодняшнем французском кино Жерар Депардье. Его популярность превзошла еще недавнюю монополию любимцев французской публики Алена Делона и Жана-Поля Бельмондо.

Депардье воплотил на экране тип подлинно демократического героя. Парня из толпы, не затерявшегося в общей массе лиц, — легко узнаваемого, крепкого, надежного, независимого. С грубо высеченными чертами лица и фигурой атлета. Тип героя, чем-то напоминающего персонажей молодого Жана Габена.

В начале кинематографической карьеры Депардье так и называли — «молодой Жан Габен», подчеркивая при этом даже чисто внешнее сходство. Депардье не отрекся от подобных сравнений, напротив, ему это льстило, и он с удовольствием появлялся на экране рядом с прославленным метром в первых своих, еще совсем небольших ролях в фильмах «Убийца» и «Дело Доминичи». Тогда же, в первой половине 70-х, он снялся

в крошечном эпизоде в фильме Хосе Джованни «Двое в городе», где солировали двое — Габен и Делон. Это было первое появление актера на нашем экране.

Восхождение Жерара Депардье к вершинам успеха началось в труппе парижского авангардистского театра «Кафе де ля Гар», откуда, кроме него, вышли такие большие актеры французского кино, как Патрик Девар, Миу-Миу, Колюш. «Синеблузники», как их любовно называли парижане, были одновременно постановщиками и исполнителями ролей в своих пьесах, их подлинными авторами.

В 1976 году Депардье в дуэте с Деваром снимается в фильме Бертрана Блие «Вальсирующие». Картина имеет ошеломляющий успех не только у зрителей, но и у критиков. «Эти двое актеров изощраются в чисто французском сумасшествии!» — пишет восторженной французской пресса. Она возносит «этих сумасшедших» в ранг суперзвезд и отчасти ошибается, ибо суперзвезд в привычном смысле из них не выходит. Депардье

Продолжение на IV обл.

МОСКВА.
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЦК КПСС «ПРАВДА»

Главный редактор
Ю. С. РЫБАКОВ

Редакционная коллегия:
Ф. И. АНДРЕЕВ
(заместитель главного редактора),
А. В. БАТАЛОВ,
Е. В. БАУМАН,
Ю. А. БОГОМОЛОВ,
Б. В. ГОЛОВНЯ,
В. А. ГОЛОВАНОВ,
В. П. ДЕМИН,
М. Ф. ЛЕВИТИН
(ответственный секретарь),
А. А. МИНДАДЗЕ,
Т. О. ОКЕЕВ,
Е. Н. ПТИЧКИН,
Г. И. РЕРБЕРГ,
С. И. РОСТОЦКИЙ,
Э. А. РЯЗАНОВ,
А. К. СИМОНОВ,
А. Е. СУЗДАЛЕВ,
О. С. ТЕСЛЕР
(главный художник),
Л. А. ФИЛАТОВ,
С. И. ФРЕЙЛИХ,
К. Г. ШАХНАЗАРОВ

Художественный редактор
Л. Н. Гудкова
Оформление
О. С. Теслера

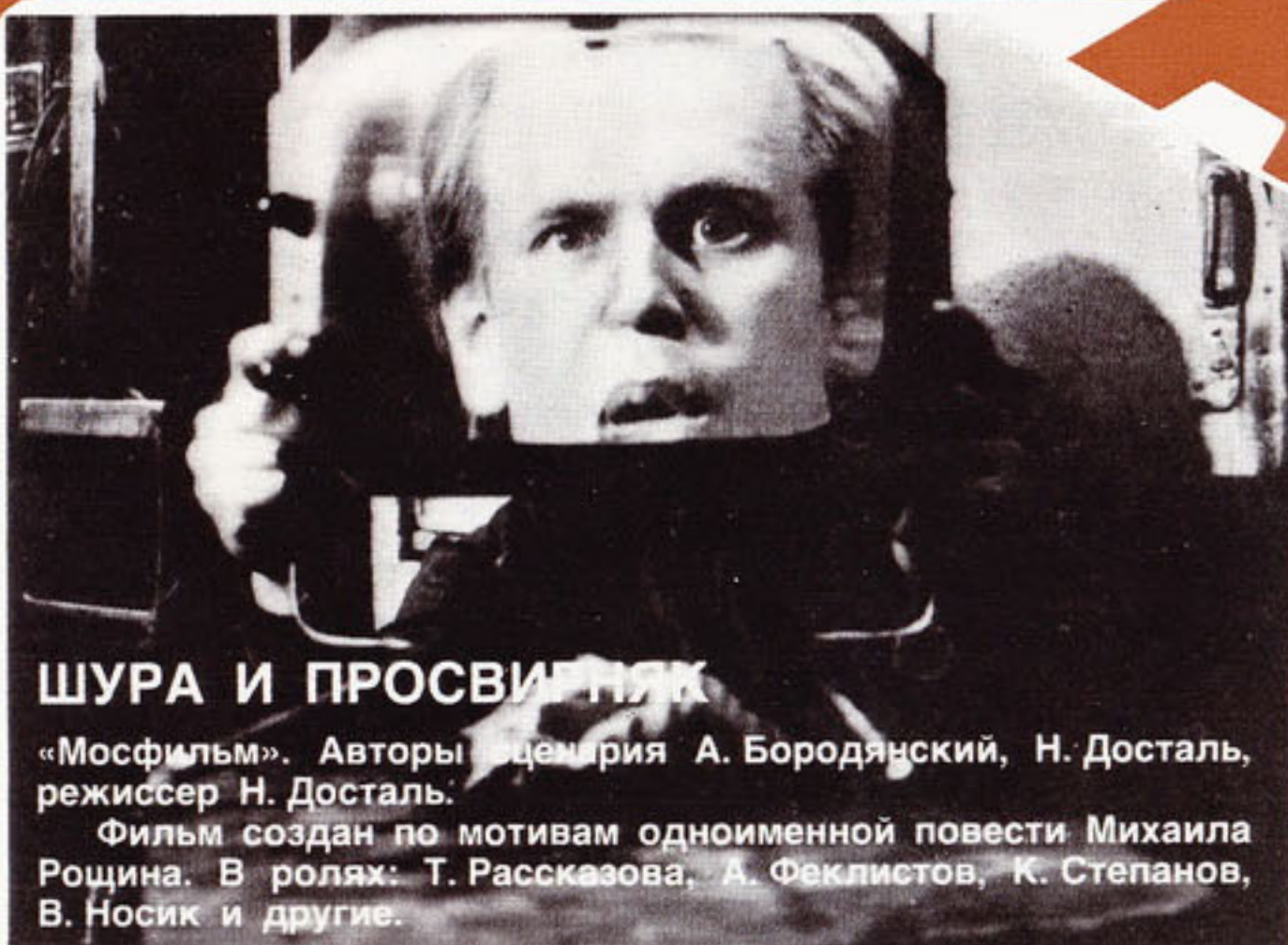


ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:
125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-б.
Телефон редакции: 152-88-21.
Фото, адреса актеров, ноты
и тексты песен редакция
не высылает.
Рукописи, рисунки
и фотоснимки
не возвращаются
и не рецензируются.

№ 11 (755) — 1988 г.
Сдано в набор 18.04.88.
Подписано к печати 26.04.88.
А 07613.
Формат 70 × 108 1/8.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 4,20.
Уч.-изд. л. 6,50.
Усл. кр.-отт. 14,70.
Тираж 1 700 000 экз.
Заказ № 2371.
Ордена Ленина и ордена
Октябрьской Революции
типография имени В. И. Ленина
издательства
ЦК КПСС «Правда».
125865, ГСП.
Москва, А-137, ул. «Правды», 24.

© Издательство «Правда».
«Советский экран», 1988 г.

На обложке —
А. КАЙДАНОВСКИЙ
(Ланселот)
и М. ГРЕСЬ
(Мордред)
в фильме
«Новые приключения
янки при дворе
короля Артура»
Фото Сергея Иванова



ШУРА И ПРОСВИТЯК

«Мосфильм». Авторы сценария А. Бородинский, Н. Досталь, режиссер Н. Досталь.

Фильм создан по мотивам одноименной повести Михаила Рошина. В ролях: Т. Рассказова, А. Феклистов, К. Степанов, В. Носик и другие.

В КРЫМУ НЕ ВСЕГДА ЛЕТО

Одесская студия, 2 серии. Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов, режиссер В. Новак.

Страницы жизни и деятельности Дмитрия Ильича Ульянова, много сделавшего для превращения Крыма во всесоюзную здравницу в первые годы Советской власти. В ролях: А. Ткаченко, Ю. Каюров, Н. Грякалова и другие.

НЕПРОФЕССИОНАЛЫ

«Казахфильм». Авторы сценария С. Бодров, А. Буравский при участии А. Аяповой, режиссер С. Бодров.

Гастролирующий по казахским селам молодежный музыкальный ансамбль волею случая попадает в замкнутый печальный мирок дома престарелых. Психологическая драма. В ролях: В. Талызина, М. Семаков, А. Есельбаев, А. Садыков и другие.

МОСТИК

В альманахе вошли короткометражные киноленты:

«Мостик». Студия имени М. Горького. Автор сценария и режиссер Г. Воронин. В ролях: С. Варчук, М. Лецинский, В. Смирнов и другие.

«Доверие». Учебная студия ВГИКа. Автор сценария и режиссер К. Абенев. В ролях: И. Жилина, В. Ершов, Б. Панин и другие.

«Эй, на линкоре!». «Мосфильм» при участии «Ленфильма». Автор сценария В. Мнацаканов, режиссер С. Снежкин. В ролях: Р. Быков, М. Матвеев, И. Струнин и другие.

СТЕЧЕНИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Рижская студия. Автор сценария В. Токарева, режиссер В. Бейнерте.

Героиня фильма — актриса Вероника Бергс — попадает в сложную жизненную ситуацию. Мелодрама. В ролях: И. Дапкуняйте, Л. Ульфсак, С. Баландис и другие.

АМАДЕЙ

Производство «Сол Зайенц компани», 2 серии, США. Автор сценария П. Шеффер, режиссер М. Форман. По пьесе Питера Шеффера, представляющей собой интерпретацию истории жизни и трагической смерти великого австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта (1756—1791). Музыкальный фильм. В ролях: М. Абрахам, Т. Хальс, Э. Терридж и другие.



В репертуаре также советские художественные фильмы «Ночной экипаж» («Мосфильм»), «Все побеждает любовь» (Студия имени А. П. Довженко), «Честь имею» («Молдова-филм»), «Подданные революции» (Свердловская студия), «Ожившие легенды» («Грузия-фильм») и зарубежные: «Бирюзовое ожерелье» (Румыния), «Степные люди» (Болгария), «Дорога в тысячу ли» (Корея), «Я люблю тебя, дорогая» (ГДР), «Артист», 2 серии (Индия), «Разговор» (США).

Повторно на экраны выходит фильм «Андрей Рублев» («Мосфильм»).

АНЮЖ



КОРНИ

«Грузия-фильм» при участии фирмы «Космос» (Франция) и В/О «Совинфильм». Автор сценария С. Жгенти, режиссер К. Мгеладзе.

Много лет назад Георгий Закарейшвили эмигрировал во Францию. Перед смертью старик просит сына и внука похоронить его в родном грузинском селении. В ролях: С. Джачвлиани, Д. Абашидзе, И. Парулава, Л. Рагон и другие.

ИВАН ВЕЛИКИЙ

«Мосфильм». Автор сценария и режиссер Г. Егиазаров. По мотивам рассказов Андрея Платонова.

Солдат Иван Владыко разыскивает после войны своего маленького сына. В ролях: С. Гармаш, Е. Попова, Г. Жженов и другие.

РАЗ НА РАЗ НЕ ПРИХОДИТСЯ

«Мосфильм». Автор сценария В. Ежов, А. Иванов, режиссер А. Габриелян.

Трое ловкачей делают попытку присвоить клад, обнаруженный ими в стенах старого здания. Кинокомедия. В ролях: А. Джигарханян, Л. Куравлев, Б. Брондуков, Л. Полищук и другие.

РАЗОРВАННЫЙ КРУГ

Студия имени М. Горького. Авторы сценария В. Бахнов, Н. Морозова, режиссер В. Дорман.

Подпольный бизнес... Загадочное убийство... Фильм сделан в жанре детектива. В ролях: Г. Польских, Т. Акулова, В. Сергачев, А. Соловьев, В. Смирнитский и другие.

ДОБРОВОЛЬЦЫ ПОНЕВОЛЕ

Производство «Зета фильм», «Дунав фильм», Телевидение Титограда, Югославия. Автор сценария и режиссер П. Голубович.

Сатирическая комедия. Пародирует западные стереотипы фильмов о войне. В ролях: Б. Живойинович, Л. Самарджич, Б. Бегович, Р. Палич и другие.

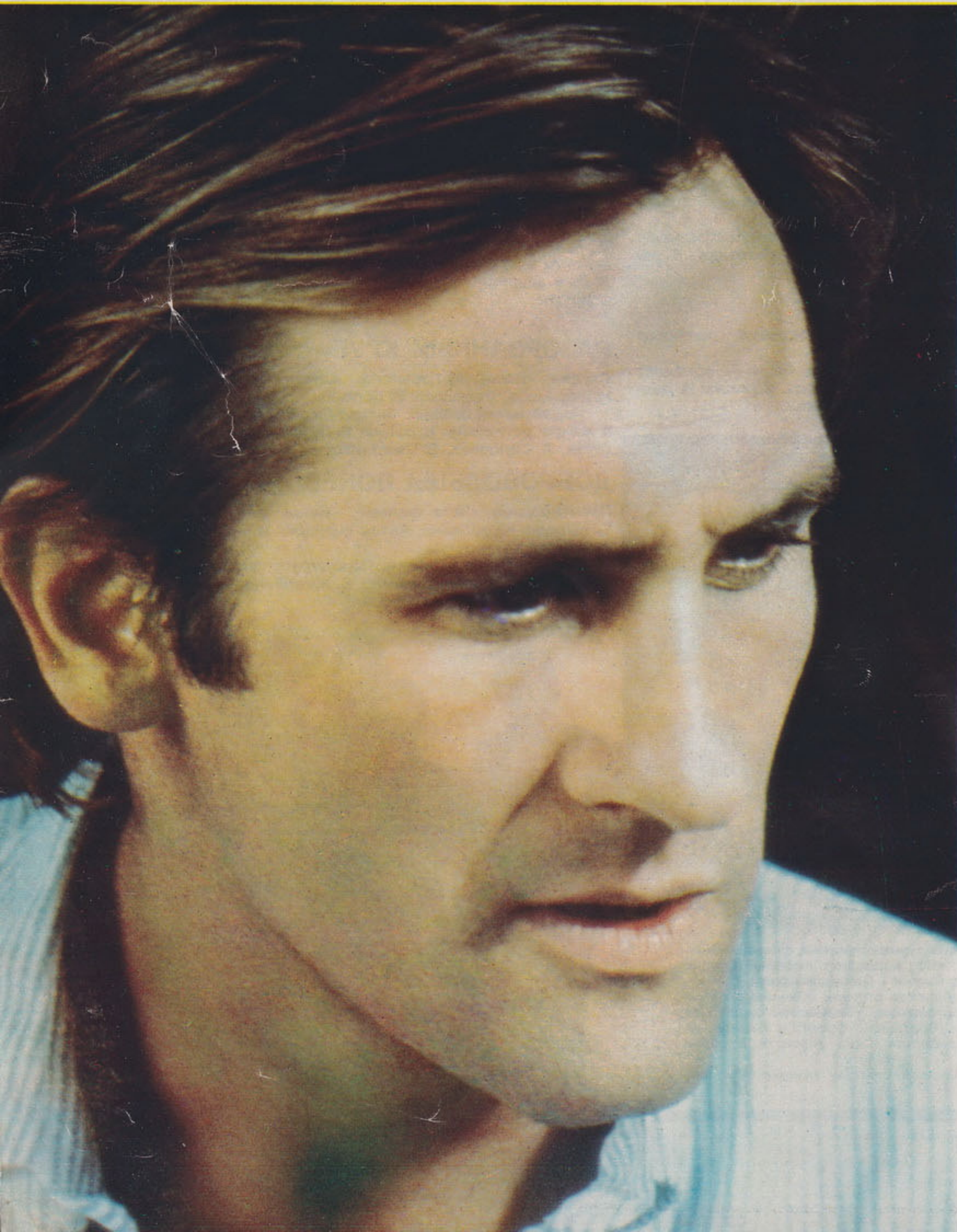


ЛАУРЕАТЫ КОНКУРСА «СЗ»-87»

Изабель Юппер и Жерар ДЕПАРДЬЕ (Франция)

(Начало на стр. 22.)

в отличие от своих предшественников в рейтинге самых популярных — Делона и Бельмондо — является скорее антизвездой. Он не приучал зрителя к одним и тем же ролям, поэтому и не стал рабом собственного имиджа (что отчасти произошло с Аленом Делоном, который, отказавшись в ряде последних киноработ от привычного «победительного» образа, потерял многих «своих» зрителей). Депардье равно хорошо себя чувствует в комедии и драме. Он убедителен в фильмах режиссеров-интеллектуалов — Франсуа Трюффо, Алена Рене, Мориса Пиала, Маргарет Дюра, но оказывается своим и для «чистого» комедиографа Франсиса Вебера. Более того, в фильмах Вебера, где его постоянным партнером является Пьер Ришар, этот, казалось бы, общепризнанный король коме-



дии положений, — Депардье не только ему не проигрывает, но местами выглядит предпочтительней, и видимо, потому, что оказывается многограннее, сочнее и, главное, неожиданнее «высокого блондина». Это, в частности, относится и к картине «Папаша», с успехом демонстрировавшейся в советском прокате.

Ушел из жизни Патрик Деваэр, трагически погиб в авиационной катастрофе Колюш. Депардье практически один продолжает в большом кино традиции «Кафе де ля Гар» — своим спонтанным вживанием в образ, предельно естественным поведением перед камерой, умением за всем многообразием сыгранных ролей сохранить присутствие собственной личности. Ангел и демон, неудержимый и сдержанный, сильный и слабый, серьезный и смешной, Депардье воплощает тип подлинно современного актера — свободного, мыслящего, динамичного.

СОВЕТСКИЙ
Экран

Цена 45 коп. Индекс 70865
ISSN 0132-0742