

«ФОНТАН» —

КОМЕДИЯ О ТОМ, КАК КРЫШУ
ПОДПИРАЛИ ЛОЗУНГАМИ



В СССР

ПРИНАДЛЕЖИТ

НАРОДУ!

ДУМКА

СОВЕТСКИЙ

Зрак

17.88

если бы мне

Элем КЛИМОВ,
первый секретарь правления
Союза кинематографистов СССР,
делегат XIX Всесоюзной
конференции КПСС

дали слово...

Всего четыре дня. Целых четыре дня. Пожалуй, эти дни ни с чем не сравнимы. Ни по степени напряженности, которое, мы, делегаты XIX Всесоюзной партийной конференции, ощущали почти физически, ни по степени ответственности. Когда поздно вечером мы выходили из Дворца съездов, казалось, в темноте каждый из нас светился каким-то синим свечением. Так мы были заряжены энергией этого огромного зала, так действовала на нас драматичность происходящего. Надоели бесстрастные форумы недавних лет, которые непременно заканчивались единогласным голосованием, демонстрируя подозрительное единодушие и единомыслие. Мы знаем, к чему это привело.

XIX партконференция развернула перед нашими глазами страсти поистине шекспировские. Значит, никуда не ушла наша боль, не исчезла за эти годы. Как ждали делегаты выступления Б. Н. Ельцина, как остро и по-разному реагировали на него! Каким драматургически выстроенным самой жизнью оказался эпизод, когда на запрос делегатов по поводу статьи «Противостояние» отвечал главный редактор «Огонька» В. Коротич! А голосование? Мы настолько привыкли быть всегда «за», что зал поначалу даже опешил: как это — считать голоса тех, кто против? Зачем?

На этот раз люди не скрывали своего мнения. Я сам голосовал и против, и воздерживался. Было много споров, по некоторым пунктам резолюций пришлось голосовать отдельно. Именно так решался, например, главный спорный вопрос — о совмещении функций партийных и советских руководителей, или вопрос о том, кому должна принадлежать газета «Правда» — Центральному Комитету или всей партии.

Недавно я начал работать над фильмом. Приходится смотреть в архивах хронику первых послереволюционных лет, двадцатых годов. Даже по немой пленке можно понять, как проходили тогда партийные съезды, конференции, пленумы. О демократической атмосфере сужу даже по тому, как люди были одеты. Станным образом пересекаются в сознании те недавние форумы и нынешняя конференция, возникают любопытные наблюдения. Я смотрел на делегатов и думал о том, как за десятилетия у нас унифицировался тип пар-

тийного работника — все одеты в одинаковые серые костюмы. Мелочь? Но за мелочью — унификация мышления, стереотипы. Те же самые стереотипы отличали и выступления многих делегатов конференции. И если речи рабочих, колхозников были деловитыми, конкретными, острыми, то тексты иных ораторов, казалось, заготовлены год назад. Впрочем, этих ораторов никто, кроме них самих, так и не слушал.

После конференции меня часто спрашивают: о чем бы сказал я, если бы мне дали слово? Как вы знаете, выступить успели далеко не все желающие. В зале стояли специальные ящики — туда надо было опустить записку: «прошу слова». Записки быстро забирали и уносили в секретариат, который и решал, кому выступать. Что касается меня, то я раз шесть, а то и восемь переписывал, передумывал текст своего выступления. Думаю, не я один так делал. Мы все менялись за эти четыре дня. Пожалуй, меньше всего я говорил бы о кино. Гораздо более важными кажутся проблемы общеполитические, волнующие весь народ. Но непременно сказал бы о демократизации творческих союзов, в том числе и нашего. Мы получили в наследство структуру маленького министерства, явно не соответствующую ни времени, ни потребностям сегодняшнего развития кинематографа. И о киногазете сказал бы обязательно. Она существовала и до, и после войны, и когда как не сейчас восстанавливать ее. У нас должен быть свой голос, своя печатная трибуна. Говорят: нет бумаги. Думаю, не в бумаге дело. Бумагу мы бы нашли. Дело в инерции недоверия к творческим союзам, к энергии общественного энтузиазма. Не случайно мы до сих пор не можем добиться даже того, чтобы именно Союз и только Союз был единственным издателем журнала «Искусство кино». Не доверяют!

И наконец — об отмене позорных ждановских постановлений по литературе и искусству. Они повлияли на судьбы культуры, на судьбы людей. Об этом тоже сказал бы с трибуны конференции.

Меня огорчило выступление Юрия Бондарева. Огорчило и тем, что он говорил, и велеречиво-выспренней манерой речи, своей агрессивной озлобленностью. Мне кажется, в минуты его выступления над залом незримо витала тень печально знаменитой статьи Н. Ан-

дреевой. Досталось от Бондарева и кинематографистам, и живописцам, и писателям, и критикам. Он перечеркнул и наш V съезд, и последний съезд художников. Определенной и большой части зала Бондарев понравился, и потому чуть ли не с первой фразы была встречена в штыки речь Г. Бакланова, пытавшегося полемизировать и с ним. Впрочем, мне кажется, Бакланов допустил ошибку. Возможно, не стоило на трибуне конференции вообще затевать литературную полемику. Но легко давать советы, особенно теперь. Представьте себя один на один с гигантским залом. И то волнение, которое испытывали ораторы, стоя на трибуне и глядя глаза в глаза семи тысячам человек. Мой знакомый делегат — человек нердинарный, смелый, который, кстати, хорошо и достаточно остро выступил на конференции, — рассказывал, как он вышел на трибуну, глянул в зал и понял, что не рискнет прочитать написанное выступление, которое было много решительнее того, что он сказал.

Конечно, этот зал тоже был разным. Судите сами: выступал Абалкин — овация. Критиковали Абалкина — аплодисменты. Выступал Ельцин — овация. Выступали против Ельцина — овация. Настроение в зале непрерывно менялось. Кстати замечу, успехом там пользовались и некоторые методы воздействия на ораторов, опробованные на V съезде кинематографистов.

Еще часто спрашивают: чем же в конце концов закончилось обсуждение вопросов о так называемых льготах и привилегиях партийных и других руководящих работников? Такое, говорят, сложилось впечатление, что всякий раз, когда об этом говорили с трибуны, делегаты словно ничего не слышали. Неправда: вопросы эти поднимались и обсуждались. И думаю, прав М. С. Горбачев, сказав в заключительном слове о том, что пора наконец во всем этом разобраться и предать гласности. Другого пути нет.

В этой связи многих волнует такой деликатный момент: была ли на конференции организована традиционная распродажа дефицита, получали ли делегаты подарки? Нет. Мы, правда, ждали, но так и не получили выпущенную издательством «Прогресс» специально к конференции публицистическую книгу «Иного не дано» (под редакцией Ю. Н. Афанасьева).

Конференция и то, что ей предшествовало, невероятным образом всколыхнули людей, подняли страну. Разве можно было представить себе еще два-три года назад, чтобы тысячи людей собирались на Пушкинской площади с требованием избрать кого-то делегатом партийной конференции? Люди говорят о политике, о судьбах страны. Люди выстраиваются в очередь к газетному киоску и читают печатное слово не как что-то отвлеченное, а как относящееся конкретно к каждому. Один наш товарищ пошутил: «Сейчас читать стало интереснее, чем жить». С другой стороны, произошла поляризация точек зрения. На конференции мы были свидетелями и откровенно «застойных» выступлений, и даже обвинений перестройки в разрушении нашего прошлого, в экстремизме. А чего стоит хотя бы история с выдвижением писателя А. Гельмана в делегаты конференции! На пленуме МГК директор Института истории партии МГК и МК КПСС З. П. Коршунова отвела его кандидатуру, поскольку-де Гельман выступил в «Огоньке» «против руководящей роли партии». На партийном собрании Союза кинематографистов СССР этот вопрос обсуждался, и мы отправили письма в ЦК и в МГК КПСС — ведь она публично оболгала нашего товарища.

Вернусь к конференции. Мы стали свидетелями стремительнейшей политизации общества, происшедшей сравнительно в короткий срок. Политика волнует сейчас людей разных возрастов и профессий. На конференции мы это ощутили сполна. К сожалению, телевидение отказалось вести прямые трансляции из Дворца съездов. Хотя, может быть, и правы те, кто утверждал, что тогда вся страна попросту бы не работала, люди приникли бы к экранам намертво.

Именно это требовательное внимание людей и есть, по-моему, главная гарантия необратимости перестройки. На конференции приняты хорошие решения, но без участия в их реализации широких масс они останутся красивыми словами, записанными на бумаге. Многотысячные митинги в поддержку перестройки, споры до хрипоты, появление у людей собственных мнений и позиций — все это дает мне основания на вопрос о том, верю ли я в перестройку, отвечать: «Верю». Только надо еще решительнее отстаивать ее первые завоевания и идти дальше.



Сергей Пшеничный — С. Колтаков,
отец Сергея — Б. Галкин



Андрей Немчинов — И. Бортник

ПЕРЕД НАМИ — ОБЫКНОВЕННЫЙ ДЕНЕК ВРЕМЕН КУЛЬТА. НЕОБЫЧНО ЛИШЬ ТО, ЧТО ГЕРОИ ФИЛЬМА ОКАЗАЛИСЬ В 1949 ГОДУ, ПЕРЕНЕСЯСЬ ТУДА ИЗ НАШЕГО ВРЕМЕНИ.

«Все перепуталось, и некому сказать, что, постепенно холодея, все перепуталось...»

О. Мандельштам

Мальчики, входя в пору половой зрелости, пишут стихи; старики, клонясь к уходу, берутся за прозу. Толстой заметил, что литература — это когда в тексте есть: «сказал он, проходя мимо». Вот и читает отец впадшему в легкую дрему Сергею Пшеничному: «Друзья ввосьмером стояли перед спасенной землей и окидывали ее взглядами. Благодатная нива расстилалась перед ними. Видны были пионеры, пришедшие на уборку урожая. Девочки сплели венки и надели их на головы. Мальчики пели пионерскую песню, и голоса их звонко неслись над рожью...»

Власть, кажется, наслушались мы этих пейзажных баек, разве что раньше «благодатные нивы» озирал не без добродушия человек во френче. Человек умер, френч истерся, живо лишь упование на «благovolение во человецех».

О, наши старики... Проступающие сквозь щеки сосуды, траченные склерозом. Косноязычные рты, являющие взору убогие поделки доморожденных дантистов. Цицерон в специальном трактате исследовал («обнимал умом») причины, по которым старость может показаться жалкой, и нашел их несостоятельными. «Старость отвлекает от дел, — писал он. — От каких? От тех ли, какие ведет молодость, полная сил? А разве нет дел, подлежащих ведению стариков, слабых телом, но сильных духом?»

Какие же это дела? Важнейшее, пожалуй, — быть хранителем и охранителем своего прошлого. Его адвокатом в процессе, затеваемом историей. Евангельское «не судите, да не судимы будете» заслуживает, возможно, лучшей участи, чем быть погребенным на пресловутой свалке истории, за пределами нашего агрессивного научно-атеистического понимания. Эта заповедь не отказ от вердикта, но добросовестная попытка стать на место подсудимого.

Нормальные люди в «ненормальной» стране — драматургический ход, предложенный создателями фильма «Зеркало для героя», не нов. Герой Свифта обнаруживает свою несообразность и несовместимость с современным ему обществом, попадая в Лилипутию. Монтескье, обличая развратную Францию, вкладывал гусиное перо в десницу наивного перса. Вольтер заставлял Кандида попадать впро�ак и удивляться привычному. В «Зеркале для героя» какая-то ржавая проволока, забытая беспечными строителями, опрокидывает Пшеничного и Немчинова в сорок девятый год.

Что у нас было в сорок девятом? — вспоминают они. Атомную бомбу изобрели. Образовали ГДР. И я родился. Похоже, это единственная связь нашего современника с тем временем. С равным успехом можно было перенестись в 37-й или 52-й. Но это было бы уже перебором. А так — норма, жизнь без эксцессов. Всего-навсего — борьба с «безродными космополитами», да и то — где-то. Здесь, в маленьком шахтерском городке, космополитов не наблюдается. Обыкновенный денек времен культа.

Но в том и дело, что — необыкновенный. Можно увидеть собственную мать, беременную тобой. Можно покатав себя маленького на мотоцикле. Не без любопытства вслушаться в речь, произносимую в красном уголке шахтоуправления: «Со Сталиным мы побеждали, побеждаем и будем побеждать!» Увидеть пленных немцев, отъез-

жающих «нах фатерланд», и конного милиционера. Пикантная и захватывающая экскурсия в прошлое, с назиданием: вот как оно было. Таким и должен быть ретрофильм.

Однако авторы «Зеркала для героя» усложняют правила игры. Время (реальное, а не кинематографическое) остановилось и стало повторяться, как музыкальный момент заезженной пластинки. В этой ситуации герои ведут себя по-разному. Условно говоря, их роли могут быть обозначены как «деятель» и «созерцатель».

Первый органично вживается в прошлое, желая изменить настоящее. Мы знакомимся с Андреем Немчиновым (И. Бортник) едва ли не на следующий день после двухлетней отсидки за аварию на шахте. И, побуждаемый будущей обидой, он ставит и ставит вопрос о закрытии «Пьяной». Но только ставит, ибо время незыблемо и неизменно. Наступают сакраментальные два часа пополудни, и Андрей обреченно вздыхает: сейчас принесут телеграмму из министерства. А в ней известное — стране нужен уголь. В этот антрацитовый императив упираются и от него отскакивают все доводы: в шахте работать невозможно, в ней даже при немцах не работали.

Сизифов труд, сизифовы усилия. Не успевает Немчинов заговорить с начальником шахты, как тот, не узнавая его (день-то начался заново): «Инженер! Горняк! К нам! Валя, кофе!» И следуют кофепитие с икорными бутербродами и разго-

воры, повторяющиеся и десять, и двадцать, и тридцать раз. «Ты начальник без участка, у меня участок без начальства. Сторгуемся. Клянусь честью шахтера, процентов на двадцать можно повысить общую добычу... Жизнь-то больше всего тепло любит». К тому же начальник опасается, как бы реакционеры не заманили в западню «нашего Мао». Ведь у них, у империалистов, золота много, промышленность развита, то, се. И, получив заверения, что китайский народ победит и будет строить светлое будущее, авансирует Немчинову сторурубевку. Есть от чего власть в отчаяние, когда такое — «кажинный раз на эфтом самом месте».

Но Немчинов — человек без рефлексии. Он уместен в кабинетах шахтоуправления и в постели секретарши, ежевечерне предварающей плотские утехи дежурным недоумением, можно ли так, сразу, в тюрьме и на воле, в 49-м и 88-м. Этот социальный тип вполне выражен платоновским героем, мыслящим с затаенной гордостью мастерового: «Без меня народ неполный».

Он включается в игру, без колебания принимая ее правила. Пускается в хлестаковщину, имитируя человека из Москвы, имеющего «руку» в сферах. Пьянствует, теряет в драке зуб. Ему ведом бдящий телефонный номерок «2-12», и, не терзаясь нравственно, он набирает его, чтобы устранить своего антагониста. Он — как все, в чем-то лучше, в чем-то хуже. Растворяется в окружающем, готовый дожить

Л. ОВРУЦКИЙ

ОГЛЯНИСЬ В ПЕЧАЛИ

фильм, о котором говорят

остаток культа и пережить весь застой.

Пшеничный (С. Колтаков) — созерцатель и соглядатай. Он не может включиться в иную жизнь, не поняв ее. Не понимает, не включает. «Для того, — заключает он, — чтобы этот проклятый день двинулся, мы должны целый день не сделать ничего. Травы не помять. Тени не бросить. Они не подпускают нас к себе. Они правы. У них свои законы».

Он проходит сквозь работающих на воскреснике, как сквозь фантомы, сидит в кладовке отчего дома, где дверка от веку не закрывалась, уэллсовским невидимкой смотрит в щель и плачет от бессилия, от невозможности что-либо объяснить и изменить.

— Здравствуйте, дорогие товарищи! — сказала радио.

— Здравствуйте, — откликнулась мать.

Утро женщины на сносках начинается «Маршем энтузиастов». «Нам нет преград!» — твердит голос Любви Орловой. И мать поет вместе с ней. Вместе с ней марширует.

Это основополагающая метафора фильма: бравурно марширующие родители и бессильно над ними сокрушающиеся дети. Идеальный строй лермонтовской «Думы» территориализуется в современности без всяких неудобств. Действительно, не бедны мы «ошибками отцов и поздним их умом»...

Упомянутая метафора обладает и определенной теоретической емкостью. Когда обществоведы и политологи рядят о возможных альтернативах нашему недавнему будущему, есть смысл спуститься с теоретических возвышенностей в низменности быта. Попробовать вообразить изменения, имевшие шанс наступить, кабы история не так повернула. Из воска ли люди, чтобы можно было равно слепить из них человека культа и человека демократии? Похоже, они сделаны из более неподатливого материала, и потому день за днем равнодушно отторгают чужаков. Гибнет Немчинов, взрываясь на приоткрытом для «Пьяной» динамите. Вытлкаивается в день нынешний — руками отца и ногами энкавэдэшников — Пшеничный. Вечный вздох человечества: душу ты мою не понял... Об этом печалится женщина любовнику, бюрократ — демократу, отец — сыну и сын — отцу.

В парке же празднуют День Победы. Конечно, вспоминаешь: ведь день, который герои пытались втиснуть в календарную колею, был восьмым днем мая. Совпадение неслучайное. Как бы то ни было (делают нам красиво авторы фильма) народ-то — победитель. Война если не списывает, то заставляет снисходить. Боюсь, однако, что финал, где отец и сын трогательно оглаживают друг друга — прозрев? поняв? прочувствовав? — своей душещипательностью выпадает из мужественной стилистики «Зеркала для героя». Зритель же остается при саднящем ощущении, что между тем временем и этим — ничейная земля. И она еще не разминирована.

ЗЕРКАЛО ДЛЯ ГЕРОЯ

По мотивам одноименной повести С. Рыбаса

Свердловская киностудия

Автор сценария

Надежда Кожушаная

Режиссер-постановщик

Владимир Хотиненко

Оператор-постановщик

Евгений Гребнев

Художник-постановщик

Михаил Розенштейн

Композитор Борис Петров

ДАЛЬШЕ, ДАЛЬШЕ, ДАЛЬШЕ

три вопроса режиссеру

— Вы кончали ВГИК документалистом и долго работали в этом жанре, как вдруг резко повернули колесо судьбы — занялись постановкой музыкальных, полубалетных, очень декоративных картин. Что было тому причиной?

У Октя Мир-Касимова широкая улыбка, медлительные движения, негромкий голос. Но мысли он формулирует с редкой определенностью.

— Что было причиной? Усталость, пожалуй. Может быть, нехватка веры. Документальный фильм по природе своей не может быть банальным. Игровое кино может потешить занятной, хотя и не очень оригинальной придумкой. Документалист идет в жизнь, чтобы ловить редкое, но характерное, такую приметку реальной жизни, которая ведет к глубинному осмыслению проблемы. Это трудно. Это очень трудно. В особенности — если твою руку придерживают и шепчут в ухо: «Потише, полегше, не высовывайся, не ерпенься. Ишь, какой смелый выискался». Надо иметь титаническую волю, чтобы работать в таких условиях. Я не титан. Я дезертировал из документалистики. Я сказал себе: но ведь ты все же профессионал, неужели ты не можешь прокормить семью, хотя бы рассказывая с экрана чистые сказки? Они и были сказками, мои игровые картины, хотя действие разворачивалось вроде бы в наши дни.

Разговор был после премьеры фильма «Чертик под лобовым стеклом». В ушах еще звучала финальная орация, которой зал прощался с полюбившимся героем. Журналисту Теймуру выпала цепь приключений, довольно далеких от редакционного кабинета и пишущей машинки. Пришлось хитрить, выдавать себя за другого, пускать в ход кулаки, убежать и пускаться в погоню. Впрочем, не подумайте, что Фархаддин Манафов подает своего героя этаким суперменом, репортером с задатками детектива. Ничего подобного. Теймур — рядовой интеллигент, горожанин, довольно сублильный, безо всяких навыков конфу и каратэ. Но что поделаешь, если обычное уточнение факта по тревожному письму читателя уводит тебя от ясного света закона и справедливости к туманным сферам существования умных и ловких мафиози. И не будь так уверен в помощи милиции, не торопись и с жалобой в райком, сначала узнай, чем он дышит, этот представительный сибарит, мастер удивительно правильных монологов... Не он ли тайный покровитель шайки? Тут, на этом участке нашей жизни, все может быть, даже самое необычное.

— «Чертик под лобовым стеклом» строится как публицистическое произведение. Загадок и тайн здесь не очень-то много. А вот дух редакции газеты, нравы сегодняшнего дня, обманчивая чинность иного высокого кабинета, тайные связи жулья с местной властью — это мы хотели показать самым наглядным образом, буквально копируя реальность, отталкиваясь от многих аналогичных происшествий, которые становились известны нам, съемочной группе.

Мы не давали зрителю обязательств играть с ним по законам детек-

тива — это потребовало бы других диалогов, других режиссерских приемов, другой стилистики. Мы же с самого начала условились со сценаристом Асимом Джалиловым, что вести повествование будем бегло, стремительно, безо всяких там умолчаний и отклонений, простейшим слогом, каким обычно пишутся обличительные очерки, во всяком случае, самые знаменитые из них. Никаких особых Америк мы не рвались открывать. Достаточно, если мы смогли честно предупредить зрителя: враг твой, он же враг общества и всего нашего государства, гораздо хитрее, чем обычно о нем думают. Борьба с ним — обязательна и непремenna, однако сложна и не всегда победительна.

Победа Теймура — чисто духовная: он не смирился, дошел до конца. Но тот, кто составит список его потерь, самых обычных, общежитейских, от разбитой машины и аннулированной зарубежной командировки до платы за костыли и лекарства, пожалуй, будет обескуражен. Не слишком ли дорогая цена? Тем более, что наш герой не из тех кинематографических красавцев, что высокомерно существуют выше подобных «мелочей»: нет, он всамделишно удручен, убит, обескуражен... Но, выходит, без этого нельзя. Нельзя даже в кино, не то что — в жизни.

— Похоже, что сегодня вашей «усталости» как не бывало?..

Он охотно смеется. Глаза у него делаются мечтательными, нежными, устремляются в светлую даль.

— Понимаете, появилось что-то, с чем нельзя не считаться. Казалось бы, так ли уж много перемен? Пусть немного, но они — в самом главном вопросе, в духовном нашем самочувствии, что для художника — начало и конец всех его трудов. Почему столько лет режиссеры, операторы, сценаристы подчинялись диктату голых администраторов, приходящих бог весть отку-

да? Все мы почему-то были уверены, что так и должно быть, что сам художник никак не способен разумно организовать работу других художников, для этого нужен чужой дядя — безграмотный, некомпетентный, путающий Эйнштейна с Эйзенштейном, но «свой» для них, более высоких начальников, которые тоже все сплошь были администраторами. Сейчас у нас директор студии Рамиз Фаталиев, один из самых известных советских драматургов. И выяснилось, что он — прирожденный организатор. Правда, ему пришлось на время оставить свое творчество и заниматься только этим — производством, графиком, сметами, инструкциями, сценариями. Но сколько было шума вокруг его назначения!

Увлекаясь, Окта Мир-Касимов рассказывает мне о ходе знаменитого общестудийного собрания, о котором я много слышал в Баку от самых разных лиц. Зал был переполнен за полтора часа до начала заседания. Всего было четыре кандидата, но один из них в решающий момент снял свою кандидатуру и призвал своих сторонников поддержать Фаталиева. В результате кинодраматург, долго бывший главным редактором студии, теперь прошел в ее директора единогласно, при одном воздержавшемся.

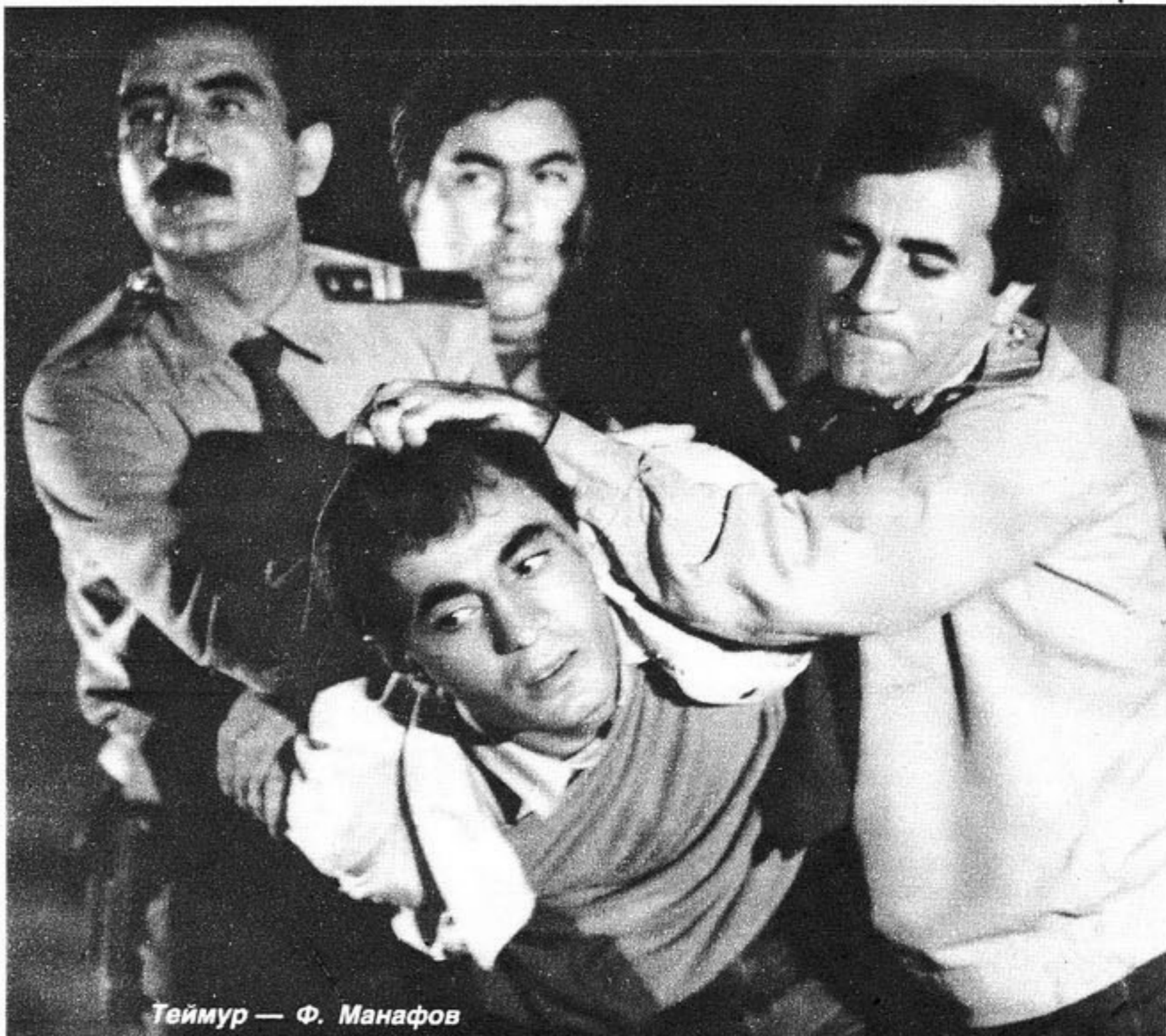
— Да ведь это тоже сюжет! У вас не было такой мысли? Что, кстати сказать, входит в ваши творческие планы?

Он невольно пожимает плечами с добродушным раскаянием, что ничего интересного не скажет.

— Надо ведь идти вперед, верно? «Дальше, дальше, дальше»... Хочется поставить более лихую, более объемную, эпическую по замаху картину. Но с той же публицистической закваской. И снова — отталкиваясь от фактов.

И не понимает, что сказал самое интересное для меня.

В. ДЕМИН



Теймур — Ф. Манафов

СЛУГА

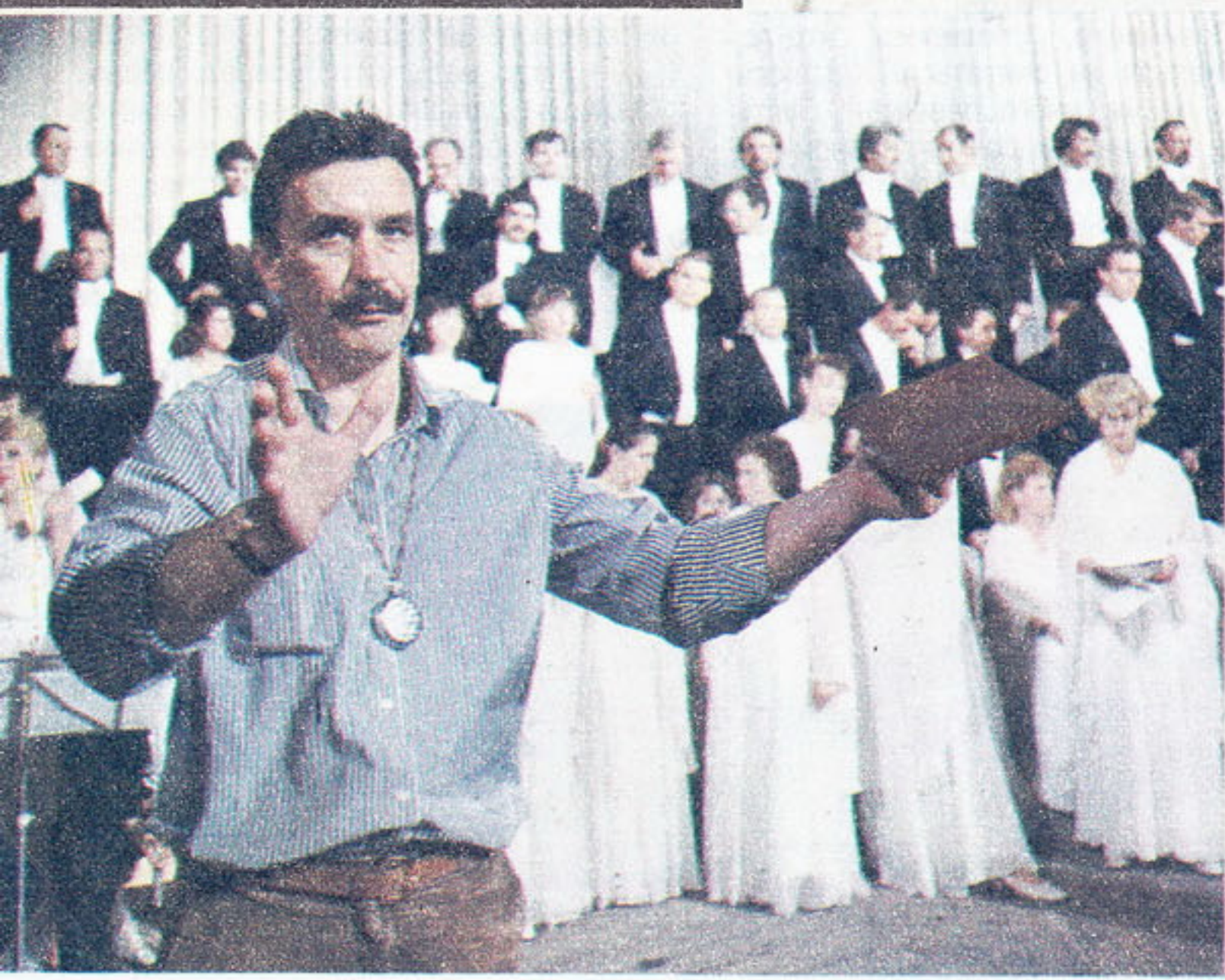
«Слуга» в какой-то мере повторяет канонический сюжет о том, как человек продал душу дьяволу, только случается это не когда-нибудь, а в наши дни...

Есть у нас один блистательный тандем — Александр Миндадзе-сценарист и Вадим Абдрашитов — режиссер. Их фильмы — «Слово для защиты», «Остановился поезд», «Парад планет», «Плюмбум...» — успешно прошли по экранам. За каждым из них — своя судьба. Они вызвали взрывы зрительских эмоций, порой жаркие споры.

И вот я на съемках нового фильма Миндадзе и Абдрашитова, который называется «Слуга» («Мосфильм»). В центре киноповествования — представители власти имущих из дней вчерашних, а точнее, последних десятилетий. Существовать в фильме они будут то «тогда», то «сейчас». Судя по сценарию, зрителям предстоит увидеть, так сказать, процесс становления младшего из героев, выученика «хозяина», его последователя, «слуги» (так и хочется сказать «слуги дьявола»). В фильме мы увидим людей, казалось бы,



Клюев — Ю. Беляев
Режиссер В. Абдрашитов на съемках



крайне благополучных, достигших своей цели, но безвозвратно теряющих непреходящие человеческие ценности...

Есть режиссеры, которые без нужды покрикивают на актеров и бесцеремонны с «массовкой». Как правило, у них все проходит бурно, шумно — что-то на съемочной площадке достраивается, переиначивается, под гул многочисленных указаний перетаскивается... У Вадима Абдрашитова люди работают тихо, спокойно. Все к съемке готово, а когда надо переставить свет или кинокамеру — делается это мгновенно, как-то незаметно.

В тот день съемки проходили в одном из московских домов культуры. Снимался эпизод из жизни героев, по времени относящийся примерно к пятидесятым годам. На сцене хор, человек около тридцати. Зато в зале — всего двое: где-то сзади молодой шофер Клюев, в одном из первых рядов — его «хозяин», очень крупный начальник, как он о себе говорит, «большой человек».

«Хозяин» сам выбрал Клюева. Видящий людей насквозь, он чувствует, что из этой «глины» можно вылепить все, что ему будет надо. И вот — хор поет, «хозя-

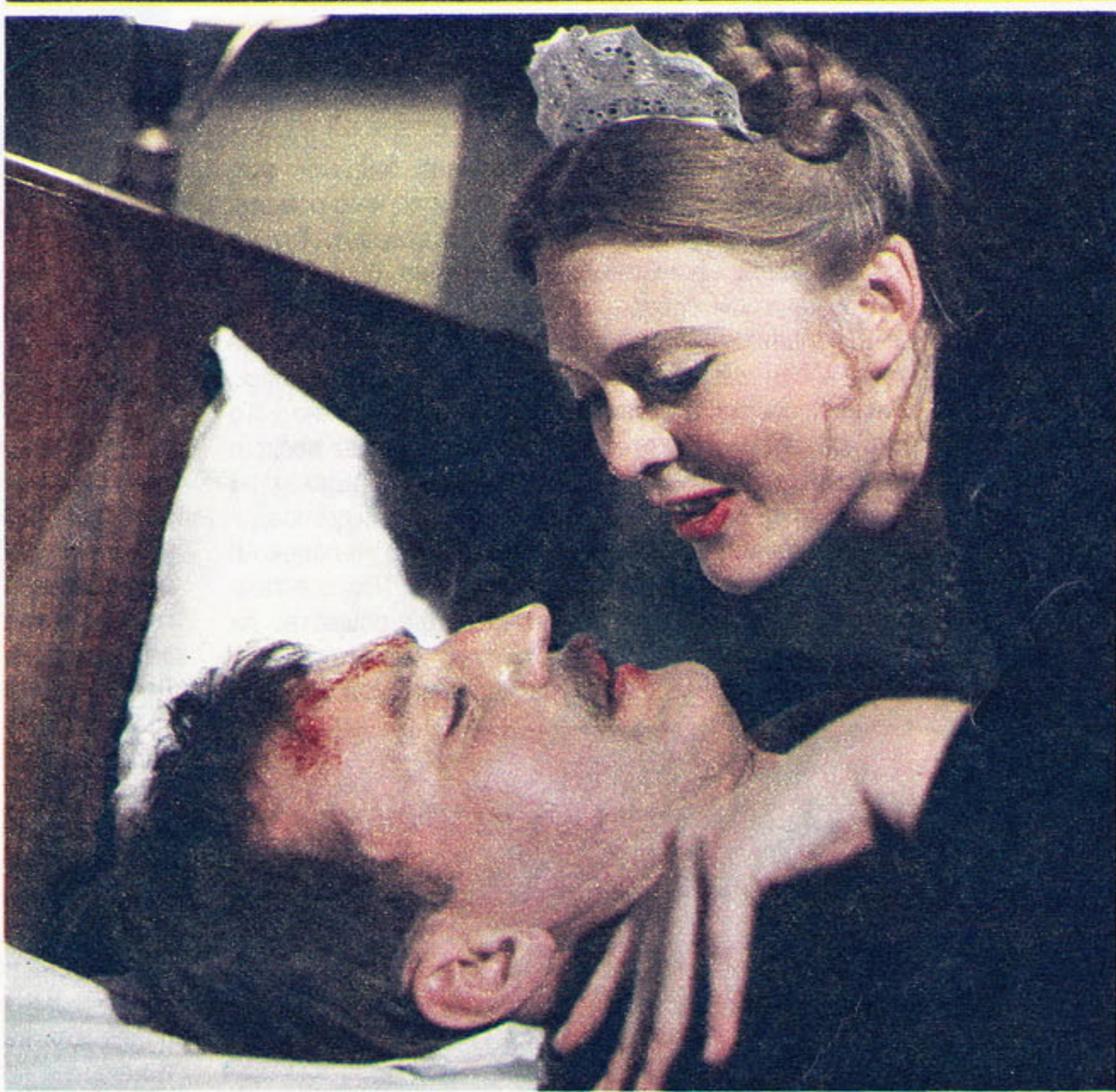
ин»-меломан страдает, что дирижер плох. Неожиданно Клюев, словно движимый неведомой ему силой, взбегает на сцену и, подхлестываемый азартно-заинтересованным «давай, давай» хозяина, взмахивает руками, начинает... дирижировать. Изумленный хор поет.

С того неожиданного поступка начинается Клюев свой «путь наверх», где, как мы понимаем, вдруг вспыхнувшая и по-своему искренняя любовь к музыке переплетается с многосложными интригами, верным служением «хозяину».

Итак, идут съемки. В роли

«слуги» Клюева — артист Театра на Таганке Юрий Беляев, недавно ярко заявивший о себе в кино главной ролью в фильме «Единожды солгав». В роли «хозяина» — народный артист СССР Олег Борисов. А «роль» хора исполняют участники Московского камерного хора под управлением Вл. Минина.

В этом эпизоде Олегу Ивановичу Борисову надо передать легкое удивление «хозяина». Хотя — почему удивление? В какой-то степени он, словно опытный шахматист, выигрывает «партию»: правильно рассчитал, есть, есть отчаянная самоуве-



Клюев и Гутинтов — О. Борисов
Клюев и «Госпожа провокация» —
С. Евстратова

ции на неожиданный поступок героя — реакции во взгляде, недоуменной улыбке. Тщательная, невозмутимо спокойная работа. Всё обговорили. Раздается режиссерское: «Репетируем»... «Еще репетируем»... «Еще». Снимается дубль, снова дубль. И — наконец: «Снято! Спасибо, молодцы!».

В ответ на вопрос, в чем видит он главный смысл будущего фильма, Вадим Абдрашитов говорит:

— Думается, это история того, каким образом прошлое присутствует в настоящем, в нашей сегодняшней жизни. Хотим мы этого или не хотим, оно именно присутствует, и надо осмыслить его. Понятием «сегодняшнее» определяется сумма вчерашнего, позавчерашнего. Начнутся завтрашние времена — они понесут в себе нас таких, какие мы сегодня. Все, что происходит в нашем фильме-притче «Слуга», в какой-то мере повторяет канонический сюжет о том, как когда-то человек продал душу дьяволу и что он стал из себя представлять, только случается это не когда-нибудь, а в наши дни...

— Независимо от того, насколько получится у меня роль, все равно — работа эта желанная, — сказал Олег Борисов. — Третий раз снимаюсь в фильме Миндадзе и Абдрашитова и каждый раз просто-напросто по-человечески испытываю огромное удовольствие...

Остается добавить, что в фильме «Слуга» снимаются также актриса Ирина Розанова, заслуженный артист РСФСР Алексей Петренко, молодой театральный артист Александр Терешко. Композитор Владимир Дашкевич. Художник-постановщик Александр Толкачев.

Е. КАБАЛКИНА

Гутинтов и Мария — И. Розанова
Фото Н. Ежевского

ренность, граничащая с наглостью, в этом парне, который станет его слугой и впоследствии получит от него прозвище «шакал». У Юрия Беляева — другая задача — надо ловко вскочить на сцену и, взмахивая руками, не только «поплыть» в такт музыке, но и овладеть звучанием хора, повести его за собой.

Зато с певцами — главная работа режиссера Вадима Абдрашитова и молодого оператора-постановщика Дениса Евстигнеева. Поют-то все прекрасно, только ведь надо еще и сыграть! Терпеливо, вразумительно добивается режиссер от каждого реак-

«И пахнет странно
от века-волка
в овечьей шубе».

А. Кушнер

ПЛАЩЕБО

В искусстве и жизни явно присутствует эффект плацебо. Вообще это понятие из фармакологии. Дают пациенту пилюлю и говорят: вот примешь это замечательное лекарство — и все у тебя как рукой снимет. Он сглатывает — и вроде как здоров, хотя на самом деле это совсем не лекарство, а так, ни то ни се: плацебо. Срабатывает же магия навязанной веры, которая внушает, но не лечит.



«Мой боевой расчет»

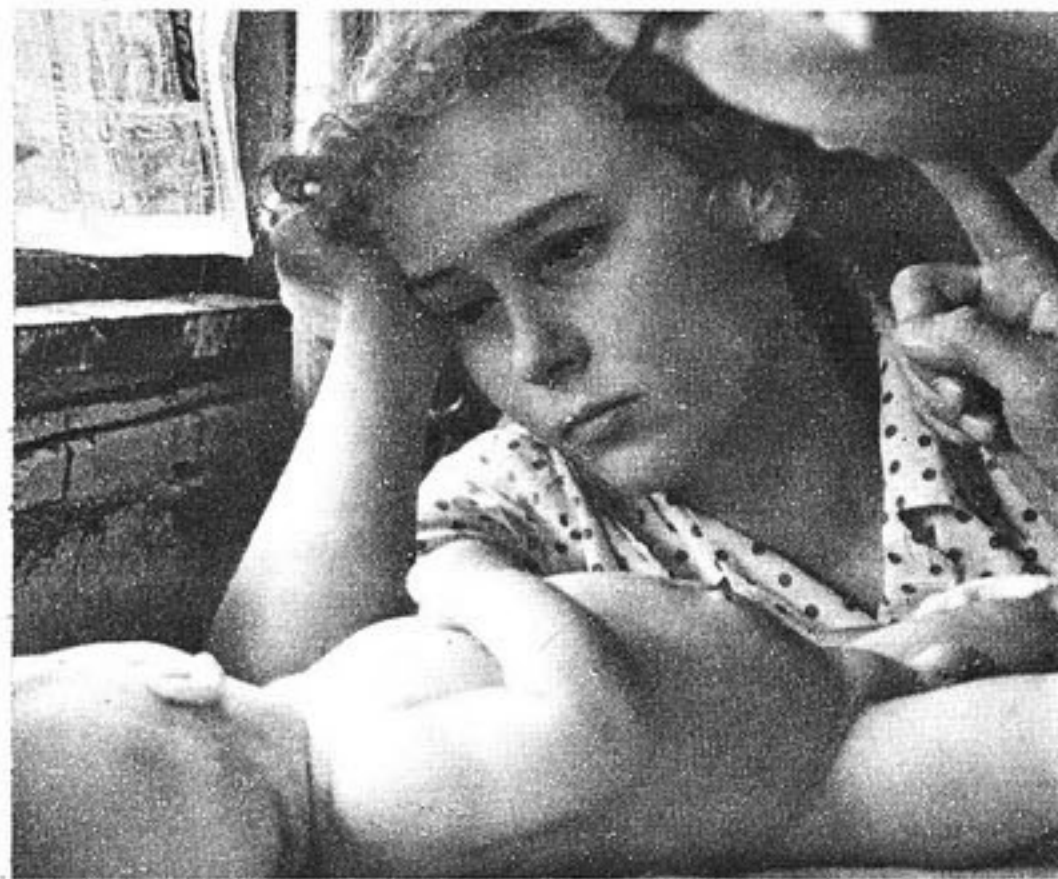
Буквально «плацебо» означает «понравлюсь». И, полагаю, на вкус такая пилюля не обязательно бывает сладкой — ее можно, в расчете на правдоподобие, изготовить и отменно горькой. В кинематографе — уж точно. И зритель разворачивает внушительную упаковку, сглатывает плацебо и... И кто как: одни принимают скушанное за чистую монету, другие же отчетливо понимают, что имеют дело если не с фикцией, то с суррогатом. Одни доверчиво всасывают предложенное в плоть и кровь, другие огорченно вздыхают: не то.

Это сравнение, конечно, столь же неполно, как и все прочие, но если учесть, что к плацебо как заменителю искусства примешивают то слабительного, то успокоительного, то хитрого какого-нибудь наркотика...

Вот, скажем, ленфильмовская лента «Башня» (сценарий А. Александрова, режиссер В. Трегубович) горчит изрядно. Столичное семейство, проездом оказавшееся в провинциальной среде, немногочисленное, но с большой плотностью греха на душу населения. Супруга готова три раза в день до и после еды изменить мужу, которого ни в грош не ставит, поскольку тот, видите ли, всего лишь доцент и ничтожество (а оно, в общем, и впрямь так). Их дочь, бездумно-эгоистичная, успешная, несмотря на нежный возраст, вкусить плодов сих («твоя дочь шлюха»). С местными же жителями, представляющими незамутненную покуда глубинку, тоже не все слава богу. «Тут пьющих нет», — говорят с гордостью они, через одного, однако, — завязавшие, траченные пороком. А есть и вовсе откровенно непросыхающая алкоголичка, мать милого юноши, передвигающегося на костылях и подверженного припадкам. И уж на что всем хорош работающий Иван Филиппович, рачительный романтик, — но он мало того что войной покалечен и кричит по ночам, так еще вдобавок, представьте, молния жახнула по водонапор-

ной башне аккурат тогда, когда этот замечательный человек там находился, отчего он ослеп на один глаз. И даже сама башня, красно-кирпичный символ высокого и чистого (и водицу качает, и самодельная обсерватория в ней устроена), оказывается идеальным местом и для прелюбодеяния, и для самоубийства. В общем, с учетом того, что «кругом ложь, обман, воровство», как изрекается по ходу фильма, получается довольно солидный набор всяческого морального и физического неблагополучия, густо заваренная «неприкрашенная правда жизни», как говорится.

Тут бы и горевать, одновременно радуясь: вот, дескать, до чего докатились в жизни и до чего осмелели в искусстве. Да вот что-то не срабатывает. Тут же вспоминаются иронико-черные ходячие байки типа: они обжениться собирались, а мать стала фату гладить и прожгла, дочь входит и — «ах, ты такая-сякая» — бац ее по лбу утюгом, а сама повесилась, а жених приезжает, увидел все это — и в окно... То есть нагнетание ужастей неизбежно начинает восприниматься с обратным знаком, не вполне адекватно сугубой сумрачности фактуры, нагнетаемой до предела, до молнии, шарахающей в башню с человеком. И потом, так ведь и не ясно из фильма, что все-таки этих людей доводит до бед и мерзостей: общество ли так поганно устроено, среда ли так неблагополучно воздействует, сама ли натура человеческая скверно



«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»

гримасничает или же зло просто дуриком на свете разбросано, ссыпаясь нежданно-негаданно из заоблачных высей на манер наобумной молнии? Плацебо с присовокуплением настойчивого внушения: ой, художудо-худо. Но где же хотя бы диагноз? Или я слишком много хочу?

Не вполне задавшееся в «Башне» противопоставление развратного города и благочинного села с ливой отыграно в картине студии имени М. Горького «Два берега» (сценарий и постановка Г. Воронина). «А давай махнем на море!» — в один прекрасный день (действительно прекрасный, поскольку погодка хороша, природа изумительна, во дворе откормленные кроли, а в чистой горнице телевизор и шижкинские медвежатки на стене) восклицает простой человек, шофер Степан, вызывая недоуменную реакцию своей простой и скромной супруги: «Степ, ты чего?». А того, что

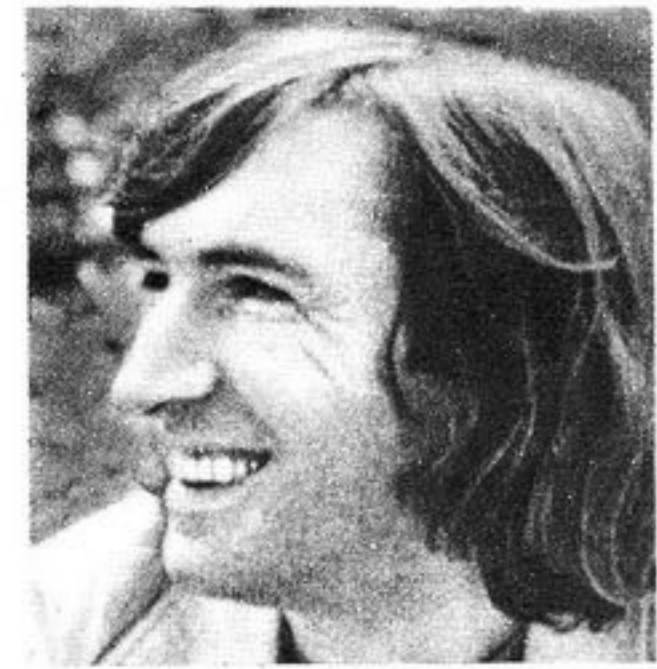


«Искупление»

повстречалась Степану на его шоферских дорогах некая городская особа, обладательница чуть потертых джинсов и, как мы можем предположить, аналогичного морального облика (чуть потертого). И поманило незамысловато-честного Степу в неведомую нам даль (или глубь?), в каковую повадился он негласно наведываться на казенном грузовике. Жена, ясно, недопонимает. Да и мы, признаться, тоже. Поскольку едва рассмотреть успели только ненародные джинсы, а их носительница осталась для нас полной загадкой. Может, она и совсем даже неплохая девушка, раз с лопатой наперевес защищает от собственных дружков каменную бабу, представляющую несомненную историко-художественную ценность. Хотя на активистку общества охраны памятников истории и культуры она чего-то не очень похожа. Вот и недоумеваем мы («Степ, ты чего?»): то ли нашел герой на том берегу нечто более для него драгоценное, нежели дородные кроли и наивные мишутки, то ли охмурила мужика молодая да ранняя подколодная вампша (хотя на кой ей сдался незамысловатый, как грабли, Степа?). Фильм самых элементарных мотивов нам не поясняет, торопливо следуя к душещипательной финальной сцене, когда Степа окончательно делает свой выбор в пользу того берега, а его сынишка отчаянными саженьками пытается догнать отца вплавь, взмахивая руками из послед-



«Гобсек»



Алексей ЕРОХИН

них силенок, на каковом жалостливом кадре и кончается это кино, мрачно намекая, что мальчонка, возможно, и потоп по вине бессердечного родителя. Парнишку, конечно, жалко, да вот только коллизия невнятная: какими такими калачами сманили Степу с этого расчудесного берега? Опять бестолковый привкус плацебо сквозь скупую солонатовую слезу доверчивого зрителя.

То, что мы часто склонны держать за расхожие моральные прописи, — на деле вовсе не какой-то надоедливый пустяк, но когда даже самые справедливые и безусловные понятия втолковываются нам однозначно-лобово, то проку от этого мало. Это в геометрии нет необходимости доказывать аксиомы, в искусстве же без этого не обойтись. И простодушным морализаторством тут многого не добьешься, поскольку жизнь гораздо богаче и сложнее трех измерений. Авторы мосфильмовской картины «Мужские портреты» В. Железников и В. Лонской это явно понимают, хотя и трудно им было преодолеть заданность фабулы своей вещи. Расклад, по сути, несложный: известный

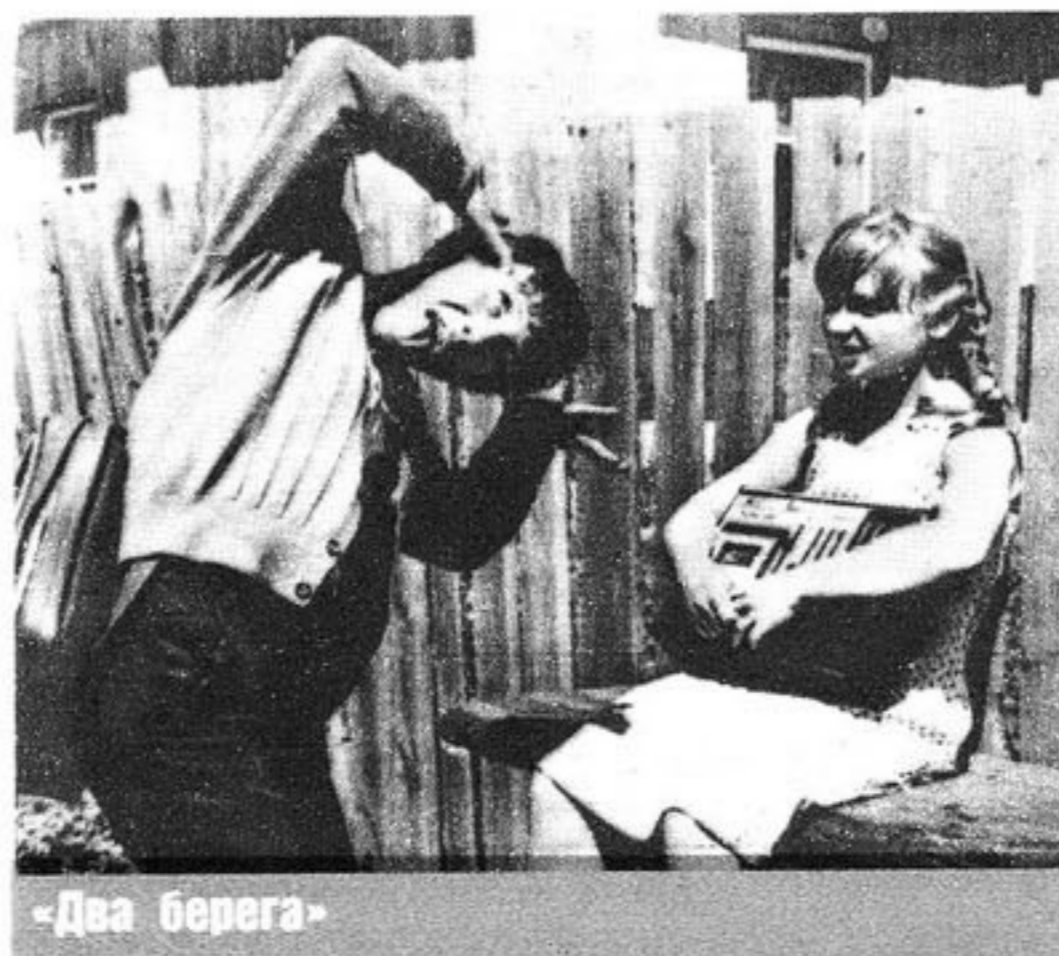


«Эй, мазстро!»

актер Васнецов, приехавши в родной город на гастроли, увидит у своего племянника, добродетельного учителя литературы Алексея, любимую женщину, причем не совсем, а так — поматросил и бросил. Нехорошо. Ну, и что же нам остается — только послушно констатировать очевидное? И резонерски сочувствовать бедняге Алексею, который в финале непрочно стоит «под насыпью во рву некошеном» близ громяющих колес поезда, и только верная рука влюбленной ученицы удерживает от губельного шага молодого человека в полном расцвете сил? Право, не много для двух серий. Но порой в фильме вдруг проскальзывает ощущение многомерности жизни: то в стихах, звучащих за кадром, то в эпизоде на утреннем шоссе, когда бывшие одноклассники, а ныне солидные люди самых разных занятий и запросов с надеждой ждут предсказанного им явления женщины с цветами (их нужно сосчитать — тогда узнаешь, сколько проживешь), то в отчаянном вскрике бедолажной актриски («Господи, да что же вам всем нужно от меня?»), в котором и усталость от нескладывающейся судьбы, и агрессивная озлобленность, и женская тоска...

Экая жизнь неладная... Ее сложность и многозначность тонко переданы в грузинском фильме «Эй, маз-

стро!» (сценарий Э. Ахвледиани, Н. Манагадзе, Д. Джавахишвили, режиссер Н. Манагадзе) — новой вариации на тему полетов во сне и наяву. Здесь мальчик принимает дельтаплан за птицу, а отец не узнает сына, здесь бережно настраиваются рояли, на которых некому играть, здесь нищий процветает с мзды, которую швыряют ему из проезжающих автомобилей, а талантливый музыкант подается в настройщики, здесь одни могут измордовать за червонец, а другие готовы предложить кров и пищу незнакомцу, здесь гармонию души и мира может объяснить только музыка — и она почти никому не нужна, здесь на рояльный аккорд чутко отзывается висящий на стене инструмент (пандури? чонгури? тари?) — но резонанс-отклик корежит мелодию, здесь новый Дон Кихот кочует по дорогам, да нет кругом ни мельниц, ни нуждающихся в помощи (или они уже вовсе отчаялись в ее возможности?), ни даже



«Два берега»

насмешников, и путь ведет в никуда, и о жизни только помнится, а сама она уходит сквозь пальцы — как песок или музыка...

По сравнению с этим причудливым сочетанием контрапунктов до чего же плоско смотрится экранизация «Гобсека» («Молдова-филм», сценарий Г. Капралова, А. Орлова, режиссер А. Орлов), где в финале бальзаковские герои вдруг, получая современное обличье, оказываются на улицах нынешнего Парижа, и зритель, созерцая прекрасный городской ландшафт и небезынтересные витрины, никак не может взять в толк запланированного воздействия сего плацебо: дома, дескать, новы, а предрассудки стары, что ли? Но внушение явно не срабатывает, поскольку при взгляде на этот очень даже замечательный Париж «ихним» предрассудкам впору, пардон, и позавидовать.

Куда плодотворнее обращение к временам минувшим, например, в ленте «Искушение» («Таджикфильм», сценарий М. Маджидова, режиссер В. Мирзаянц), притче о том, что и самая суровая плата вины не снимает и совести не утешает (жаль только, интонация картины не совсем выдержана — выбиваются из нее расхоже-хрестоматийные фигуры басмачей). Или



«Мужские портреты»

в фильмах «На своей земле» (Одесская студия, сценарий В. Трунина, режиссер И. Апасян) и «Мой боевой расчет» («Ленфильм», сценарий С. Кармалиты, режиссер М. Никитин), обращающихся к первым послевоенным годам. Имею возможность эти ленты здесь только упомянуть за недостатком места — и не могу обойтись без хотя бы двух-трех беглых слов о коронных премьерах месяца — о «Зеркале для героя» и «Истории Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж».

По ходу «Зеркала для героя» упоминается рассказ Брэдбери о том, как бабочка, раздавленная в далеком прошлом неосторожным путешественником, неизвестно меняет лик настоящего. А тут — дави или не дави, спасай или не спасай — ничего не удастся изменить, перекроить задним числом. Даже скажи всю правду этим людям сорок девятого года о том, что в действительности происходит вокруг и с ними самими, — ну, будет парой «врагов народа» больше, благо места на архипелаге ГУЛАГ хватает. Так что же: люди — пушечное мясо истории, и неизбывен, по определению Чаадаева, «покорный энтузиазм толпы, которая всегда готова подхватить любую патриотическую химеру, если только она выражена на том банальном жаргоне, какой обыкновенно употребляется в таких случаях»? Ведь такая ситуация легко проецируется на положение в настоящем, когда, кажется, не докричаться, не достучаться до самой что ни на есть живой действительности, — а так уж и до полного релятивизма можно дойти... Щелкают годы на счетчике странного века — а дрянь не убывает, а зло не линяет, а на смену прежним порокам приходят иные, и людские массы покорно сглатывают предписанную дозу плацебо с изрядной примесью идеологического возбуждителя. Как быть, как жить? На накопленном динамите сам и подорвешься, как происходит это с Андреем Немчиновым...



«Башня»

«Я всю жизнь выдавливаю из себя это ваше «ура!» — в сердцах бросает отцу Сергей Пшеничный. Так он говорит еще до путешествия в 49-й — что-то скажет теперь? Что-то скажем мы, вступив спустя два десятилетия в «Историю Аси...», где на храме наляпано «НЕ КУРИТЬ», где о вечной любви говорят в затрапезной чайной за пивком, где «Россия — родина моя» нататуировано на коже, где бравурное «Тот, кто коммунизм своей рукою строит, тот в коммунизме будет жить» разом сменяет тяжкое «Во субботу, в день ненастный», — что скажем себе мы, не видящие себя из умудренного будущего, горадые кивать во все стороны, только не на себя, с аппетитным хрустом и радостным причмокиванием пожирающие все новые тонны плацебо, плацебо, плацебо...

Коварная штука плацебо: наглотаешься, допустим, «социалистического реализма» (как гласит упаковка), а сам, глядишь, уже шерстью оброс. Принял «самого передового мировоззрения» — а уже и клыки, как у саблезубого тигра. Думали — бальзам, панацея, правда, а кушали, оказывается, сухую ерунду. Так Пинноккио, от души радуясь каруселям, кинозалам и кривым зеркалам Страны Дураков, не замечал, как у него постепенно отрастают ослиные уши.

В павильоне «Ленфильма» царил полумрак. Оператор Анатолий Лапшов с ассистентами не без труда расставляли аппаратуру в тесной декорации, выстроенной по размерам стандартной квартиры. Группа готовилась к съемкам...

В основе первой полнометражной ленты ученика Эльдара Рязанова, молодого режиссера и уже зрелого человека Юрия Мамина — сценарий Владимира Вардунаса «Истребитель фонтанов» (их предыдущая совместная работа — короткометражка «Праздник Нептуна» завоевала популярность у публики, а также несколько отечественных и международных наград). Жанр здесь обозначен как гротеск — сценарий остроумен, хлесток, а главное, злободневен. Четко выстроенная, выверенная драматургия служит как бы «держимой конструкцией» — действие развивается динамично и увлекательно. А текст диалогов (согласия на это автора не так часто удается добиться) практически дан на откуп актерам, которые свободно импровизируют, обыгрывают реплики, изменяя, дополняя их.

В этой сатирической комедии речь пойдет о многотрудном существовании жителей одного дома, который смело можно назвать образцово-показательным экземпляром халатности и бесхозяйственности местной жилконторы. Тема всем хорошо знакомая. Кому из нас не приходилось месяцами жить без горячей воды, или коротать без электричества долгие зимние вечера, или в который раз устало взбираться на свой этаж без лифта? А каково приходится тем, кто годами дожидается капитального ремонта?... Вот и героям «Фонтана», чья жизнь давно превратилась в отчаянную борьбу за существование в экстремальных условиях городской цивилизации, знакомы такого рода трудности.

— Дом, который трещит по всем швам, не нами придуман, а снимался, что называется, «с натуры», — говорит Ю. Мамин. — Более того, часто, например, в ленинградской телепередаче «Монитор» приводятся примеры и пострашнее. Увы, в фильме мы ничего не преувеличили...

В облюбованном авторами доме, где рушится крыша, дверные звонки бьют током, а табличка



ФОНТАН

на перилах рекомендует «ходить по стенке», жизнь — нелегкое испытание. Тем более если вы (как персонажи фильма) сочиняете симфоническую поэму «На взлет» или растите прямо на дому драгоценные по зимним временам тюльпаны (драгоценные потому, что на вырученные деньги можно купить дорогостоящую кооперативную квартиру), не говоря уже об обычном воспитании детей. Каждый здесь приспособливается как может.

Однако с приездом в дом знатного мелиоратора, участника строительства Каракумского канала, ныне (по иронии судьбы) переквалифицировавшегося в водопроводчики, Сатыбалды Кирбабаева бедствия жильцов принимают катастрофический размах. Увидев, что ценная влага (уж он-то знал ей истинную цену!) фонтанирует на пустыре близ дома, он немедленно отключает горячую воду до устранения неполадок. И это несмотря на двадцатиградусный мороз! Вопреки веским доводам инженера участка Лагутина, что всегда так было, — и вода текла, и трубы вообще лучше не трогать, пока не развалились, старик стойко держит оборону... Авторы фильма стремятся обнажить, довести до абсурда суету и нелепицу нашей частной жизни и производственных отношений, их подчас противоестественные и бессмысленные правила, рабами которых мы становимся.

— Комедия — условный жанр, — считает Ю. Мамин. — А условность противоречит художественной сути кинематографа. Эффект комедийности, порой доходящей до гротеска, создает в наших фильмах совмещение абсолютной реальности обстановки, достоверности жизненных обстоятельств с обостренной до гиперболы ситуацией. В определенном смысле мы проводим эксперимент: сможет ли синтез жанров — бытовых зарисовок и фантастики, трагикомедии и социальной сатиры, элементов производственного кинематографа — дать новое художественное измерение кинопроизведению?

Что ж, рискованный эксперимент! Будем ждать его результатов и надеяться на успех. Ведь комедия, тем более смешная, стала на нашем экране таким редким гостем.

О. НЕНАШЕВА



...Листаю записную книжку, старенькую, изрядно потертую, в красном переплете.

Она принадлежала замечательной актрисе Фаине Георгиевне Раневской (1896—1984). Здесь она записывала свои мысли о ролях, над которыми работала, о сыгранных спектаклях, о своем родном Театре имени Моссовета, об актерах, фильмах, спектаклях, вызвавших отклик в ее душе, о событиях в политической жизни страны, мира. Сделанные для себя, записи эти с предельной искренностью и непосредственностью отражали движение творческой мысли актрисы, направление ее художественных поисков, ее непрестанную жажду творческого совершенства, неудовлетворенность достигнутым.

И еще. Об остром уме Раневской, ее пронизательности и сарказме ходили легенды.

Ее меткие характеристики, остроумные выражения были в ходу. О ней много писали, говорили, не забывая при этом помянуть ее нелегкий характер, о том, как трудно с ней работать. Пожалуй, наиболее пронизательным оказался Анатолий Эфрос, как-то он заметил: «Она, по моему, столь же резка, сколь беззащитна».

Ф. РАНЕВСКАЯ

ИЗ

Страницы записной книжки открывают перед нами мир ее души, ее незащищенность и ранимость. Сколько глубокого драматизма, боли и душевного богатства вобрала ее судьба...

«СЭ» выражает признательность доценту ВГИКа Н. С. Сухоцкой за предоставленную возможность опубликовать записи Ф. Г. Раневской на страницах журнала.





Страницы записной книжки

Ее, величавую, гордую, всегда мне было жаль. Когда же появилось «постановление»*, я помчалась в Ленинград. Открыла дверь А. А.** Я испугалась ее бледности, синих губ. Молчали мы обе. Хотела ее напоить чаем, отказалась. В доме не было ничего съестного. Я помчалась в лавку, купила что-то нужное, хотела ее кормить. Она лежала, ее знобило. Есть отказалась. До смертного часа запомнила этот

день ее и мой — муки за нее и страх за нее. Потом стала ее выводить на улицу, и только через много дней она вдруг сказала: «Скажите, зачем Великой моей стране, изгнавшей Гитлера со всей техникой, понадобилось пройти всеми танками по грудной клетке одной больной старухи». Я запомнила эти точные ее слова.

Не так давно видела по телевизору немую «Пышку». Как же был талантлив Михаил Ромм, если в немой «Пышке» слышался мне

* Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа 1946 года
** А. А. — А. А. Ахматова

голос Мопассана, гневный голос его о подлости людской. Этот фильм был первой самостоятельной работой Ромма — художника недооцененного, как мне думается.

Связывала меня с ним крепкая дружба. Однажды он сказал мне (тоскую, скучно без Михаила Ромма), что фильмы свои его не радуют, но когда смотрел свой фильм «Мечта» — плакал.

В этом фильме, где я у него снималась, Михаил Ильич очень помогал мне, как режиссер, как педагог, доброжелательный, чуткий к актерам, он был очень любим всеми, кто с ним работал.

Вспоминается мне, как однажды, заболев, я попала в больницу, где находился и Михаил Ильич. Увидев его, я очень опечалилась, поняла, что он тяжело болен, был он мрачен. Помню хорошо, как он сказал, что человек не может жить после увиденных невероятного количества метров пленок, показывающих зверства фашистов.

Там же в больнице я получала от него записки, которые отдала на хранение в Центральный государственный архив литературы и искусства. А чтобы меня позабыть, в одной записке было сказано: «Я Вас люблю, увидимся в палате».

«Дорогой Михаил Ильич, и я Вас тоже крепко и нежно люблю как художника и чудесного доброго человека».

Это я писала в 78-м году, а в конце 81-го то же самое, тоска, тоска смертная.

У меня нет интеллигентных знакомых. Любимые умерли. Все говорят одно и то же, всех объединяет быт, вне быта не попадают, да и я, будучи вне быта, никуда не похужу.

Жить надо так, чтобы тебя помнили и сволочи.

Один из моих любимых композиторов Бетховен писал: «Не знаю большего величия, чем доброта». Я тоже так думаю, но как их теперь мало, добрых. Где они?

Сейчас унесли портрет Надежды Алекс. Пешковой, которую я очень любила. Была она доброй. Учителем был у нее Павел Корин, талантливый Корин помог ей хорошо меня изобразить. Портрет отвезли в музей Бахрушина (где я никогда не была!). Если портрет одобряют — будут деньги, это приятно — есть кому помогать. И зачем я все это пишу? Себе самой. Смертное одиночество.

Есть у меня радость: отказалась играть роль чуждую, ненужную, а **моей** роли так и не создала за долгую жизнь в театре.

Я не интересовала руководство чиновное...

Плохо на душе, тоска смертная, и такое одиночество — будто я одна на планете. Кому пишу? Самой себе, это же очень плохо, плохо мне. Спасибо собаке, не подлизы-

вается, не врет, глаза добрые. Что бы я делала без нее? Ушли мои все, ушло всё. Боюсь сойти с ума.

Вл. Я. Лакшин был на моей родине — в Таганроге, делает сценарий о Чехове, просит меня рассказать о моем городе. Помню, как вскрикнула моя мать, которую я крепко любила. Мать была на редкость добрая. Я укладывала кукол спать, читая им наставления, которые слышала от моей гувернантки. Когда мать вскрикнула — я бросилась в ее комнату, она уронила голову на грудь.

Лицо было залито слезами. Мать говорила: «Его нет, он умер». Я спросила: «Кто умер? Наш родственник?» Мама сказала мне: «Уйди, уйди, оставь меня». В руках у матери была газета, в ней было крупным шрифтом написано: «Вчера в Баденвейлере скончался А. П. Чехов».

Чехов. Я видела дома в библиотеке книги, на кромках которых было — «А. П. Чехов», почему же так плачет мама, кто же это Чехов? Открыла книгу, которая мне попала, прочитала: «Скучная история» — мне было восемь лет, и на этом кончилось мое детство, — чего-то не понимала, мать говорила: «Уйди, уйди, оставь меня», но что-то ощутила всем существом и полюбила Чехова и люблю всю мою долгую жизнь.

Пристают, просят писать, писать о себе. Отказываю. Писать о себе плохо — не хочется, писать о себе хорошо — неприлично. Значит, надо молчать. К тому же стала делать ошибки, а это постыдно. Я знаю самое главное, я знаю, что надо отдавать, а не хватать. Так доживаю, с этой отдачей...

Так мне близок Пушкин, так дорог, так чувствую и его муки, и его боль; его одиночество. Ведь он искал смерти — эти дуэли... Он так близок мне, он со мной всегда. Самое большое счастье мое в трудной, одинокой жизни моей, — читать, перечитывать Пушкина. Что бы делала без него?

Заметила: если человек зимой в холод не подобрал бродячую псину, человек этот — дрянь, способный на всякую подлость. И я не ошибаюсь.

Меня истерзала жалость ко всем голодным — людям, детям, зверушкам, которых так нестерпимо нежно люблю. Как бы я могла прожить жизнь без собаки рядом?

Публикация
Игоря ЧАНЫШЕВА
Фото Ю. Роста



Знак добрых перемен

Все-таки это до чертиков непривычно: стоять среди бела дня на проспекте Руставели и разговаривать о грузинском кино... с китайцами!

Ян Юаньин, Ху Жун и Юй Пэйцай — молодые люди. Они представляют Всекитайский научно-исследовательский центр киноискусства, Всекитайское общество мирового кино, Союз кинематографистов и издательство «Кино» Китая. Свободно говорят по-русски. Очень неплохо ориентируются в грузинском кино. Во всяком случае, в нашем разговоре всплывают такие фильмы, как «Отец солдата» и «Несколько интервью по личным вопросам», «Ступень» и «Пловец», «Мольба», «Покаяние» и «Эй, маэстро!». «Это человеческое кино», — резюмирует впечатление Юй Пэйцай.

А разве привычно видеть на сцене Тбилисского дома кинематографистов остроумного, интеллигентного, раскованного Роберта Редфорда? Разве еще недавно можно было бы

Ашик-Кериб — Юрий Мгоян

вообразить себе, что у суперзвезды американского экрана появится повод для рассуждения о грузинском кино? Мне понравилась энергичность ваших лент, система монтажа. В Америке она более прямолинейная и резкая. Интересно, как вы используете абстракцию, метафоры, символы. В вашем «Кувшине», как мне кажется, переплетаются мистические и духовные элементы. Мне также было очень интересно увидеть черно-белый фильм. В Америке на нем не заработаешь...»

(У нас тоже.)

В Тбилиси (как и в Москве, в Ленинграде) прошла ретроспектива фильмов с участием Редфорда. А на студии «Грузия-фильм» вместе с китайскими коллегами мы посмотрели четыре серии из девятисерийного «Дон Кихота». Ян Юань попробовала научить нас произносить по-китайски: Дон Кихот и Пушкин. Что ж, с таких слов стоит начинать учить язык.

Нечто новое о ветряных мельницах

Треснуло яйцо с жемчужным отливом, и, ухватившись за края скорлупы, выглянул из него человек в ноч-



Андрей ЗОРКИЙ

В ТБИЛИСИ И НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ

(из путевого блокнота)

ной рубашке с всклокоченными волосами и узкой, как клинок, бордочкой.

Дон Кихот вылупился из яйца!

Необычная судьба ждет на экране новорожденного рыцаря. Где-то в туманном небесье повстречается он с Гамлетом, принцем Датским, и обменяются они мыслями о роде человеческом. Вновь окажется в своей родной Ла-Манче, примет на постоялом дворе обряд посвящения в рыцари и вместе с верным Санчо Пансой отправится по страницам бессмертного романа. Много неизвестного, неизвестного даже Мигелю Сервантесу де Сааведра увидимы в девятисерийной экранизации. Разве существовала цирковая арена в замке герцога и именно на ней с таким двусмысленным радушием принимал он странствующего рыцаря?

Разве была столь шаловлива «ваше соколиное величество» (как величал герцога Санчо Панса)? Разве через пустыню на губернаторском челне влекли его к вожделенному острову? Не было марионеток с игрушечной ветряной мельницей. И уж никогда Дон Кихот и его верный оруженосец не попадали в сегодняшнюю Испанию, не появлялись в джинсах и ярких майках на корриде и в уличной толпе...

— Стилистика фильма во многом определяется нашей концепцией прочтения романа, — поясняет постановщик картины народный артист СССР Реваз Чхеидзе. — Мы стремились вести диалог со зрителем в масштабе мира, а не только Испании XVI века. Идея единства, а не разобщенности людей, благородная потребность помогать униженному,



бедному, угнетенному, то, что волновало Сервантеса,— не теряет актуальности, стало еще актуальнее. Мы искали более острые и зримые формы для воплощения этих идей. Выразительные средства разные: строгий реализм, даже натурализм, а рядом — театральность, буффонадность, гротеск. Но вместе они образуют единый экранный мир.

Во всемирно-исторической фигуре Дон Кихота скрещиваются два начала: идеализация людей, благородных мечтаний и — жестокая действительность, ее зло, грязь, продажность. Мышление Дон Кихота — это объективная реальность мира. Во время съемок мне постоянно вспоминалась мысль Максима Горького: книга о Дон Кихоте написана в смешном духе, но это требования и условия времени, читать же ее нужно серьезно, внимательно.

— Сколько же лет продолжалось ваше «чтение» романа?

— В первый раз я приехал в Испанию, чтобы осмотреться и нащупать почву... Это было так давно, что еще существовал Франко. Практически же над фильмом мы работали семь лет. Снимали три года. Естественно, такую постановку нельзя

Дон Кихот — Кахи Кавсадзе

было бы осуществить без прямого сотрудничества с испанскими коллегами — фирмой «Мигел Санчес Инфанте» и Басконским телевидением. У нас мы бы просто не нашли испанского реквизита XVI—XVII веков, треть природы снималась на родине Дон Кихота. Надо сказать, что у нас существует некое усредненное, театральное, что ли, представление об этой стране. Между тем Испания очень контрастная. Андалузия или Каталония резко отличаются от новой Кастилии, Ла-Манчи, где поселил Сервантес своего героя. Это суровая, крестьянская страна.

Вместе с Сулико Жгенти над сценарием работал писатель Марсиал Суарес, глубокий знаток творчества Сервантеса и его эпохи. Несколько месяцев он провел в Грузии и очень помог нам. Испанцы не раз смотрели материал: с большим доверием и доброжелательностью.

Конечно, решающим был выбор актеров на главные роли. Я ничего не предвещал заранее, снял на пробах многих, а по метражу, наверное, целую картину. А когда сделал свой выбор, не обнаружив его, для самопроверки вынес все пробы на художественную студию и предложил провести

Сценарист и режиссер Годердзи Чохели



— Вы знаете,— сказал он на прощание,— в Испании существует общество охраны ветряных мельниц. Так вот, во время съемок одну ветряную мельницу испанцы подарили нашей студии «Грузия-фильм» и сказали: «Ухаживайте!»

Не правда ли, прекрасный, щедрый и чисто донкихотовский дар в память о картине?!

В ГОСТЯХ у Сергея Параджанова

— Я не стал бы ругать картину «Лермонтов» Коли Бурляева,— заметил в разговоре Параджанов.— Смотрел ее два раза. Это интересно, только вместо Лермонтова он снял д'Артаньяна.

Такое бывает. Ведь и сам Параджанов вместо лермонтовского «Ашик-Кериба» — сухой «стенотрагедии» восточной сказки, рассказанной поэту образованным азербайджанцем,— снял волшебную сказку о мусульманском Востоке, где оживают персидские миниатюры, пропуская нас внутрь их зачарованного пространства, и видится, слышится, осезается благоухание розового куста, звон родниковой струи в узком горле кувшина, трепет ресниц красавицы и округлый жест ее руки, звон мечей и рыдающий напев мугамов. Восточная одиссея влюбленного, певца и поэта, странника, скитальца и бедняка Ашик-Кериба. Думаю, Лермонтов был бы очарован такой интерпретацией сюжета.

— «Ашик-Кериб» — хроника, из которой возникает поэзия,— говорит Параджанов.— Это моя самая чистая картина. Я сделал сказку для всех детей мира.

Не знаю, как наши дети, воспитываемые на «Пиратах XX века» и «Новых приключениях неуловимых»... Не притупился ли у них вкус к волшебной сказке, которая в общем-то исчезла из обихода детства, по крайней мере на экране. Думаю, что «Ашик-Кериб» — ничто и для взрослых поклонников коммерческого ширпотреба. Тем не менее параджановский фильм — на вершинной отметке мирового кино. Это вовсе не значит, что он элитарен, как не могут быть элитарными воздух, природа,

Режиссер Кетеван Долидзе на съемках фильма «Одиноким охотник». В главных ролях — Зураб Кипшидзе и Нинель Чанкветадзе

тайное голосование. В зале было человек сто, и в абсолютном большинстве они назвали тех же актеров, что и я. Кахи Кавсадзе — Дон Кихот. Мамука Киканошвили — Санчо Панса. На три года им пришлось полностью отключиться от театральной работы.

Осенью мы сдадим фильм. «Дон Кихот» должен выйти на экраны СССР и Испании в телевизионном и киноварианте — девятисерийным и четырехсерийным.

В кабинете Реваза Давидовича нашлось множество книг и альбомов по Испании.

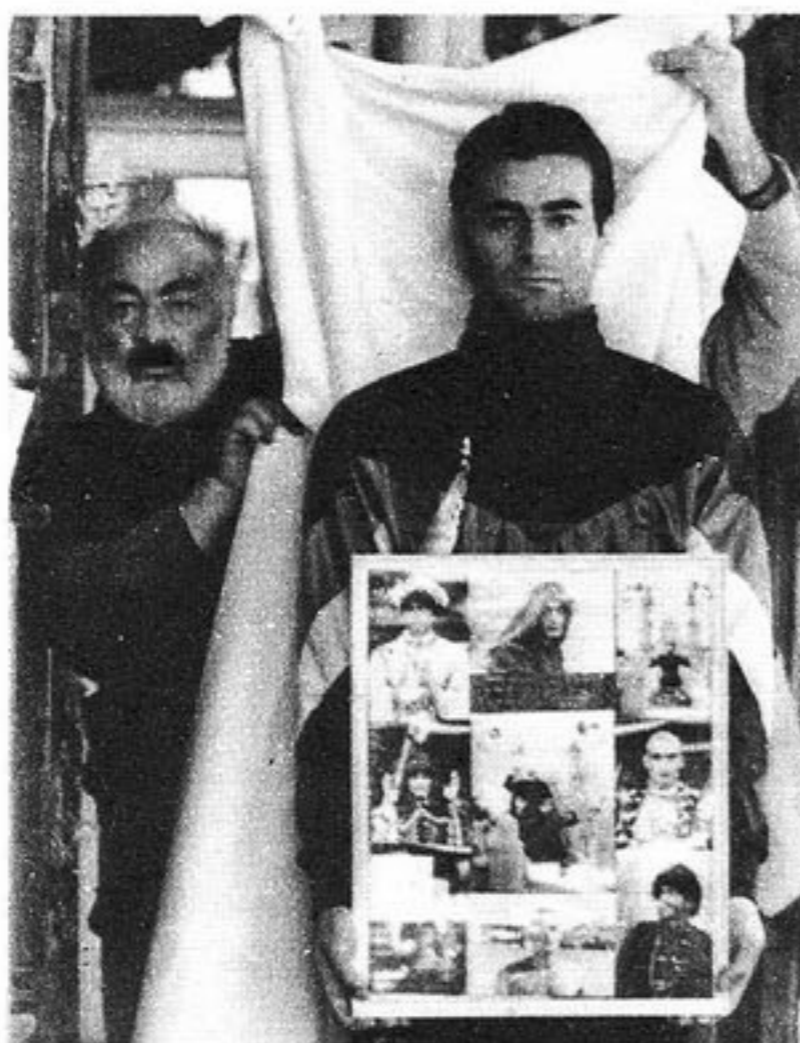




Роберт Редфорд
в Тбилисском доме кино.
Слева — Эльдар Шенгелая



Китайские кинематографисты
в Тбилиси



Сергей Параджанов
и Юрий Мгоян



красота. Просто потускнел, сузился духовный мир самих людей, слишком многое им стало сегодня неинтересным.

В фильме снимались Рамаз Чхиквадзе, Софиико Чиаурели, Константин Степанков, Юрий Мгоян, юноша-непрофессионал, параджановский сосед по кварталу и исполнитель роли Ашик-Кериба.

...В дни этой встречи заканчиваются монтаж и озвучание картины.

Надо здесь сказать и об удивительном даре Параджанова создавать красоту буквально из воздуха. Восточная, волшебная, костюмная, дворцовая сказка снималась почти без реквизита. Воистину «ковры-самолеты» переносились из интерьера в интерьер, а костюмы... «Актеры были обвешаны английскими булавками, как гроздьями глициний», — усмехается Параджанов.

Первоначально фильм назывался «Поверия седого Кавказа». В нем должны были пересечься сюжеты «Ашик-Кериба» и «Демона».

«Демон» — давний и заветный замысел Параджанова. «Я знаю демонологию, — веско замечает он. — Неужели ты полагаешь, что демон — это натуральная фигура? Это же не падший ангел, что живет в горах, «ходит в туалет» и мечтает соблазнить Тамару. Демон — это ее недуг, ее болезнь. Тамара больна, в детстве во время отцовской охоты на нее упал подстреленный черный лебедь... ее преследуют, мучают видения черных быков и туров...» Нет этого у Лермонтова. Но какой дерзкий, истинно параджановский поворот, отправная точка образного решения, трактовки сюжета! В свое время сценарий его «Демона» произвел сильнейшее впечатление на С. Герасимова и заставил того отказаться от собственного замысла экранизации.

Мы разговариваем на террасе старого тбилисского дома, где жил отец Параджанова и куда после долгих и трагических странствий вернулся сын. О годах, проведенных в тюрьме, он написал сценарий и отдал его для постановки своему другу и сподвижнику по «Теням забытых предков» режиссеру Юрию Ильенко. А что будет делать сам?... Теперь его снова зовут в Киев, ждут в Армении... Вычеркнутый на несколько лет из отечественного кино, он вновь занял в нем подобающее, только ему принадлежащее место.

На нынешнем международном Каннском фестивале наряду со шведской картиной об Андрее Тарковском, югославской — о Данииле Хармсе был показан французский фильм о Сергее Параджанове. «Когда я смотрел эти ленты, — заметил собкор «Известий» Ю. Коваленко, — то все время задавал себе вопрос: может быть, сейчас, в новую эпоху, мы все-таки научимся ценить свои таланты, которыми восхищается весь мир?» Может быть...

На недавнем международном опросе критиков имя Параджанова вновь названо в списке двадцати лучших режиссеров мира.

...Этот старый дом на улице Кэто Месхи так же хорошо знаком многим писателям, художникам, кинематографистам из разных стран, как и соседям из близлежащих кварталов. У Сергея Параджанова нет телефона. К нему приходят. Те, кто имеет право прийти. Днем, вечером, ночью. Своим гостеприимством он умеет вдохновить весь квартал. Рассказывают, что когда Мастроянни поднимался к дому Параджанова, на улочках и дворах царило оживление, напоминающее по меньшей мере карнавал в Венеции. «У вас так бывает всегда?» — изумленно спросил маэстро. «Всегда!» — убежденно ответил кто-то из самодеятельной массовки.

...На прощание мы делаем фотографии для журнала. Сергей сам ставит этот кадр с белой простыней и коллажем фотографий из «Ашик-Кериба», который держит в руках Юрий Мгоян.

Поздно вечером нам доставляют в гостиницу от Параджанова громадную круглую, совершенно неподъемную коробку с вином. Мы должны ее вручить в Москве, в Театре на Таганке, Юрию Петровичу Любимову. Это задание было выполнено.

Человек с белым барашком

Скатив в горную речку, покрутившись в бурном потоке и проскрежевав по дну, наш «газик» выкарабкивается к лесной дороге. Дальше — пешком. По скользкой, непроезжей после дождя синей глине, вверх, вниз, и вот перед нами открывается зеленая лощина в горах, храм Иквис-Сакдари XI века на холме. У ограды «дерево желаний» — на ветвях его вылинявшие ленточки, лоскутки — память о просьбах и молитвах, вознесенных к святому Георгию. Под древом желаний разместилась съемочная группа.

За день до этого прочли мы три тоненькие тетрадки сценария «Хевсурские зарисовки». Коротенькие новеллы, написанные Годердзи Чохели, будто бы до наивности просты. Похищают горца-бедняка («Украли киста») и, не дождаввшись до первого снега выкупа, убивают его. А в финальных кадрах мы видим, как по заснеженной долине пятеро осиротевших его детей гонят к хевсурскому селению корову — запоздалый выкуп!.. Юноша, поклявшийся убить кровника, влюбляется в девушку из его рода и, похищая ее, гибнет сам («Белый флаг»).... С небес спускается в горы огромный непонятный шар, страшнее летающего блюда, и жители селения, собравшись с мужеством, истребляют его и кромсают на кусочки («Шар»).... Все это могло бы показаться несколько вторичными, хоть и хевсурскими зарисовка-

ми, если б не трагический подтекст каждой из новелл: бессмысленность совершаемого убийства, пролитой крови. Если б к тому же, читая сценарий, не вспомнил я прекрасный сборник первых рассказов Годердзи Чохели (с напутствием Нодара Думбадзе). Там были сюжеты, поражающие воображение! Жизнь супружеской четы орлов, словно подсмотренная автором на диких скалах и в небесах и вобравшая в себя совсем иное, «внечеловеческое» ощущение жизни: могучее, свирепое, прекрасное и жестокое. Там был рассказ о крестьянине, из плеча которого однажды проросла ель, прижилась в его теле, как в кадке, совершенно переиначив жизнь чудака. Проросла сквозь него, уйдя корнями в землю и заставив героя уйти вместе с елкой в лес. Кстати, Годердзи по этому рассказу написал сценарий и снял телефильм, положенный теленачалством на телеполку. А как вы знаете, это вовсе не свидетельствует о беспаталности художника. Скорее наоборот.

Человек с белым барашком на руках — сценарист и режиссер Годердзи Чохели.

Он вырос в грузинской глубинке, в горах.

Рассказывают, что, поступив в Тбилисский киноинститут, не слишком представлял себе основные профессии и, узнав, что сценаристы и киноведы не снимают фильмов, перевелся на режиссерский. Впрочем, за это я не ручаюсь... Сам же Годердзи сказал мне, что однажды мастер курса Лана Гогоберидзе предложила им написать короткие сценарии. Его сценарий ей не понравился, попросила написать еще. Как выяснилось позже, с тайным умыслом, потому что в студенте явно прорезался писательский талант. Не слишком ли громко сказано? Не слишком. Сценарии опубликовали в молодежном журнале. Чохели стал профессионально писать. И вслед за сборником «Письмо к елям», благословленным Нодаром Думбадзе, уже основательно впрягшись в кинорежиссуру, написал романы «Красный волк» и «Грех священника». И все это — за десять лет.

Теперь несколько слов об «игровом барашке». Он был куплен для съемок в этой картине. Дело в том, что Чохели придумал еще одну новеллу — «Барашек отца Авраама» и решил непременно включить ее в фильм, назвав его по-новому — «Дети Каина». Почему? Да потому что и здесь произойдет злодеяние, только жертвой станет не библийский ягненок, а невинный, не от мира сего человек, сельский «дурачок» Ахайду.

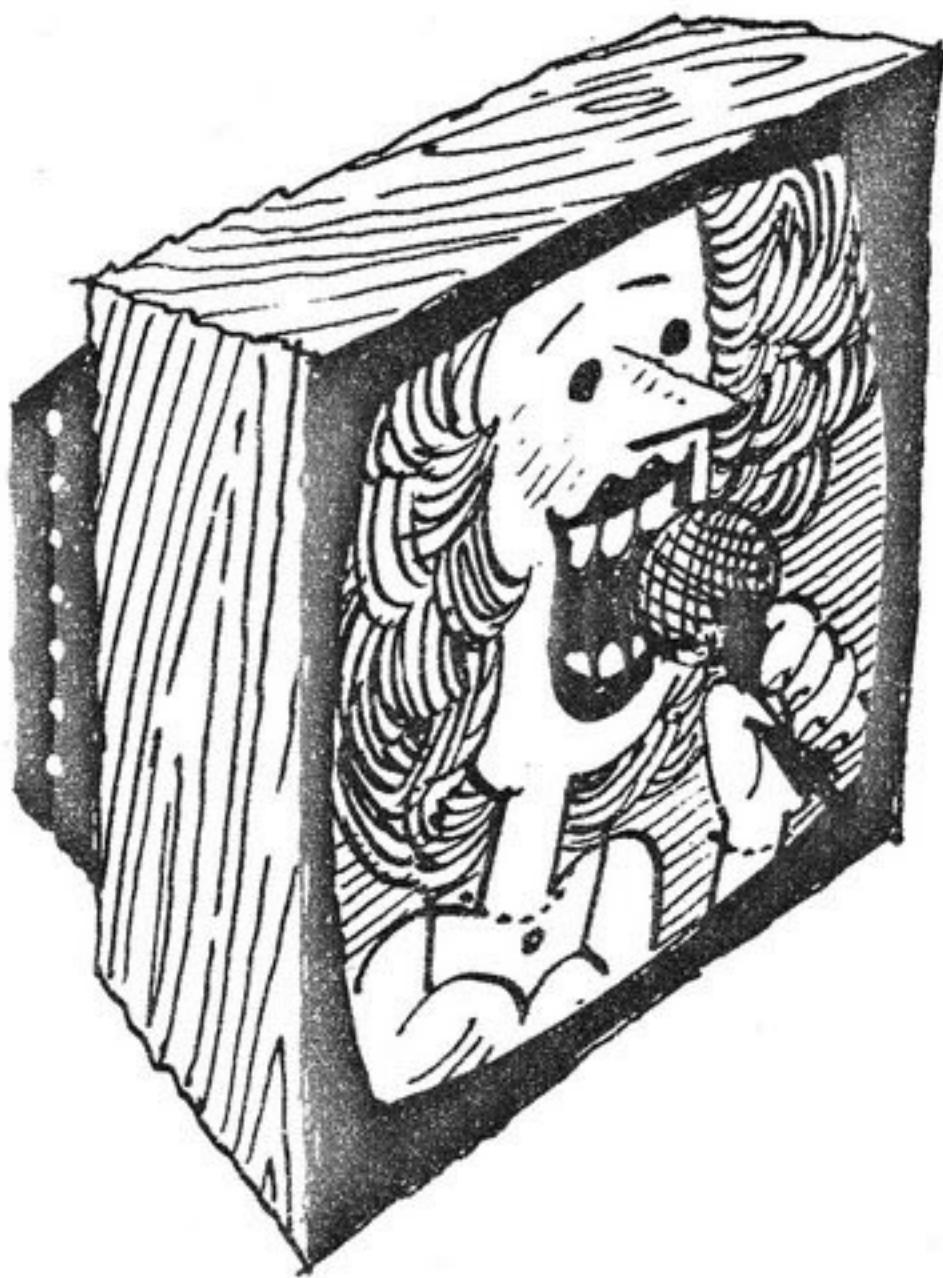
...Началась съемка. Скит у стены храма Ахайду. Вот подошли, покачивались, незвесть откуда прикатившие кутилы. Растормошили его. Гогоча вырвали из рук белого барашка. А самого швырнули на землю... Они еще и сами не знают, что через несколько мгновений станут убийцами, детьми Каина, род которого никак не пресечется на нашей земле.

Это самые первые кадры нового фильма Годердзи Чохели, которые, кстати, на любой иной студии вряд ли бы дали режиссеру снять. Наверняка нашелся бы (и не один!) администратор и поднял бы оглашенный крик: нет этого в утвержденном сценарии, нет в плане, нет в смете!.. Так ведь нет там и многого другого: веры в талант, в импровизацию, права на творческую свободу.

«Поезжай, Годердзи, в горы, — сказал ему директор студии Реваз Давидович Чхеидзе, — и сиди там, снимай Хевсурети».

А я — на удачу ему же — привязал к дереву желания свой лоскуток.

Фото И. Гневашева,
С. Комарека, Е. Карусаар



АЖ, ЭЛОТ СОН...

ЧТО ТАКОЕ ВИДЕОКЛИП?

В клипе, независимо от того, как он сделан, и в самом деле много от сновидений. Причудливая среда обитания музыкантов, множество пространств, в которые неведомым и непостижимым образом погружаются эти ирреальные персонажи, прихотливый и потому совершенно непредсказуемый монтаж, невероятные оптические деформации, мелькание времен года, осколки репортажно отснятой реальности — все это так напоминает поэтику сна, неконтролируемого и почти безотчетного...

Клип так же трудно удержать в памяти, как и сновидение. Прежде всего, видимо, потому, что в череде картинок, возникающих на экране перед спящим наяву телезрителем, абсолютно разрушены причинно-следственные связи. Музыкальная композиция спеленута в разноцветное и разношерстное изображение. В этом отношении клип, как ни одно другое зрелище, прожорлив и при этом на редкость неразборчив. За две — четыре минуты сглатывается повседневность со всеми ее бреднями и проблемами.

Проблемы, как, впрочем, и бредни, не становятся для клипа предметом интереса или тем более исследования. Они — составляющие визуальной жратвы. Война и мир, роскошь и нищета, взлет и падение существуют друг для друга, для контраста, для впечатления. Действие с разукрашенной площадки опрокидывается в трупобу, в грязь, а потом вновь взмывает под небеса какой-то инопланетной реальности, где всем весело и вольготно. Элегантные ночные мустанги могут разогнаться до немыслимой скорости, чтобы выскочить из автодромной центрифуги увечными чудовищами, металлическими уродцами. То и другое ценится видеоклипом. Равно ценятся ускоренные и замедленные съемки, вертикали и горизонталы, звезды и типажи, живое и мертвое, вечное и сиюминутное.

Загадочное существо — видеоклип. Он загадочен и необычен даже в ряду ближайших родственников — кинематографа и эстрады. На фоне кинематографа он кажется слишком кинематографичным. На фоне эстрады — чрезвычайно эстрадным.

ЕГО ФУНКЦИЯ

В многочисленных публицистических программах клип играет роль паузы между микросюжетами. Для телезрителя это как бы смена эмоционального темпа-ритма, что, видимо, важно для самой программы, для поддержания на нужном уровне зрительского внимания.

Клип может выполнять роль разрядки, а может — зарядки. Он служит чем-то вроде психофизической аэробики, психофизического брейк-данса. По своему воздействию он подобен аттракциону — либо «американским горам», либо «пещере ужасов», а возможно, комбинации того и другого.

Примечательно тесное сотрудничество клипа с рекламой. Рост дороговизны каждой минуты телеэфира во многом стимулировал столь компактную и динамичную форму, как клип, кото-

рый для рекламируемого предмета становится чем-то вроде аэродинамической трубы: внешние приметы и свойства испытываются посредством большой скорости и разных трансформаций. Впрочем, правильнее будет сказать: испытываются не предметы, а их товарный вид.

Клип стремится к воспроизведению ассоциаций-ощущений, причем в предельно нерасчленном составе. Например, портативный цветной телевизор «Электроника-403м» упаковывается в головокружильный монтаж слалома на снегу, на воде, кульбитов, сальто, взлетов, приземлений, виражей и т. д. Качество изображения, акустика, надежность в эксплуатации и прочие потребительские свойства — все это остается за кадром рекламного ролика, который в форме видеоклипа — не лирическое отступление от товара, и не ода во славу его, и тем более не информация о нем. Это инъекция образа товара в сознание будущего обладателя. Общенье происходит не на уровне ассоциаций, а на уровне условных рефлексов.

Несомненно, что утилитарные требования рекламы во многом стимулировали становление поэтики клипа. И настолько успешно, что теперь едва ли не каждый объект, вовлекаемый в орбиту видеорезы, почти неизбежно становится товаром на продажу. В том числе и сами музыканты-исполнители.

Клип как рекламное средство делает акцент на динамике действия. Музыкальная композиция и исполнители пропускаются сквозь «мясорубку» видеомонтажа — получается визуально-акустический фарш.

Говорят, фаршированная пища хорошо усваивается организмом. Музыка благодаря клипу не просто смотрится. Она ощущается. Клип создает и закрепляет рефлекс на ту или иную композицию.

Это беспрерывно галопирующее, многоголовое, многорукое, многоногое и многоголосое существо, как ни странно, имеет свою философию, свой взгляд на мир и на взаимоотношения в нем, словом, свою концепцию мироздания и миропорядка.

ЕГО ФИЛОСОФИЯ

Мир, который нам предстает в зеркале клипа, — разрозненное множество предметов. Это вывихнутый и разъятый на элементарные частицы мегаполис. Расщепляются предметы на виды справа, слева, сверху, с нижней точки. Рассекаются пространства. Трехмерный мир сжимается в плоскость. Пространство нарезается по вертикали, по горизонтали: оно вытесняется из самого себя, оно вдвигается в самого себя. Движение — чего бы то ни было — разнонаправлено. Здесь никогда не понятно — падает объект или поднимается, приближается ли субъект к цели или удаляется от нее.

Время здесь распылено на мириады мгновений. Ни о какой хронологии внутри сюжета говорить не приходится. Но говорить не приходится и о «хроно-а-логии», ибо причина, оказавшаяся позади следствия, — это алогично, но в этом тоже есть своя логика.

В клипе мы имеем дело с причинами, не ведущими к следствиям, и следствиями, обходящими без причин.

Более того, похоже, что клип занят нарочитым разрыванием всех и всяческих причинно-следственных связей. Чем резче и решительнее предмет вырывается из привычного контекста, тем острее эффект. Молодой человек гримиру-

ется под старика, красотка прикидывается бабушкой, эстрадная дива в вечернем наряде позирует среди бела дня на фоне помойки, куриные яйца выбрасываются на теннисный корт, где оборачиваются теннисными мячами, и прочее в том же духе.

И все эти разрывы, сломы не несут, как правило, какой-либо смысловой нагрузки, они не дают, подобно известным кинематографическим эффектам, остранения традиционного видения. Изображение ежесекундно встряхивается и, подобно разноцветным стеклышкам в детском kaleidoscope, каждый раз укладывается в новый узор.

Встряхивание — в этом принцип видеомонтажа клипа. Сочетание цветов и объектов стремится к предельной степени случайности и, стало быть, бессмысленности.

Клип не то чтобы не обязан рассказывать истории. Он обязан их не рассказывать. У него другая забота — трансформировать действительность в ирреальные видеосны. Примерно в такие, какие видятся герою фильма Сергея Соловьева «АССА». Сначала это беспорядочное и бессистемное сцепление разноцветных черточек. Потом к черточкам прибавляются короткие черно-белые кадры какой-то погони. Это реальность жизни рок-музыканта, преобразованная в клип. Это рефлекторное, физиологическое отражение бытия реального человека.

Время перестает ощущаться как процесс, как некое поступательное движение. Время атомизируется с той же радикальностью, что и пространство, как и весь материальный мир. Мгновения обособляются, а обособившись достаточно основательно, теряют из вида друг друга. Происходит то, что, видимо, еще никогда не происходило: мгновение порывает с вечностью. Оно пытается ей противостоять. Оно стремится стать самодостаточным. И мгновение пытается стать вечностью.

Человек изобретает машину времени, которая бы его не везла никуда или везла в никуда, которая бы, иными словами, могла до бесконечности длить мгновение.

Одно из таких изобретений — рок-музыка. Эта «машина» делается из «тяжелого металла» как наиболее звуконепроницаемого материала. Ритм и децибелы отъединяют ее «водителя» от внешнего мира и парализуют сознание. И тогда начинается исход человека в досознание, в иррациональный транс. Человек живет в звуке, сливается с ним, становится им. Слушатели, они же исполнители, инстинктивно объединяются и столь же инстинктивно сосуществуют.

«Тяжелый металл» — это сгусток, конденсат физиологической эмоции, психофизического бытия. Коммерческий рок — это уже сильно облегченный вариант самоотречения. И децибелы не те, и ритм делает заметную уступку какой-нибудь нехитрой мелодии. Коммерческий рок — это уже нечто вроде увеселительной прогулки с ветерком, но без особого риска.

Клип ни с чем так тесно не связан идеологически и эстетически, как с рок-музыкой. Ей он прежде всего обязан мироощущением и поэтикой. Если хаотическая масса отдельных картинок, налетающих друг на друга и проникающих друг в друга, все же сохраняет подобие некоей целостности, то исключительно благодаря могучей акустической волне. Изобразительное месиво, каковым на сторонний взгляд является клип, всегда на гребне этой волны.

Клип нечто вроде пеннистого гребня ее.



МНОГОТОЧИЕ

Н. БАСИНА

Актерскую судьбу Николая Рыбникова принято считать счастливой.

Если верить многочисленным признаниям, едва ли не каждый актер мечтает создать на экране образ героя-современника. Рыбникову удалось эту мечту осуществить.

Остаточно вспомнить его в «Весне на Заречной улице», в «Высоте», в «Девчатах» и... достаточно. Концепция счастливой судьбы строится обычно на воспоминаниях именно об этих ролях его звездного часа. И именно потому еще совсем недавно судьба артиста считалась не просто состоявшейся, но как бы и окончательно завершённой. Пока рыбниковский «герой-современник» прошедшего времени не вернулся снова в круг зрительского внимания...

Представление о времени и современном складывается из знания и правил и исключений. Второе часто интереснее, но первое насущно необходимо. Рыбников значителен, уникален и в нашем кино необходим, потому что представляет правило. Полнее всего его актерская природа, жизненный опыт, личные пристрастия реализовались в образах людей, что называется, обыкновенных — из тех, кто во всяком времени составляет «большинство населения», его основную массу

и потому определяет характерное для него «выражение лица». Этим главным героем Рыбникова, занятым делами дня, не дано было ни судить о своем времени, ни тем более выставлять ему оценок. Но время выражало себя в самих их характерах и устремлениях, в способе жизни и отношении к ней. Речь идет о тех трех десятилетиях, в опыте которых мы сейчас пытаемся разобраться.

Кинематографическое поколение, к которому принадлежит Николай Рыбников, начинало в середине 50-х годов, в эпоху социального оптимизма, тем более всеобщего, что в отличие от годов 30-х каждому дано было воспринимать действительность не в обязательном «едином строю со всем народом», а вне строя, в позиции «вольном» и потому глубоко лично. Экранным героем этого времени должен был стать и стал человек обычный. Доверие к выдающимся личностям, определяющим за нас ход истории, рухнуло. Хотелось верить, что делать ее можно собственными руками. И где же их было искать, как не





легко и широко, судил обо всем решительно и здраво, а на его крепких плечах мог запросто держаться земной шар. Сомнений в этом не было, хотя никаких подвигов Саша на экране не совершал. Работал, придумывал что-то новое в своем сталеварском деле, бродил с друзьями по улице, пел несильным, «домашним», голосом песню про родную свою Заречную улицу, не без труда осваивал премудрости науки в вечерней школе, влюблялся в приезжую учительницу, размашисто тосковал по причине безответности своего чувства, в конце концов добивался ответной любви избранницы. И на протяжении этой простой истории как-то прекрасно менялся, вырастал. «Весна на Заречной улице» не просто отражала погоду времени — эта картина из тех, что сами делают погоду. Наши надежды возлагались на тот социальный и человеческий тип, к которому принадлежал герой.

После финального титра авторы «Весны на Заречной улице» ставили многоточие, и Саша объяснял



за заводскими проходными — там трудились бывшие «винтики», ныне снова соль земли. Оттуда и пришел на экран первый из главных героев Рыбникова — Саша Савченко, обыкновенный парень, избранный в герои времени всеобщим голосованием любви. По профессии он был сталевар, по должности — бригадир, по социальной прописке — исконный житель рабочих окраин. Улыбался открыто, шагал

с экрана, что знак этот употребляется в конце рассказа, когда он не закончен и многое еще впереди. Впереди у Рыбникова был умноживший его славу Николай Пасечник из «Высоты», рискованный парень, бригадир монтажников, было и несколько бригадиров, отчасти повторивших его, были и картины, которые сегодня уже забылись.

Обаятельный, умелый, темпераментный, снимался Н. Рыбников

много. Был на своем месте и запомнился и в «Нормандии — Неман», и в «Им покоряется небо», и в «Двух жизнях», а позже — в «Семье Ивановых». Но терпел неудачи, когда ему — не раз и не два — предлагали снова сыграть «парня с Заречной», только взрослого, меняющего профессию и личные обстоятельства в широком интервале «любит — не любит». Для того, чтобы оживить типовые конструкции, мало было и всегдашней его точности в профессиональных повадках персонажа, и его умения играть любовь — ту самую, «постепенную, со взглядами», хотя качество это дорогое (и почему-то чрезвычайно редкое у наших кинозвезд мужского пола).

К счастью, «проходные» роли и для самого Рыбникова остались «проходными» — казалось, повторению пройденного сопротивлялась сама его актерская природа.

Жизненные наблюдения входили в противоречие со сценарными абстракциями. Слова «простой рабочий человек» по-прежнему проносились с высоких трибун с обязательным умилением и с непреклонными оговорками, что на самом деле он восхитительно сложен, но подразумевалось при этом, что сложен не чересчур... не всерьез... не опасно... поскольку все-таки достаточно прост.

Новой встречи со своим главным героем Рыбникову пришлось ждать двадцать лет. И состоялась она, когда иллюзии уступили место реальности. Тогда и появился на экране во «Второй попытке Виктора Крохина» Федор Иванович, «простой рабочий человек» в отсутствии любви и высоты. Фильм о послевоенном десятилетии был снят в конце 70-х, в годы массовой устремленности к «всеобщему и полному благосостоянию», ради которого свершалось множество нравственных компромиссов. В героя Рыбникова, точно вписывавшемся в стилистику «ретро», столь же точно узнается массовый тип времени, которое вывело его на экран: человек униженный и смиренный, вросший в обыденность, где полнота бытия заменяется мелочами быта.

Взятый прекрасной и решительной женщиной в дом «для опоры» на место погибшего на войне мужа, Федор Иванович входил в семью Крохиных и в свою экранную историю, словно пригнувшись. Чужой, так и не ставший своим, работающий, добрый и верный, но всех раздражающий, положительный и правильный, но до оскомины скучный, жил он невесело, замкнуто, почти

бессловесно. И только в финале, когда решительная женщина сбегала из школьного им благополучия к новым трудностям, но с любимым, взрывался открытым отчаянием. Вот он, брошенный, беспомощный, обманутый в лучших намерениях («Разве я ей плохой муж был?.. Зарплату всю до копейки домой приносил»). Пошлейшая пижама, некрасивые слезы, жалобный, детский какой-то апельсин — надкушен для утешения и оставлен, потому что ничто не утешает...

В роли Федора Ивановича Рыбников сломал многие устоявшиеся стереотипы. И его работа, лишенная прежней наступательности, более вкрадчивая, мягкая, очень убедительная, много добавила объема и глубины ершистой, сердитой, намеренно неудобной правдивости фильма.

«Вторая попытка Виктора Крохина», заклеенная в 1977 году универсальным термином «чернуха», на десять лет «легла на полку». В коллекции «того, что не нужно нашему зрителю», целое десятилетие оставался и этот «неизвестный Рыбников». И потому таким неожиданным показался зрителям его Кондратий Петрович в фильме «Выйти замуж за капитана» — еще один герой потерянного времени, только не униженный им, а получивший от него ложную значительность.

Это с него начинается история о том, как капитан Блинов пришел в незнакомый дом и встретил свою судьбу. А мог бы и не встретить, поскольку открывший дверь Кондратий заявил, что его соседки Елены дома нет. И вообще нет, потому что таких «не должно быть на земле». Таких — это бестолковых и неустроенных «разведенок» в брючках и без твердого заработка. А кому же судить о том, что должно быть и чего решительно быть не должно, как не Кондратию! Он-то прожил, «как надо», и был за то награжден властью вершить чужие судьбы, правом судить обо всем с невысокой своей колокольни и выносить приговоры, обжалованию не подлежащие. Память об этой сладкой власти и безнаказанности придает ему уверенности и в период пребывания на заслуженной пенсии. «Не соответствует» Елена — значит затуркать ее, загнать в угол, сжить со света. Правда, трусават оказался наш Кондратий, и едва шикнул на него капитан Блинов, смылся с поля боя. Но только Блинов за дверь — квартирный деспот снова готов к боевым действиям. Смешно, но и страшновато: агрессивная и самодовольная посредственность деятельна, действенна, опасна. Эту опасность Рыбников ощущает вполне. Вообще короткая его роль построена на таком подробном знании особой породы «начальников», недоброкачественным временем выведенной, что, кажется, знание это не оставляет места даже для малейшего сочувствия. И все же есть и в этой работе Рыбникова едва слышное, но внятное «жалю». Ведь как бы Кондратий ни хорохорился, все у него в прошлом.

Остается добавить, что за эту роль Рыбников был назван «лучшим актером эпизода» по читательскому конкурсу «СЭ-86». И в том же году «Весна на Заречной улице» и «Высота» оказались в списке фильмов прошлых лет, которые снова хотят увидеть зрители. Что это? Ностальгия? Или «воспоминание о будущем» на пороге времени, обещающего новую весну и высоту?

Во всяком случае, мне кажется, что рассказ этот можно завершить многоточием — в знак того, что он не закончен и многое еще, будем надеяться, впереди.

Николай Рыбников в фильмах
«Высота»
«Выйти замуж за капитана»
«Вторая попытка Виктора Крохина»
«Девчата»
«Война и мир»



Его не подвергали репрессиям — ни в 37-м, ни в 49-м. И умер он своей смертью, в своей постели. Впрочем, не совсем в своей, на больничной койке, в 54-м, от рака. Был не очень молод. Но и не стар — пятьдесят восемь лет. Мог бы еще жить и жить. Однако...

Он это предвидел. В одном из стихотворений (стихи писал всю жизнь, редко кому показывая) есть строки:

*Будущее с сожалением:
«Некогда жил поэт.
Умер от унижений
На старости юных лет».*

Другая строка — в дневнике: в моей смерти прошу меня не винить.

Так кого же? В чем причина? Да в сущем пустяке: он владел смычком, но ему не дали скрипку. «На самом

верху — Москинокомитету. В его отдел хроники он пришел в мае по приглашению заведующего отделом, будущего знаменитого журналиста Михаила Кольцова — своего школьного приятеля по уездному городку Белостоку, ничем особенно не примечательному, разве что только невиданным (даже для издававшей виды царской империи) еврейским погромом, о котором писал Ленин.

И вот теперь, спустя несколько месяцев после прихода в комитет, он поднялся на верхушку грота, чтобы прыгнуть с него. Прыжок был без риска — грот достигал почти второго этажа.

Но Вертов не знает, что риск-то был совсем в другом. С этого прыжка начнется его дорога. Она завершится выше цитированными строками и последней поездкой по Садовому кольцу.

Так, может быть, Вертова еще можно остановить?

в одну из ночей, когда сон съедала бессонница, записал: «Дерзновение разбивает камни или голову».

Здесь все точно, кроме «или». На самом деле никакого «или» не существует. Есть только «и». Разбивая камни, дерзновение обычно разбивает и голову. С этой точки зрения Вертов был не совсем прав, прося не винить его в своей смерти. Ведь он сам совершил первый шаг, даже, как видим, прыжок, на своей дороге.

Разочарованные зрители быстро разбредутся, ибо ничего сверхъестественного не произойдет: Вертов не сломает ногу, не свернет шею. Приземлившись, он даже вскинет руки в цирковом жесте «вуаля» и застынет в ироническом поклоне. Что же касается того обстоятельства, что именно с этого мо-

за ироническим цирковым жестом.

Вертов увидел на экране то, чего сам не создавал. И если в считанные мгновения зрители увидели лишь прыжок, камера — смены психологического состояния. Человеческое зрение фиксировало оболочку события, кинозрение пробилось к его сути. Помогло увидеть мысли, обнажило их. А раз так, значит, документальная съемка не должна лишь имитировать обыденное зрение. Надо искать способы, которые позволяют воспроизвести то, что глаз обычный увидеть не может и что может увидеть глаз, вооруженный киноаппаратом.



**На слом! — кричат. — На слом!
Смеется соловей, осмеянный ослом.**
Дзига Вертов

верху, на площадке, лежит моя скрипка. А я вожу смычком... по воздуху. Я прошу пустить меня к скрипке. Влезаю на первую ступеньку. Но меня заведующий этой ступенькой отодвигает и спрашивает: «Вы куда?». Я показываю на смычок и говорю, что наверху моя скрипка. «А что вы собираетесь сыграть на скрипке? Расскажите нам, опишите нам. Мы обсудим, мы исправим, мы дополним, мы согласуем с остальными ступеньками, мы отвергнем или утвердим». Я говорю, что я композитор. И пишу не словами, а звуками. Тогда меня просят не беспокоиться. И отбирают смычок».

Вот и вся причина.

Попросту говоря, без аллегии: его не сунули в тюремную камеру и не послали на лесоповал, но сделали все, чтобы он — умолк. Он и это понимал. Не мог понять другого: «Зачем это, кому это так нужно, чтоб утих, чтоб не расцвел, а умер голос мой и стих?»

Когда в последний раз везли на автомобиле в больницу по Садовому кольцу и проезжали мимо Лихова переулка, где громоздилось невзрачное здание киностудии, на которой он работал, то чтобы хоть чем-то отвлечь от очень невеселых дум, ему бодро сказали:

— Денис Аркадьевич, а там ваша студия.

Он даже головы не повернул.

Теперь на фасаде этого здания мемориальная доска (появилась года два назад), на ней его имя — Дзига Вертов.

...А начиналось все хорошо, славно начиналось.

Не ярким, но теплым днем ранней осени восемнадцатого года двадцатидвухлетний Денис Аркадьевич Кауфман, избравший для себя странный, диссонансно звучащий псевдоним Дзига Вертов, поднимется на верхушку декоративного грота во дворе особняка, который еще недавно принадлежал нефтехпромышленнику Лианозову, а те-

перь — Москинокомитету. В его отдел хроники он пришел в мае по приглашению заведующего отделом, будущего знаменитого журналиста Михаила Кольцова — своего школьного приятеля по уездному городку Белостоку, ничем особенно не примечательному, разве что только невиданным (даже для издававшей виды царской империи) еврейским погромом, о котором писал Ленин.

И вот теперь, спустя несколько месяцев после прихода в комитет, он поднялся на верхушку грота, чтобы прыгнуть с него. Прыжок был без риска — грот достигал почти второго этажа.

Но Вертов не знает, что риск-то был совсем в другом. С этого прыжка начнется его дорога. Она завершится выше цитированными строками и последней поездкой по Садовому кольцу. Так, может быть, Вертова еще можно остановить?

Вряд ли. Ведь никто из собравшихся, включая юную монтажницу Лизу Свилову, которая через пять лет навсегда свяжет с ним судьбу, а после его смерти двадцать лет, вплоть до своей кончины, будет делать все для возвращения имени из забвения, никто из них не знает, что ждет впереди.

Пожалуй, остановить его можем только мы с вами. Ибо мы с вами знаем все, все, все. Попробуем себе это представить. Пока Вертов решается на прыжок, подойдем к нему и тихо коснемся плеча. Обернулся красивым лицом, волосы имеют аккуратный, четкий пробор. Расскажем обо всем: и о мгновениях вдохновенных открытий, неистовых поисков, высоких озарений, и о вульгарном непонимании, унижительных разносах, о черных временах неизбывной тоски по истинному творчеству. Чтобы не выглядеть голословными, приведем его же строки: «Ужасен просто голод, но творческий сожжет». Правдивы будем до безжалостности, он сам призывал всегда к этому, — расскажем и о том, что вот мог бы еще жить и жить, да однако...

Выслушал (ушел слушать). Задумался (ушел думать). Усмехнулся (в молодые годы любил смеяться, ценил шутку — «ведь я — веселый»). И — вниз!..

Есть шуточный рисунок: васнецовский богатырь на коне застыл в раздумье перед волшебным камнем с сидящей на нем мудрой птицей, только на камне вместо ясных указаний, где коня потеряешь, а где голову сложишь, искренний, дружеский совет: «Иди домой!»

Вся суть в том, что ни в тот первый раз, ни во все последующие Вертов никогда не возвращался. Не искал он обретенный и ценою потери коня. Как всякий истинный первопроходец, ступал по тому пути, который сулил лишь одно: не снести головы. Потому-то

мента он начал разбивать камни и одновременно свою голову, то это обстоятельство можно как раз поставить в ряд происшествий, которых никто не заметил. И долго еще не будут замечать. Многие — вплоть до самой его смерти. А некоторые, из тех, которые никогда ничего не разбивают, — и после нее.

Но кое-что заметил сам Вертов.

Тут дело вот в чем. Раньше кинокамера приводилась в действие вращением ручки. Был стабилизатор, он давал среднюю скорость — 16 кадров в секунду. Но с утра полный сил оператор крутил ручку порой более интенсивно, а к вечеру, притомившись, менее интенсивно. Когда менее, на экране возникал эффект ускоренного движения, когда более, замедленного. Такие съемки считались браком. Но что-то в этих отбракованных съемках, особенно дававших на экране замедление (теперь этот расхожий прием называют рапидом), Вертова заинтересовало. Тогда-то он и поднялся на макушку грота...

Собравшиеся поглазеть на Вертова не обратили внимания на кинокамеру и оператора, снявшего прыжок, — съемка здесь была делом будничным. Однако на этот раз оператор занялся отнюдь не будничным делом: по просьбе Вертова он вращал ручку аппарата с максимальной скоростью. Позже Вертов подробно описал снятое: и то, как человек медленно «подплывает» к краю грота, со страхом поглядывая вниз, стоит в нерешительности, и то, как собрав, наконец, волю, неловко зависает в воздухе, на лице появляется страх, потом желание принять правильное положение, чтобы упасть на ноги, и то, как в конце концов приземляется, думая с испугом, что упал, затем, что нужно удержаться, а затем, что в общем-то неплохо прыгнул, но не стоит этого показывать, надо это скрыть

Не только рапид, но и другие средства прорыва к глубинным срезам подлинной действительности — скрытую, не мешающую естественному ходу жизни съемку, прямую и обратную съемку, длительное наблюдение за поведением человека и т. д. — Вертов вскрывает в своих громкопящих манифестах и обстоятельных статьях в лаконичную формулу Кино-Глаз, а группу объединившихся вокруг него единомышленников назовет группой киноков (от соединения слов «кино» и «око»).

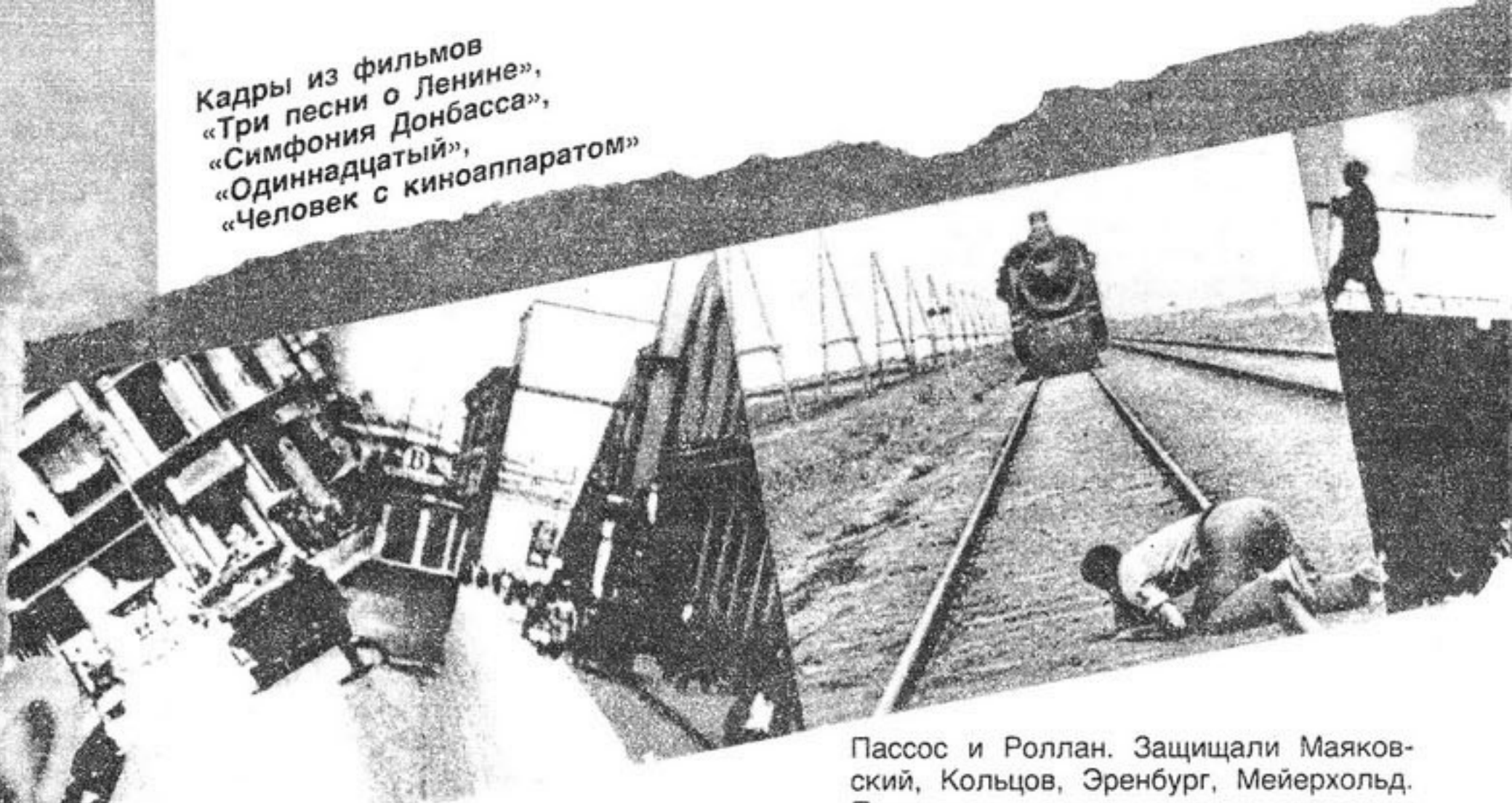
Многие тут же посчитают, что Кино-Глаз — некий синоним киноаппарата и что цель киноков — лишь демонстрация на экране его уникальных возможностей. Вертов, у которого от непонимания критиками часто голова шла кругом («Смотрят в Дзигу, видят фигу»), объяснял: Кино-Глаз подразумевает единство съемочных возможностей и осмысляющих — в монтаже, поэтических ассоциациях, общей композиции. Поэтому-то здесь техническое («кино») слито с человеческим («глаз»). Не киноаппарат, а человек с киноаппаратом. И добавлял самое важное: Кино-Глаз — не цель, а средство. Цель — правда на экране, или Кино-Правда.

Кино-Глаз и Кино-Правда — вот две ипостаси его творчества, где каждая в отдельности, сама по себе, не имеет никакого смысла.

Он был одержим правдой, писал: правда — мой крест.

Потому и принял сразу же революцию. Ибо понимал ее высокие идеалы добра, человечности, справедливости как всеочищающий праздник правды. Но всегда знал: добыть правду неправыми средствами нельзя. «Правдой будем добывать правду». Знал и другое: мало правды — такое бывает. Но ее никогда не может быть много. Чем больше, тем лучше и искусству, и революции. Оттого так ценил любое сред-

Кадры из фильмов
«Три песни о Ленине»,
«Симфония Донбасса»,
«Одиннадцатый»,
«Человек с киноаппаратом»



ЦЕНОЙ ЖИЗНИ

ство, которое помогало накапливать правду жизни для правды экрана.

«Мой рапидный прыжок,— говорил Вертов через семнадцать лет,— где я устанавливаю разницу между тем, что вы видите, и тем, что во мне происходит,— это опыт, который в более сложном виде повторяется во всех фильмах, которые я сделал».

К тому времени (1935 год) он уже сделал почти все фильмы, которые сделал: двадцать три выпуска экранного журнала «Кино-Правда» и картину «Кино-Глаз», ленты «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира», «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом», «Симфония Донбасса» и «Три песни о Ленине». Во всех этих фильмах Кино-Глаз, врезаясь в самую гущу повседневности, в сложный, вздыбившийся быт послеоктябрьской России, с блеском и виртуозностью подлинного артистизма улавливал неуловимое, в рядовом — незаурядное, извивы жизни, ее скрытые движения. Схватенные в необычайных ракурсах, с ошеломляющих точек изображения могли двигаться в прямом направлении и в обратном, могли то бешено мчаться, то замирать, могли раскалывать кадр пополам, создавая на экране поразительное зрели-

ще, будто снятое, поверь мне, читатель, не вчера, и даже не сегодня, а так, как, может быть, будут еще снимать через десятилетия.

Однако собственно зрелище Вертова не интересовало. Его не интересовала пластическая выразительность кадра, замкнутая в себе. Его волновали сцепления и смены значений.

В бурных водоворотах жизни он стремился обнаружить ее новые ростки. Но не только в возведенном Моссоветом новом жилом доме для рабочих, в обвале воды строящейся ГЭС или в строе только что пущенных гигантских коксовых батарей, хотя в изображение всего этого Вертов умел вдохнуть живое дыхание. Он искал такие ростки в вещах, более сложных и тонких для правды экранного воспроизведения,— в новом мироощущении, в настроении людей. Жилось еще трудно, бедно, голодно, судьбы безвестные, которые нас ждали, были еще безвестными: война, кровавая вакханалия предвоенных лет. И высокие нравственные постулаты еще не обряжались поголовно в униформу, хотя, наверное, иногда мелькало ощущение, что ее вроде бы шьют, но то, что давало такое ощущение, казалось скорее

сегодняшней издержкой того лучшего, что ждет завтра. Люди начинали верить в будущее, и это возникающее новое мироощущение Вертов передавал в лицах людей, их поведении, и еще — в ритме фильмов. Ритм фильма как выражение ритма жизни, ее тону. Картины, даже немые, строились на музыкально-поэтических принципах. В музыке фильма угадывался мотив времени. Ведь он же объяснял, что он композитор и пишет не словами.

В фильмах Вертова не было конкретного героя. Точнее, его не было в кадре, но он всегда существовал за кадром. «Некто-человек», иногда называл его Вертов. Лирический герой вертовской поэзии. В основе каждой ленты — его «внутренний монолог», с которым он вступает в диалог со зрителем. Но подлинное кинематографическое новаторство этого монолога заключалось в том, что он воспроизводился изображениями. Был пластическим выражением мыслей и чувств.

Все это в совокупности, разбивая камни привычного мышления, было настолько внове, ни на что не похоже, что каждый фильм вызывал шквал дискуссий. Сегодняшним поколениям даже трудно представить, что на протяжении примерно полутора десятков лет имя Вертова буквально не сходило со страниц прессы. Мнения вокруг Вертова вились и гудели, как пчелы. И жалькие хоботки часто показывали свою силу. «Не киноки, а кинокики — разновидность бактерии футуризма»... «Вертов делает то, что будет понятно зрителю через пятьдесят лет. Так пусть он и начинает делать свои картины через пятьдесят лет...». Кинопресса регулярно учила Вертова политграмоте, обожая то и дело ставить его в угол. «Правда», а вместе с ней «Комсомолка», «Известия», напротив, поддерживали необычные экранные поиски. Ильф и Петров посвятили ему целую главу «Золотого тельца», в роман она не вошла, но желающие найдут ее в приложениях к собранию сочинений сатириков. И, наверное, посмеются.

То же самое происходило в зарубежной прессе, когда в 29-м и 31-м годах Вертов выезжал со своими картинами в Германию, Австрию, Францию, Англию. Впрочем, не совсем то же: и левая и правая печать единодушно совпадала в оценке вертовской уникальности, но сшибалась в оценке политической. Фильмы, которым не достает, как писали некоторые наши критики, «коммунистической головы», запрещались правительствами, в их защиту устраивались рабочие демонстрации, а, по сообщению газеты немецких коммунистов «Роте Фане», на просмотре «Симфонии Донбасса» в уважаемом лондонском «Кинообществе», когда в финале зазвучал «Интернационал», часть публики подскочила с мест и темпераментно запела «Боже, храни короля».

Вертовым восхищались Чаплин и Арагон, Уэллс и Гарольд Ллойд, Дос-

Пассос и Роллан. Защищали Маяковский, Кольцов, Эренбург, Мейерхольд. Признавая его первым своим учителем в кино, с ним резко, боевито и часто несправедливо по сути полемизировал Эйзенштейн. Признавая своим учителем, с ним спорил Шуб. Очень любил на него обрушиться Шкловский, с ироническим блеском, безапелляционностью, за которой почти всегда оказывались поверхностность и неточность, о чем на склоне лет имел мужество сказать сам Шкловский. Однако это были споры творческих людей. Вертов и сам в этих спорах был часто бескомпромиссен, полемически задирист.

Но были и другие спорщики, не обладая склонностью к творчеству, они обладали властью, правом решать. На всякого Моцарта всегда найдется свой Сальери, но это ли беда? Ведь Сальери разъял гармонию алгеброй. Беда же в том, что на каждого Моцарта всегда находится еще и целый сонм сальерят, уверенных в том, что для разъятия гармонии вполне хватает двух арифметических действий — сложения и вычитания.

На исходе 26-го года Вертов испытал первый в своей жизни безоговорочный триумф (второй — «Три песни о Ленине») после выпуска «Шестой части мира». А 4 января 1927 года один из руководителей тогдашнего Совкино И. П. Трайнин подписал приказ об увольнении Вертова. Несколько месяцев центральная печать публиковала заметки под рубрикой «К увольнению т. Вертова», требуя его возвращения. Однако руководитель оставался тверд.

Трайнин был брошен «на кино» ненадолго, но успел многое. Потом он был брошен на юридические науки, не могу судить, насколько он в них преуспел, но знаю, что в 1939 году стал академиком — славное времечко для развития правовых наук. В «киношные» же времена Трайнин любил говаривать: «Не травлю, а правлю». Вертов записал: вот она, победа красноречия над правдой.

В 1932 году, после огромного успеха «Симфонии Донбасса» за рубежом, на Вертова ринулась рапповская критика. Редактор журнала «Пролетарское кино» В. Сутырин в четвертом номере доказывал, что Вертов, его группа — это лупоглазые лягушки, которые пытаются надуться до размеров вола (под ним подразумевалось игровое кино), но в конце концов, конечно, они лопнут. Попытки Вертова ответить через журнал выглядели слабосильными, но в дневнике он опять же оставил запись, будто нам в назидание: «Кинематография — пустырь она, когда осутырина». Крут был и Н. Лебедев, этот вечный вертовский оппонент, человек более тонкий, чем многие другие хулители. Он, казалось бы, все в Вертове понимал, но что-то все время мешало ему Вертова принять. Поэтому будущий профессор ВГИКа в выражениях не стеснялся, утверждая, что «документализм» Вертова — «труп, но этот труп... еще не выброшен на свалку истории»...

Однако своеобразие этой «дискуссии», больше похожей на травлю, выразилось в том, что ее организаторы неожиданно попали в трудное и даже в ко-

мическое положение. Ибо 23 апреля 1932 года «Правда» опубликовала постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», резко осуждавшее рапповские методы. В откликах на него еще долго цитировались материалы свежей «дискуссии» с «документалистами» в качестве характерных примеров таких методов.

23 апреля Вертов называл днем своего «освобождения от раппства».

Но такие удачи не выпадали больше никогда. Со второй половины 30-х годов Вертов будет все явственнее ощущать вокруг себя некий расширяющийся вакуум. Свое несовпадение с бойким ритмом величаво-торжественной кинохроники. Будет чувствовать непонимание окружающих, нередко соседствующее с неприязнью. Может быть, они каким-то непостижимым образом чувствовали, что этот некогда резкий полемист, задира, вожак, а теперь все более молчаливый человек знает о них все: «Степенные не любят за то, что не степенен, беспринципные за то, что не беспринципен, чрезмерно деловитые и сребролюбивые за то, что недостаточно сребролюбивы и деловиты. О бездарных и говорить не приходится. Они пытаются остановить художника, как останавливают часы, вцепившись руками в маятник». А потом еще находят удачные моменты, чтобы возвестить: часы устарели, годятся только как лом. Вертов вспоминал по этому поводу слова Козьмы Пруткова о том, что стоящие часы не всегда испорчены, а иногда лишь остановлены. «И добрый прохожий не преминет в стенных покачнуть маятник, а карманные завести».

Но все дело в том, что добрых прохожих становилось все меньше. Не было Маяковского. Исчезнут Кольцов, Мейерхольд. Многие исчезнут. А многие из оставшихся прохожих, обгоняя друг друга, будут мчаться по своим важным делам, им будет не до маятников, они даже не заметят, что часы — остановлены.

К двадцатой годовщине Октября, в роковой год страны, Вертов выпустит «Колыбельную», может быть, самую совершенную по мастерству ленту. Но ленту двойственную, которая самого его то чем-то грела, то вызывала холодное безразличие. Через всю картину рефреном звучала колыбельная песня русской, украинской, узбекской матери. Своей интимностью она пыталась согреть ставший привычным на экране материал: военные парады, физкультурные, огромные пирамиды из раскачивающихся волнами человеческих тел, вожжи на трибуне, портреты с двухэтажный дом. Парад входил в картину не только как факт жизни, но и как метод ее отражения, чуткий Вертов в итоге не мог этого не ощутить. А колыбельная песня, — может, она на самом деле не столько баюкала очаровательных, снятых в слегка размытой импрессионистической гамме детей в кадре, сколько зрителей в зале?.. «Спи, моя крошка, спи, моя дочь, — пела мать, — мы победили и холод и ночь, враг не отнимет радость твою. Баюшки! Баю-баю!»

Статья о «Колыбельной» в журнале «Искусство кино» называлась «Красивый мир». Баюшки! Баю-баю!..

С 1944 года Вертов лишь монтировал выпуски киножурнала «Новости дня». Это было вполне добротное ремесло, но оно не шло в сравнение с прежними картинами. Нет, не с картинами — с масштабом его дарования.

Многие потом будут говорить, что Вертов не вписался в требования нового времени! («И слава богу!» — думаю я.) Автор одной из книг, опираясь на свои беседы с режиссером И. Копалиным, давним учеником Вертова, не без настойчивости доказывал (при всех дифирамбах в адрес Вертова), что в конце 30-х и в 40-е годы Вертова перестали понимать вовсе не администраторы, а сами кинематографисты, что он остался во времени своих ранних мани-

фестов. Особую окраску этой настойчивости придает то, что автор книги с возвышенным названием «Немеркнущий экран» — бывший руководитель кинокомитета Ал. Романов, сделавший немало для утяжеления «полки», с которой снимается сегодня столько немеркнущих лент.

Отставание Вертова от времени — это удобная ложь! Как и ложь то, что талант Вертова будто бы иссяк к тому времени. Иссяк не талант. Иссяк в это время интерес к Кино-Правде, добываемой методом Кино-Глаза. Иссяк интерес к глубокой и подлинной правде, которая могла бы, хоть намеком, обнажить что-то такое, что скрыто за покровами парадно-глянцевого колера. Нет, я вовсе не говорю о разрушении мифов, к этому вряд ли кто-либо был готов, в том числе и Вертов. Но хотя бы отступление от принятых, если не сказать узаконенных, стереотипов.

Перечитайте вертовские дневники*, и вы увидите, какая неиссякающая мощь таится в этих полных ума, глубины прозрений и нередко горечи строках. Не случайно и то, что дата его смерти фактически стала датой его бессмертия. Ибо с середины 50-х годов, в эпоху зачинавшегося «документального взрыва», о Вертове заговорили во всем мире — сначала в мире, а потом и у нас. Его творческое наследие оказалось не музейным экспонатом киноклассики, а живым и насущным. Переживая, казалось бы, полное свое забвение («Замуровали... И с невинными лицами: «Дзига? Не слышал... Это какой же? Не птица ли?»), он тем не менее и это предвидел — свое посмертное признание: «На минутку представьте себе, что он умер, и вы увидите, как он талантлив». Зная, что многие некомпетентны в его вопросе, объяснял: «Когда станут компетентны — не будет их или не будет меня». Вертов как в воду смотрел. Многие стали компетентны. Но его уже не было.

Архив Вертова забит его заявками на так и не осуществленные фильмы, заявками, свидетельствующими (и в этом, понятно, тоже была драма) о том, что он не отставал от времени, а далеко опережал его, мечтая делать не обзорные, как было принято, картины, а ленты о конкретном человеке, его характере и судьбе, что еще принято не было. Он составлял подробнейшие проекты «творческой лаборатории», новой формы организации труда кинодокументалиста (в них заложено многое из того, что мы столь мучительно закладываем сегодня в новую киномодель), но этого или никто не читал, или отвергал — с усмешкой или грубо, с нескрываемым высокомерием или вежливо, но всегда окончательно и бесповоротно.

Один из выдающихся режиссеров игрового кино, снявший в конце своей жизни гениальную документальную ленту, не чуждую и вертовских традиций, на склоне лет заметил: «Хорошо было бы к каждому художнику относиться с тем спокойным уважением, которого он заслуживает». Это заметил М. Ромм, и заметил в связи с Вертовым. Надо было прожить долгую жизнь в искусстве, чтобы произнести эти мудрые и мужественные слова. Ведь вряд ли Ромм мог забыть, что последнюю попытку создать нечто близкое себе Вертов потерял тогда, когда в 1940 году начальнику Главка по производству художественных фильмов решительно не понравился написанный Вертовым вместе с писателем М. Ильиным сценарий научно-художественного фильма «Сказка о Великане». И, конечно же, М. Ромм не мог забыть, что этим начальником Главка был Михаил Ильич Ромм.

Я специально привел этот факт, предвидя торжество исповедников мысли о художниках, поедающих друг друга. Нет, факт как раз свидетель-

ствует об обратном, хотя и не очень объяснимом феномене, когда художник, становясь администратором, как правило, превращается в еще большего чиновника, чем чиновник просто. Это не художник, а чиновник принимал решение о вертовском сценарии.

Внутренне Вертов в любую минуту готов был сыграть «смычками страдающий на скрипках времен». Но он обладал смычком, а ему не давали скрипку. Не давали администраторы, и только они, не предполагая при этом, что их имена, предназначенные кануть в Лету, тем не менее останутся в истории только потому, что им выпала случайная доля пересечься с Вертовым — сунуть палки в колеса, прогнать со службы... Впрочем, их можно и пожалеть. Ведь и они дети времени, не они двигали, а ими двигали, хотя, конечно, многое зависело от собственного азарта. И все-таки трудно пожалеть, ибо нельзя забыть, что, казня других, они никогда не забывали о себе — своем благополучии, хотя делали вид, что пекутся только о всеобщем благе.

К концу сороковых годов быстро набирала темпы кампания по борьбе... даже толком не поймешь с чем — с космополитизмом?.. с формализмом?.. с агентами Дзюнта?.. А в общем-то с интеллигенцией. В списке были разные фамилии, но звучание большинства из них напоминало о том выдающемся событии, которым была отмечена история уездного города Белостока. В списке в конце концов попал и Вертов. На собрании студии его крушили, обвиняя в формализме, но так как Вертов уже давно ничего не снимал, а только монтировал журнал, то главным образом клеймили фильм «Человек с киноаппаратом» (1929 г.). Попутно стоит отметить — эта гениальная лента в 1964 году на Международном кинофестивале в Мангейме была включена в число двенадцати лучших документальных фильмов всех времен и народов. Но это — к слову.

А тогда Вертов, все признавая, пытался объяснить, что после «Человека с киноаппаратом» он сделал признанные шедевром «Три песни о Ленине». Но его не слушали. Вертову стало плохо, его увели под руки с трибуны в соседнюю комнату, дали сердечных капель и уложили на диван. Свилова, никогда, тем более в трудную минуту, не покидавшая Вертова, осталась в зале, сказав, что она и дальше будет слушать, «что еще вы скажете о Дзиге». Оставшиеся при Вертове очевидцы свидетельствуют, что через некоторое время в комнату зашел один из организаторов вертовского погрома, чтобы воспользоваться телефоном. Не обращая внимания на лежащего на диване, он позвонил жене и сказал, чтобы она не волновалась, что ОНИ ЗАКАНЧИВАЮТ, осталось принять решение...

37-й год, с которого стала нарастать вынужденная немота, и для Вертова оказался роковым, убийственным годом. Недаром в начале именно этого года в его дневнике появилась запись: «Сердце. Никто не знал, где оно. И вот не выдержало. Здесь оно. Болит. Ночи с открытыми глазами. Сердце. Вот оно. Дребезжит. А ведь я — веселый. Только заперто замком мое веселье. Счастлив ли я? Счастлив. Не своим счастьем. Счастлив счастьем всех остальных. Я — исключение, подтверждающее правило».

Но я привел эти драматические строки сорокадвухлетнего Вертова не только для нелешного напоминания, что сердечная недостаточность вокруг приводит к сердечной недостаточности внутри. В вертовской записи есть мысль, к которой он не раз возвращался и которая наводит на размышления, касающиеся не только его судьбы, но, может быть, судьбы поколения. Вертов ощущал достаточно сильно какое-то нарастающее вокруг неблагополучие. Но говоря, что срывание масок для кинока, одинаково важно и в жизни, и на экране, он на экране всегда стремился вы-

разить те стороны жизни, которые отражали революционный слом времени, масштабы эпохи и ее устремленность в будущее, в завтра, конечно же, светлое. А неблагополучие он оставлял для дневника, для писем в инстанции, хотя, казалось бы, Кино-Правда должна угадывать, видеть все, в том числе и на экране.

Я в данном случае отбрасываю цензурные опасения. Нет, у Вертова даже и мысли не возникало, чтобы, так сказать, «теневые» стороны жизни выносить на пленку. Только к концу он стал иногда записывать нечто вроде: «Эх, показать бы это на экране!..» Но в целом такое желание не возникало, и вовсе не из конъюнктурных соображений. Так в чем же дело?

А дело было в том, что его беды (как он считал) — это исключение из правил. А дело было в уверенности, что может существовать счастье для всех при несчастье лично твоём. Но не было ли в этой благородной, аскетически-чистой и честной позиции какого-то изъяна? Ведь исключая себя из правил всеобщего счастья, легко и кого-то другого отнести к этому же исключению, скажем, соседа, которого разбудил требовательный ночной звонок в дверь. Не в подосознательном ли постепенном расширении зоны исключений (а следовательно, и возрастающего чувства смирения с ней) — одна из трагедий эпохи, когда и исключительная мера становится обыденным правилом жизни?..

Конечно, страшно прийти к мысли, что неправда в отношении тебя есть не исключение, а выражение некоей закономерности и по отношению к другим. Ведь тогда естественен вопрос: а как же революция? Но, может быть, один из главных итогов творчества Вертова, его трагической судьбы, его неистовых поисков правды в назидательном нам уроке: правда и революция не делимы? Меньше правды — меньше революции. Нет правды — нет революции. И всякое сокрытие правды, какими бы исключительными обстоятельствами это ни мотивировалось, есть отступление от революции. Это урок нам на сегодня и на будущее, который можно воспринимать как завет.

С годами Вертов стал приближаться к сути причин. К сожалению, в его дневниках есть следы вырезок, сделанных чьей-то рукой. Но истинная правда тем и сильна, что всегда найдет для себя выход к свету. Вот четверостишие Вертова конца сороковых или начала пятидесятых годов — одно из многочисленных его размышлений о том, какова правда и какова неправда:

Правда проста.

Что за правда с усами?

Не путайте образ

С образами.

Для Вертова символ неправды, лжи — с усами, тогда вместо образа — образ.

Елизавета Игнатьевна Свилова рассказывала мне, что в дни предсмертной болезни Сталина она сидела дома, ожидая телефонного звонка, — в случае смерти ее должны были срочно вызвать на студию для участия в работе над фильмом о похоронах. Когда позвонили, она, даже внезапно для себя, громко закричала. В комнату вбежал Вертов, испуганно спросил:

— Что ты кричишь?

— Сталин умер, — ответила она.

И вдруг увидела, как на лице Вертова появилось жесткое, холодное выражение, и он, теперь уже ледяным гололом, какого она от него никогда не слышала, повторил, разделяя слова:

— Что... ты... кричишь?..

Дневниковая запись 37-го года о впервое пришедшей к нему сердечной боли помечена 12 февраля. Вертов скончался через семнадцать лет в этот же день — 12 февраля.

Занимаясь монтажом «Новостей дня», той единственной работой, которую ему разрешили на студии, он и ее

* Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замысли. Редактор-составитель С. В. Дробащенко. М.: Искусство, 1966.

получал нерегулярно, с нарушением очередности. Любой более или менее маститый мог протянуть руку к предназначенному Вертову номеру, забрать его себе, если находился в простое, если нужно было подзаработать. Вертов протестовал, писал резкие и горячие письма дирекции, в одном из них объяснял, что если для всех других журнал — это вид отхожего промысла, то для него — единственный способ творческого существования. К этому письму от мая 1948 года в постскриптуме добавил: «К стыду своих весьма знатных учеников и праучеников — Вертов все еще не имеет звания заслуженного деятеля искусств. Но разве недоразумение со званием надо понимать как сигнал к третированию человека, который открыл новую область кино ценной жизни?»

Звание он так и не получил. Недоразумение с ним сказало и после смерти. Когда к Свиловой пришли со студии и спросили, где будем хоронить, она без особой настойчивости сказала: «Может быть, на Новодевичьем». Все в испуге замахали руками — не лауреат, нет званий. Его похоронили на Миусском кладбище, рядом с могилой матери Свиловой.

Встык с этим фактом хорошо монтируется следующий документ: «25 февраля 1965 г. Председателю Исполкома Московского городского Совета депутатов трудящихся тов. Промыслову В. Ф. Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР просит Вас оказать содействие достойно увековечить память одного из выдающихся деятелей советского и мирового киноискусства — Дзиги Вертова. Этот крупнейший кинорежиссер-документалист, справедливо называемый классиком документального киноискусства, скончался в 1954 году и захоронен на Миусском кладбище, на участке могилы матери его жены. Пришло время перенести прах Дзиги Вертова на Новодевичье кладбище и установить надгробие на его могиле. Имя Дзиги Вертова в истории отечественной кинематографии стоит рядом с именами Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко... Оргкомитет СРК СССР вынес решение об изготовлении памятника-надгробия за свой счет и рассчитывает осуществить это в предстоящем году: при возможности в период Международного кинофестиваля с тем, чтобы в этом событии могли участвовать представители мировой кинематографии. Просим Вашего указания о предоставлении места на Новодевичьем кладбище для перенесения праха Дзиги Вертова. Заместитель Председателя оргкомитета Союза работников кинематографии СССР С. Герасимов, народный артист СССР». Резолюция Промылова: «Надо разрешить».

Праха Вертова перенесли на Новодевичье. На могиле установили стелу из темно-красного полированного мрамора с вырубленным контуром языка пламени. Справедливость восторжествовала.

Но если ты, читатель, несмотря на торжество справедливости, вспомнишь, что имя Вертова, его творчество не знакомо до сих пор широкому советскому зрителю, хотя во всем мире периодически устраивают его ретроспективы, многие группы документалистов называют себя его именем, если я сообщу тебе, что подготовленный несколько лет назад его двухтомник лежит в издательстве без движения, короче говоря, если ты вдруг почувствуешь ком в горле, то не стесняйся его — поплачь.

Не о Вертове — о себе. Но и о Вертове тоже.

Когда же ком рассосется и слезы высохнут, то подумай вот о чем: а не хотелось бы и тебе быть Вертовым? Ведь, разбивая голову, он разбивал камни. Камни, дорогой читатель, камни!..

«Сыграете в ящик!» —
Язвили берущие.
Они — в настоящем.
Я весь — в будущем.

Кирилл РАЗЛОГОВ

КОРОТКОЕ ЗАМЫКАНИЕ ЛЮБВИ



КОРОТКОЕ ЗАМЫКАНИЕ

ПСО, «ТРИ — СТАР ПИКЧЕРС», США
Авторы сценария С. С. Уилсон, Brent Мэддок
Режиссер Джон Бэдхэм
Оператор Ник Макиан
Художник Дайан Уэйджер
Композитор Дэвид Шайер



«Короткое замыкание».
Исполнители главных ролей Стив Гутенберг и Элли Шиди

Юный герой американского фильма «Дикари на улицах», одной из любопытных политических притч конца 60-х годов, — рок-звезда, возведенный на пьедестал власти молодежным бунтом, дает указание отправить всех людей старше тридцати, как бесполезных, в концентрационные лагеря. В финале картины перед этим героем появляется маленький мальчик и, окидывая

его критическим взглядом, заявляет, что тот тоже стар.

Реальная история, к счастью или к несчастью, не пошла по этому пути перманентного омоложения политических лидеров. Лозунг протестующей молодежи 60-х «Вся власть — воображению» так и остался на стенах Сорбонны, не добравшись до Елисейского дворца или Бело-

го дома: зрелые, а то и престарелые политики умело использовали неоконсервативные настроения масс для подрыва юных порывов.

В то же время параллельно, на протяжении 70—80-х годов, стабильно молодела наиболее массовая аудитория кинотеатров, и сегодня в кинозалах всего мира прочно обосновалась детско-подростковая толпа. Ответом на это омоложение явился поток кинокомиксов, то ли манипулирующих неокрепшим детским сознанием, то ли, наоборот, стремящихся почерпнуть из его чистого родника живой воды, дабы окропить ею полуразложившийся труп «папиного кино», кино для умудренных эстетов (ныне в большинстве кинематографически развитых стран вытесненного на периферию репертуара, в специализированную киносеть).

В ряду детско-подростковых лент особо выделяются работы американского режиссера Джона Бэдхэма, не только и не столько следующего за модой, сколько активно формирующего ее. Впервые о нем заговорили еще в конце 70-х годов после выхода на экраны фильма «Лихорадка субботнего вечера». Кинодисколикорадка прославилась, правда, не столько режиссера, сколько исполнителя главной роли Джона Траволту; однако было ясно, что автор фильма тонко чувствует настроения юной аудитории.

В начале 80-х годов антивоенная притча «Военные игры» выдвинула Бэдхэма на конкурсный экран Каннского кинофестиваля. Хотя в силу обезоруживающей простоты и отсутствия эстетских изысков картина премии не получила, пресса была благожелательной, а зрительская реакция — восторженной. И было от чего. Герой-подросток переходит от невинных забав со школьной ЭВМ к фантастическим связям с компьютером Пентагона, моделирующим мировую ядерную войну. В итоге затейливой интриги герой, чуть не спровоцировавший всемирную катастрофу (компьютер был готов запустить боевой сценарий в жизнь), обезоруживает машину, переводя ее в режим игры в крестики-нолики.

В своей следующей картине — «Голубой гром» (она была показана вне конкурса на одном из московских международных кинофестивалей) Джон Бэдхэм делает шаг в сторону взрослого кино, классического детектива, но остается при этом верным идее союза человека и машины.

А затем режиссер вновь возвращается в столь близкую ему стихию детской непосредственности в картине «Короткое замыкание», которая первой познакомит советского зрителя с творчеством Джона Бэдхэма, а заодно и явлением детско-подросткового кино (если, правда, не считать прекрасной, но почти незамеченной у нас, «Бесконечной истории» Вольфганга Петерсена).

«Короткое замыкание» — лента не во всем удачная, но чрезвычайно любопытная и по-своему показательная. Это история военного робота, который от внезапного удара молнии обретает способность чувствовать и тем самым противопоставляется собственной разрушительной функции. Рассказано все это со сказочной простотой и одновременно внутренней изощренностью — и изображение, и звуковой ряд буквально перенасыщены кинематографическими ассоциациями. Героиня фильма, у которой находит прибежище сбежавший с полигона робот, принимает его за инопланетянина (прямая отсылка к фильму Стивена Спилберга «И-Ти», где дети оберегали пришельца с другой планеты от агрессивных, перепуганных взрослых). Как тут не

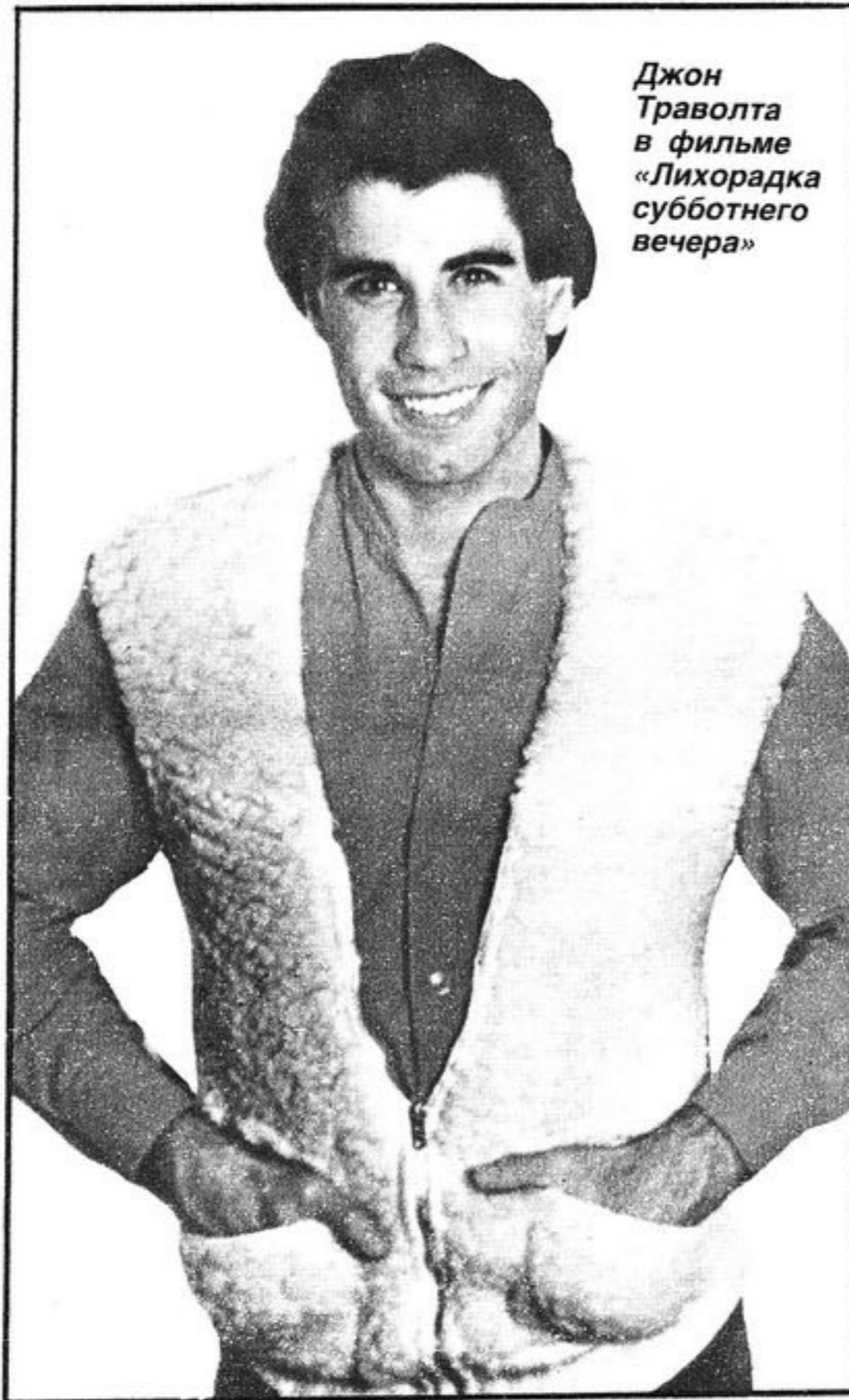
вспомнить, что Бэдхэм начинал творческую работу в кино именно у Спилберга. И инопланетянин в «И-Ти», и робот в «Коротком замыкании» трогательны в своем беспомощном могуществе.

Но в памяти возникают и другие классические образы. Так, герой фильма, гениальный молодой ученый, спасающий свое детище от хозяев-военных, сродни безумному барону Франкенштейну и его искусственному чудовищу, которое, кстати говоря, также оживало в результате удара молнии. Но опять-таки здесь ассоциация перевернута, ибо то, что ранее внушало ужас, вызывает здесь глубокую симпатию и даже неожиданный нежность.

Очеловеченный робот в «Коротком замыкании», подобно всем современным детям, учится правилам хорошего тона у экрана телевизора. В этом смысле картина является прямым порождением той самой экранной культуры, которая сегодня «вскармливает» детей почти всего мира. В сюжет естественно вплетаются фрагменты известных фильмов, в том числе, не без иронии, и из «Лихорадки субботнего вечера». Тем самым безошибочно находится общий язык не только между роботом и молодыми героями фильма, но и между экраном и переполненным детьми зрительным залом. И уже не удивляет, что актеры, играющие главные роли, с готовностью отступают на второй план перед поп-звездой нового поколения — роботом № 5, изобретательно спроектированным группой художников-дизайнеров и специалистов по спецэффектам. Их роль в этом фильме не меньше, а быть может, и больше, чем самого режиссера-постановщика.

И именно «№ 5» становится непосредственным выразителем авторской мысли о прелести очеловеченной техники и жалком бессилии потерявших человечность представителей военно-промышленных и научных корпораций.

Так, может быть, предсказание о власти детей, с воспоминания о котором мы начали, не столь уж зловеще? Может быть, эта перспектива ведет все-таки не к новым концентрационным лагерям и ужасам технократии, а к технофилии и миру между людьми? Одним путем к этой цели идут политики, подписывающие соглашения о сокращении вооружений, другим — интеллектуалы, разрабатывающие основы нового планетарного мышления, третьим — художники, работающие в популярных жанрах. Свой путь здесь и у массовой культуры (в первую очередь экранной), отражающей и выражающей устремления «неэлиты», детей и подростков, не испорченных «эстетическим воспитанием» и не оравленных страхом. Будь то страх перед образом врага, перед инопланетянами или техническим прогрессом.



Джон Траволта в фильме «Лихорадка субботнего вечера»

Подписка на «Советский экран» принимается без ограничений в любом отделении «Союзпечати». Стоимость годового комплекта «СЭ» — 10 руб. 80 коп.



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. СУЗДАЛОВ,
О. С. ТЕСЛЕР
(главный художник),
Л. А. ФИЛАТОВ,
С. И. ФРЕЙЛИХ,
К. Г. ШАХНАЗАРОВ

Художественный редактор
Л. Н. Гудкова
Оформление
С. С. Давыдова



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.

№ 17 (761) — 1988 г.
Сдано в набор 18.07.88.
Подписано к печати 26.07.88.

А 07709.
Формат 70×108½.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 4,20.
Уч.-изд. л. 6,50.
Усл. кр.-отт. 14,70.
Тираж 1 700 000 экз.
Заказ № 2835.

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 —
кадр из фильма
режиссера
Ю. Мамина
«Фонтан»
(«Ленфильм»)
Фото
Самозла Кацева



ВЕЛЬД
«Узбекфильм». Автор сценария и режиссер Н. Туляходжаев.

В основе — произведения американского писателя-фантаста Рэя Брэдбери. В ролях: Ю. Беляев, Н. Пшенная, Г. Гегечкори, Т. Схиртладзе, Г. Кураускас и другие.

САД ЖЕЛАНИЙ

«Мосфильм». Автор сценария С. Лазуткин, режиссер А. Хамраев.

Героиня лирической драмы, шестнадцатилетняя Ася, воспринимала жизнь, как прекрасный сад, но началась война и принесла с собой горе, страдания и боль... В ролях: М. Велижева, И. Шустаева, О. Зархина, Г. Макарова, А. Феклистов и другие.

ПРОСТАЯ СМЕРТЬ

«Ленфильм». Автор сценария и режиссер А. Кайдановский.

По мотивам повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». В ролях: В. Приёмыхов, А. Фрейдлих, В. Паукште, М. Данилов и другие.



ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ ШАХЕРЕЗАДЫ

«Таджикфильм» при сотрудничестве фирмы «Ганемфильм» (Сирия), при участии В/О «Совинфильм». Автор сценария В. Карен при участии Т. Сабирова, режиссер Т. Сабиров.

По мотивам сказок «1001 ночи». В ролях: У. Музаффаров, Т. Яндиева, Г. Альгама, И. Гаврилюк и другие.

...ИСПОЛНИТЬ ВСЯКУЮ ПРАВДУ...

Студия имени А. П. Довженко. Автор сценария А. Степанов, режиссер А. Муратов. По повести Ю. Тихонова «Следствием установлено...».

Молодой следователь прокуратуры Вершинин и директор завода Кулешов противостоят тем, кто ловко камуфлирует свою инертность и равнодушие правильными словами о необходимости перестройки. В ролях: В. Князев, Э. Виторган, Т. Кричевская и другие.

СИЛЬНЕЕ ВСЕХ ИНЫХ ВЕЛЕНИЙ

Студия имени М. Горького. Автор сценария Ю. Нагибин, режиссер Б. Бунеев.

Экранизация одноименной повести Ю. Нагибина — о драматической судьбе князя Ю. Н. Голицына, известного в XIX веке капельмейстера, основателя русского народного хора. В ролях: Д. Золотухин, А. Алексахина, С. Рябова, К. Козаков, И. Ясулович, А. Мягков и другие.

ДОМ С ПРИВИДЕНИЯМИ

Студия имени М. Горького. Автор сценария С. Лунгин, режиссер Е. Гальперин.

Приключенческий фильм для детей и их родителей, события которого происходят с учениками второго класса школы. В ролях: К. Цуканова, В. Гаврилова, Я. Лисоволик и другие.

АНОЖЕ!

ВОЛЯ ВСЕЛЕННОЙ

«Беларусьфильм». Автор сценария Л. Ризин, режиссер Д. Михлеев.

Лирическая комедия, главный герой которой, ученик седьмого класса Дима Коноплев, должен преодолеть в себе суеверный страх. В ролях: С. Илющенко, Н. Гусева, А. Бабоскин и другие.

БРАВО, АЛЬБЕР ЛОЛИШ!

«Грузия-фильм». Автор сценария Л. Челидзе, режиссер М. Тавадзе.

Эксцентрическая комедия, герой которой одержим идеей приобщения своих сограждан к техническому прогрессу. Действие происходит в Тифлисе на рубеже XIX—XX веков. В ролях: З. Кипшидзе, Н. Чанкветадзе, Э. Магалашвили и другие.

ПАРНИКОВАЯ ВЕНЕРА

Производство студии «Колиба», Братислава (Чехословакия). Авторы сценария А. Балаж, С. Розенберг, режиссер М. Тяпак.

Молодой биолог Петер приезжает в родную деревню навестить отца, страдающего непонятным недугом. Многие объясняет авария на расположенном неподалеку химическом заводе. В ролях: Д. Бартунькова, Я. Кронер, В. Полонь, Ю. Кубанка и другие.



В репертуаре также советские художественные фильмы «Время нашего детства» («Грузия-фильм»), «Мисс миллионерша» («Ленфильм»), «Асса» («Мосфильм»), «Рыжая Фея» (Студия имени А. П. Довженко) и зарубежные: «Пасодобль на троих» (Чехословакия), «Фокстрот» (Болгария), «Половина жизни» (ГДР), «Шаг вдвоем» (Румыния), «Приди снова, дождь», 2 серии (Индия), «Орфей» (Франция), «Мечты города» (Сирия).

Повторно на экраны выходят фильмы «Три дня Виктора Чернышева» (Студия имени М. Горького), «Жди меня» («Мосфильм»).

ОКНО СПАЛЬНИ

Производство «Де Лаурентис энтетеймент груп» (США). Автор сценария и режиссер К. Хэнсон.

Криминальная история. Любовники — невольные свидетели попытки убийства. Расследование. Двусмысленная ситуация. Лжесвидетельство. В ролях: С. Гуттенберг, Э. Макговерн, И. Юппер, П. Шенар и другие.



ЧТО ТАКОЕ ВИДЕОКЛИП?

читайте статью «Ах, этот сон...»
на стр. 15

МОНТАЖНЫЙ
РЕКЛАМНАЯ
ФАРШИРОВАННОЕ
БРЕЙК-ДАНС
КАРУСЕЛЬ
ЗРЕЛИЩЕ