

**Лариса
ДОЛИНА:**
в кадре
и за кадром

СОВЕТСКИЙ

Экран

5.89

125319
Москва
Часовая ул. 55
СОВЕТСКИЙ
Экран

КООПЕРАТИВЫ- КОМУ ОНИ МЕЩАЮТ?

«В России будут запрещать, пока кто-нибудь не запретит все». Не буду присваивать себе авторство этого исчерпывающего высказывания. Принадлежит оно Алексею Герману, сочинившему его по подобию фразы горьковского персонажа: «В России будут воровать, пока кто-нибудь не украдет все».

Поводом, по которому возник разговор о запретах, были размышления режиссера о Кире Муратовой, о тяжелых мытарствах ее картин, даже тех, которые не содержали в себе ни малейшей идеологической крамолы. Незадолго до Нового года, когда мы говорили с Германом, казалось, что все это дела ушедшего времени, сейчас перестройка, наконец-то в нашу жизнь возвращается здоровый человеческий смысл. Идеалисты! Мечтатели! Мы забыли, что имеем дело с вековой русской традицией, которую не искоренить никакими революциями. Что не замедлило найти подтверждение: буквально через несколько дней мы получили запрет на кино- и видеокооперативы.

Ну а какое дело нам, талантливому режиссеру, которого рада будет заполнить любая студия, и главному редактору мосфильмовского объединения, до каких-то там кооперативов? Ведь мы, так сказать, творцы, художественная интеллигенция, создатели духовных ценностей!

Духовные ценности — это, конечно, замечательно, но создание их (в кино это наглядней наглядного) происходит в сфере производственной. И тот, кто соприкасается с этой низменной материей, знает, что кинематограф наш пребывает в состоянии унизительной нищеты. Чтобы не ходить далеко за примерами, сошлюсь на наше объединение «Круг», которому на все годовое производство выделяется два с половиной миллиона. Если сравнить это с масштабами голливудскими, то денег этих не хватило бы на самую захудалую постановку (среднебюджетный фильм обходится там раз в пять больше), нам же на эти деньги надо поставить четыре-пять картин. Это значит, что каждый раз приходится обкарнивать смету, вымарывая подчас из режиссерских замыслов моменты самые впечатляющие, ибо они-то (массовые сцены, трюки, комбинированные эффекты) обходятся дороже всего. Если же кто-то из режиссеров объединения задумает картину масштабную, постановочную, требующую больших затрат, это автоматически означает, что он оставляет без работы двух-трех своих товарищей, а зрителя — без достаточного выбора в репертуаре.

И здесь-то кинокооперативы оказались просто спасением для задыхающегося от перегрузки, не обеспеченного производственной базой кинематографа. Привлекая со стороны дополнительные средства, сторонние производственные мощности, они могли бы неоценимо помочь студиям. Это и было одной из главных причин, побудивших наше объединение создать кооператив «Центр искусств «Круг». В этом-то кооперативе (при сотрудничестве «Ленфильма») и собирався ставить свой новый, очень дорогостоящий, постановочно сложный фильм Алексей Герман. Сюда же обратился за помощью Георгий Шенгеля — кооператив брался для начатой им на «Грузия-фильме» масштабной экранизации толстовского «Хаджи-Мурата» изготовить костюмы, обеспечить транспорт, и все это не за счет и без того загруженных мощностей «Мосфильма». Уже был запущен в работу совместно с «Казахфильмом» Рашид Нугманов, который вскоре уже должен был приступить к съемкам остросюжетного, зрелищного, интересного для самой массовой аудитории фильма «Цитадель смерти». По кому же нанесло удар постановление Совмина? По стаятелям-кооператорам или по художникам, по зрителям, по кинематографу, по культуре?

Но дело не только в сложностях кинопроизводства. Не меньше проблем у кинопроката. Он

тоже в плачевном состоянии. За исключением немногих контор, работающих творчески, не боясь сложных «некассовых» лент, умея делать их показ культурным событием, прокат в массе своей ориентируется на «верняк», боевики, «Кинг-Конга» и «Танцора «диско». Любой же нестандартный фильм требует и нестандартной с ним работы — в стихии проката он обречен на гибель.

Опять же обращусь к близкому мне опыту объединения «Круг». С момента создания оно пыталось искать новые пути проката. «Арт-рок-парад «Асса» во Дворце культуры электролампового завода был первой из таких попыток, вполне успешной. Однако в других городах аналогичные показы прошли менее удачно, а кое-где бесцветно и вяло. Нас критиковали и, увы, справедливо. То, что делалось в Москве на энтузиазме бессонных ночей, за счет основной работы сотрудников объединения и многих наших добровольных помощников, невозможно было повторить в других городах на самостоятельном уровне. Нужен был штат профессионалов-организаторов, авторов — людей, способных генерировать и воплощать на деле нестандартные идеи. И эту задачу также должен был решать созданный нами кооператив. В планах «Центра искусств «Круг» была подготовка программы «Консолидация», призванной продемонстрировать авангардное искусство — кино, живопись, музыку, моду — европейских стран социализма. Другая программа — «Крыша поехала» — должна была напомнить о забытых эксцентрических и комедийных лентах советского и американского кино. Теперь создание этих и иных программ подпало под запретительную статью «Приложения № 1» постановления. Кто потерял от этого? Корыстолюбивые кооператоры или зрители, культура, развитие международного сотрудничества?

Интересно, кем готовилось постановление? И с кем консультировалось? Кто его авторы? Согласитесь, призывы к гласности, развитию народной инициативы, обновлению духовной и экономической жизни как-то странно не вяжутся с духом запретительства.

О какой гласности и демократии может идти речь, если Союз кинематографистов СССР узнал о постановлении уже из газет, если художники, жизненных интересов которых оно касается, были полностью отстранены от обсуждения проекта!

Что такое запрет на видеопроизводственные и видеопрокатные кооперативы, как не попытка придушить демократические каналы циркулирования и распространения информации в обществе? Что такое запрет на кооперативный прокат фильмов, как не попытка обкорнать многообразие и прокатных форм, и зрительских интересов, подогнав все под единообразную колодку? Что такое запрет на кооперативное кинопроизводство, как не попытка отключить общество от рычагов воздействия на формирование кинорепертуара?

Запретители страшат жупелом анархии: дескать, разреши им только самую малость, они все ринутся снимать «порнуху» и антисоветчину. Не надо «пугаться»: есть положения, по которым ни один фильм не выходит в прокат без разрешительного удостоверения, есть Уголовный кодекс и правоохранительные органы, есть, наконец, пусть пока еще только формирующееся общественное мнение, которое не даст разгуляться спекуляции на беспардонной дешевке.

Не буду утверждать, что обойдется без проблем — в демократическом обществе их больше, потому что они выволакиваются на свет, а не загоняются вглубь, но выволакиваются именно затем, чтобы решаться. Одна из таких проблем — взаимоотношения с черным рынком видео. Многие из ныне запрещенных видеокооперативов

вовсю гоняли никем не покупавшиеся и часто не лучшего качества зарубежные ленты. Что с этим было делать? Законных оснований для запрета не было, поскольку нашей страной не подписаны соответствующие международные конвенции. Выбрали как лучшее лекарство от головной боли гильотину. Может быть, правильнее было бы подписать конвенции?

Кстати, не хватит ли валить все на кооператоров?

В государственных видеосалонах и государственных магазинах продаются, демонстрируются, выдаются напрокат кассеты с записью советских фильмов, авторы которых вопреки законодательству не получили за это ни копейки вознаграждения, так же как и ни единого авторского экземпляра из тиража и вообще даже не были поставлены в известность о факте использования их произведений. Хотелось бы знать, чем государственное воровство лучше кооперативного, анархия ведомственная — анархия самодельная?

К кооперативам может быть разное отношение и со стороны ведомств. Знаю случай, когда зампред Госкино СССР А. Медведев, заинтересовавшись актуальным, политически острым замыслом фильма молодого ленинградского режиссера Снежкина, согласился дать на него госзаказ кооперативу. Подобных прецедентов до той поры не было, но почему бы им не появиться, если дело того стоит?

В развернувшейся уже полемике, устной и письменной, вызванной постановлением Совмина, высказывались мнения, что, мол, достойны права на жизнь лишь кооперативы производственные, а не прокатные, и лишь кино-, а не видео.

Не получится. Одно без другого невозможно. Нельзя раскрепостить кинопроизводство, не раскрепостив одновременно прокат. Нельзя отделить кино от видео, поскольку оно уже естественная и необходимая форма бытования фильма.

Не стоит отождествлять кино и Госкино, видео и «Видеофильм». Последняя организация, созданная недавно, но в полном соответствии с моделями застойных лет, когда путь к решению любой проблемы виделся в учреждении нового ведомства, претендует на то, чтобы держать в своих руках всю деятельность по производству и прокату видеопрограмм.

Рискну, однако, подпортить момент торжества этой молодой крепнущей фирме, которой желаю всяческого процветания (на иных, впрочем, путях). Монополии ей все равно не удержат. Монополизировать пишущие машинки, радиоприемники, слайд-проекторы, кассетники можно только в очень специфическом типе государства, который, надеюсь, вопреки желаниям И. Шеховцова и Н. Андреевой, к нам уже не вернется. В современных же условиях любые запреты в подобных сферах ведут лишь к стимуляции подпольного бизнеса. Чем больше запретов, тем больше воровства.

Нужно искать демократические, экономические, общественные пути решения проблем. Увы, слишком еще сильна вера во всемогущество запрета. Есть такой старый анекдот: «В Англии разрешено все, за исключением того, что запрещено. В Германии запрещено все, за исключением того, что разрешено. В России запрещено все, даже то, что разрешено». Не знаю, как насчет других стран, а что касается отечества — не устарело.

Александр ЛИПКОВ,
кандидат искусствоведения,
главный редактор
творческого объединения «Круг»
киностудии «Мосфильм»,
член кооператива «Центр искусств «Круг».

**ПЕРЕВОД С...
БЮРОКРАТИЧЕСКОГО**

Пишу по вопросу, который волнует меня и многих моих коллег переводчиков-синхронистов. Уже несколько лет я перевожу фильмы с французского, английского, польского и испанского языков. Однако оплата этого труда у нас в Киеве происходит, мягко говоря, произвольно, в зависимости не от сложности работы, а от настроения директора кинотеатра. Один такой возмутительный случай произошел недавно со мной. Меня пригласили работать в кинотеатр «Коммунар» переводить фильм «Баритон» (ПНР). Когда я пришла, оказалось, что нет текста (так называемых монтажных листов). Не могла я, естественно, предварительно посмотреть фильм. И все же дело шло хорошо, несмотря на то, что часть текста приходилось переводить с английского, французского, итальянского. Директор кинотеатра несколько раз заходила в зал и сказала, что перевод хороший, литературный. Но на одном сеансе случилась накладка. Звук с экрана заглушил голос переводчика, и после показа зрители пожаловались директору. А она... произвольно снизила мне оплату с пяти рублей (по закону) до трех. Но ведь я работаю в наушниках, я не могу контролировать звук в зале!

Дело, конечно, не в рублях, и я не стала бы писать в редакцию, но произвол по отношению к переводчикам стал у нас нормой. Точь-в-точь такая же история случилась несколькими месяцами раньше с моей коллегой в кинотеатре «Ленинград». И ничего нельзя доказать!

Мы пытались в управлении кинофикации и других инстанциях получить ответ, как же должен оплачиваться труд переводчика. Сославшись на затертую бумажку, на которой не было ни даты, ни подписи, нам сказали, что по положению (какому?) эта работа может оплачиваться от одного рубля до пяти за сеанс. Считаю, что это несправедливо. И потому предлагаю издать новое положение об оплате труда переводчиков в зависимости от сложности работы — с текстом или без, от продолжительности, с одного или нескольких языков в одном фильме и т. д. Неплохо бы создать объединение переводчиков, отделения которого функционировали бы в столицах союзных республик. Они помогали бы повышать квалификацию, проводили семинары по обмену опытом, разбирали конфликтные вопросы. Все это значительно повысило бы общий уровень работы, случайные люди отпали бы сами собой, а квалифицированные переводчики почувствовали бы себя наконец защищенными от хаоса и произвола.

Хотелось бы знать, что думают об этом мои коллеги.
А. ПАВЛЕНКО, Киев

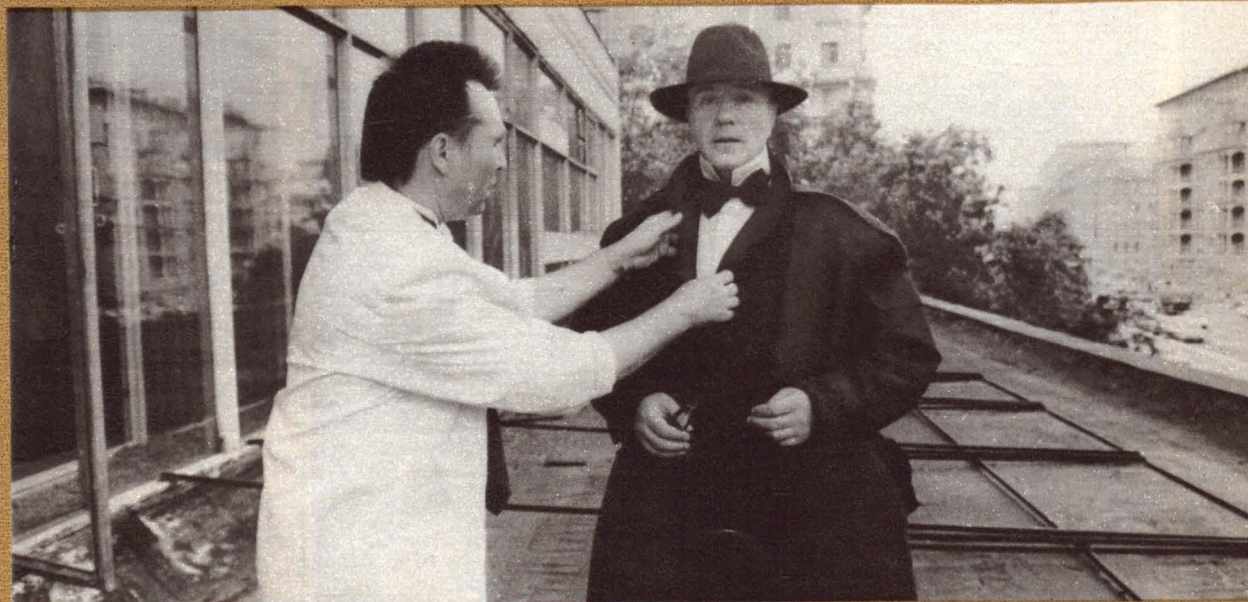
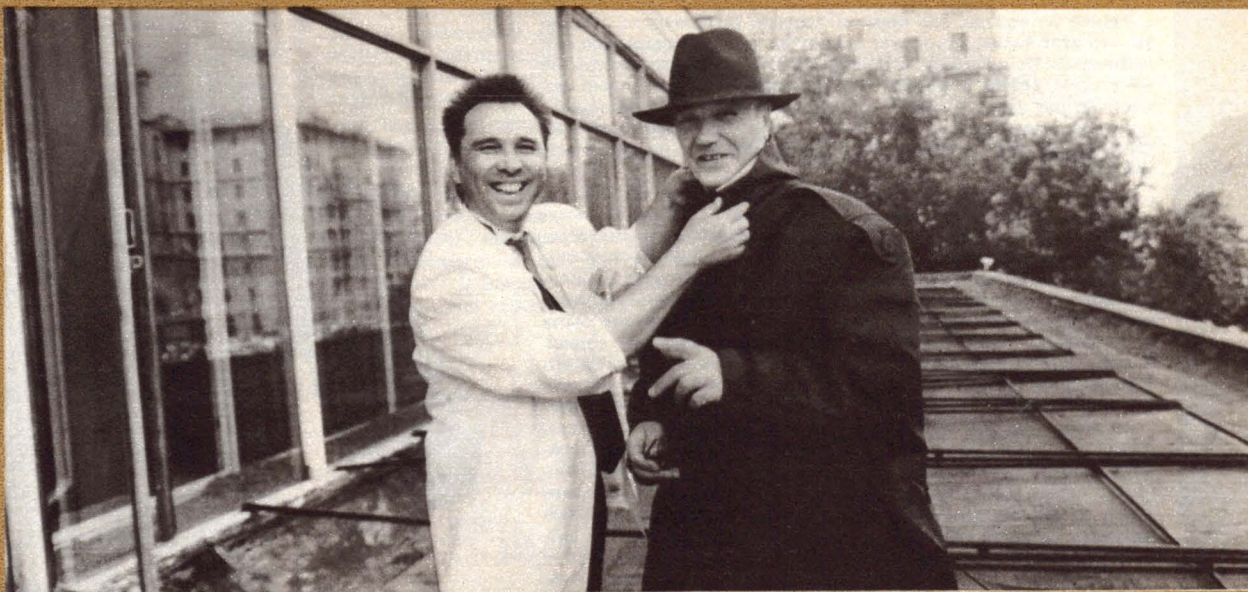
**СОВЕТЫ
РЕКЛАМЕ**

Бесспорно, основным условием, которое определяет успех фильма, а значит, заполнение залов «до отказа», является глубокая содержательность картин, их высокое художественное качество. Но и немалую роль в популяризации фильмов играет реклама. Она должна ориентировать зрителя, помогать выбрать для себя тот или иной фильм. К сожалению, такой помогающей зрителю кинорекламы у нас фактически нет. Те красочные афиши, которые вывешивают в кинотеатрах (обычно за месяц до выхода фильма), почти ничего не говорят о его тематике. В них просто называется студия, выпустившая фильм, перечисляются авторы и актеры. Что, к примеру, может рассказать о фильме «На исходе ночи» такой плакат: на красном фоне физиономия человека непонятного пола с длинными волосами, обрамленными сеткой. «Друг» — лифт, застрявший между этажами, а в нем мужская фигура в голубом берете. «Пасодобль для двоих» — почти весь рекламный лист занимает изображение женской туфли, вместо каблука — наподобие кариатид фигуры трех обнаженных юношей со сросшимися ногами. Из туфли выглядывает широко открытый женский глаз, весь фон рекламы забрызган бесформенными кляксами, никакого пояснения, что такое пасодобль, нет. Это скорее не реклама, а загадка.

В художественном отношении, может быть, это сделано интересно. Это интригует. А по-моему, прежде всего реклама должна не интриговать, а помочь выбрать фильм зрителю по интересам. Кто-то любит фантастику, кто-то исторические ленты, кто-то комедию, кто-то мелодраму и т. д. А в результате реклама наша организована так «хорошо», что постоянно слышишь вопрос при выходе из зала: «О чем фильм?» Иногда, правда, вывешиваются плакаты-извещения, дающие очень краткие пояснения: «картина о трагической любви», «картина о революционном прошлом нашей Родины», «остросюжетный фильм»... Но это так расплывчато, неопределенно.

Помню, лет десять назад на стендах в помещении касс кинотеатров вывешивались серии фотографий из фильмов, идущих на экранах. Зритель мог, прежде чем купить билет, представить себе, о чем будет фильм, увидеть киноактеров, занятых в нем. Очень бы хотелось возродить эту старую добрую традицию.

В. КОНСТАНТИНОВ, Москва



«Главное, чтобы костюмчик сидел!»
Модельер Вячеслав Зайцев и актер Леонид Куравлев

Фото И. Гневашева

КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

ОБВИНЯЕТСЯ ДЕДОВЩИНА

...Парней из взвода, где служил Артурас Сакалаускас, бесило то, что этот тихий, скромный солдат не желает издеваться над новичками. Во время одного из рейдов, когда взвод остался на некоторое время в поезде без командира, Артурас был несколько раз зверски избит, изнасилован, доведен унижениями почти до невменяемого состояния. В этой стрессовой ситуации Сакалаускас взял автомат, чтобы свести счеты со своими обидчиками...

Этот случай страшных последствий прижившегося в армии позорного явления дедовщины взволновал многих. Не остались к судьбе солдата равнодушны и литовские кинематографисты. Режиссер объединения «Документика» Литовской студии Саулюс Бержинис (сценарий написан им совместно с Живиле Пилипавичене) и оператор Захарий Путилов сняли на материалах данного дела ленту «Кирпичный флаг». В работе были преодолены, казалось бы, непреодолимые барьеры: велись съемки и в части, где служил Артурас, и в больнице, где его лечили, и на узбекской земле, где жил один из его мучителей. Авторы фильма интересовало не только само событие: спрашивая окружающих — родителей Артураса, его адвоката, однополчан, как могло такое случиться, они поднимают важную проблему необходимости реорганизации внутреннего порядка наших Вооруженных Сил. Стремятся открыто говорить о том, что за парадными отчетами порой скрываются страшные драмы — атавизм застойного времени. По мнению многих людей, которых зритель увидит на экране, Артурас Сакалаускас — жертва бесчеловечных «неписаных правил», калечащих личность.



ЖИЗНЬ В КОРСЕТАХ

Ежедневно в 21 час все воспитанницы интерната должны были сидеть у телевизора. Но произошел инцидент...

— Седьмой «А», ко мне в кабинет! — Директриса Ираида Кузьминична шутить была не намерена. — Кому пришла идея митинговать, срывать программу «Время»? Не тебе ли, Дзугутова?

— Нам не нравится, как с нами обращаются воспитатели и учителя, — выдавила из себя Светка, потупившись. — Потому что нам вообще так жить противно...

— Давай-ка без демагогии... Значит, не можете найти оправдания сзоому вопио-

щему хулиганству? — с удовлетворением констатировала директриса. — Что ж, придется поставить вопрос на медкомиссии о пребывании многих из вас в интернате, не считаясь с состоянием вашего здоровья.

...Так расправлялись здесь с теми, кто осмеливался иметь собственное мнение. Непарадная сторона жизни интерната для детей, страдающих тяжелым физическим недугом, предстанет перед нами в картине «Это было у моря», которую по сценарию Е. Лобачевской снимает на «Ленфильме» режиссер А. Шахмалиева.

Н. Русланова (в центре) в фильме «Это было у моря»
Фото Фам-Тхе-Хуата

КИНОТЕЛЕТАЙП СООБЩАЕТ

● Зрителям старшего поколения памятен американский приключенческий фильм «Капитан Блад, или Остров страданий». Теперь роман Р. Сабатини «Одиссея капитана Блада» обретет еще одну экранную жизнь: на Студии имени А. П. Довженко — совместно с кинематографистами Кубы и объединением «Контакт» Студии имени М. Горького — экранизацию осуществит режиссер А. Праченко.

● На «Дифильме» подготовлены ленты о кинематографе и его мастерах: «На заре русского кино», «Григорий Козинцев», «Драматург Александр Володин», «Иннокентий Смоктуновский», «Фаина Раневская», «Александр Калягин».

● Композитору Брюносу Кутавичусу посвящен документальный фильм «Музыка земли, цвет неба», снятый в Литве (сценарист В. Ландсбергис, режиссер В. Имбрасас). Свообразные мелодии Кутавичуса, фрески художника П. Ряпшиса переносят зрителя в мир седой старины, заставляют по-новому взглянуть на окружающий мир.

РАЗДВОЕНИЕ



фото Ю. Кмеца

Придя в кинозал, человек вдруг увидел на экране самого себя. И неожиданно ощутил в себе новую способность: понял, что может входить и выходить с экрана, существовать одновременно в двух ипостасях...

Такую невероятную ситуацию предлагает режиссер В. Криштофович (он же автор сценария) в своем новом фильме «Автопортрет неизвестного», снятом на Студии имени А. П. Довженко. «Но это не фантастическая остросюжетная история, а как бы психологический портрет душевного состояния героя; находящегося в состоянии депрессии, потерянного, одинокого», — говорит исполнитель главной роли А. Збруев. Девушку, случайной встреченную героем, но не оставившую в его жизни следа, сыграла Н. Негода, знакомая зрителям по фильму «Маленькая Вера».

А. Збруев и Н. Негода в фильме «Автопортрет неизвестного»

ЛЮБОВЬ, ТРАМВАЙ И САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

Ровно два года прошло с тех пор, как за участие в фильме «Выйти замуж за капитана» Вера ГЛАГОЛЕВА была признана по итогам традиционного читательского опроса «СЭ» лучшей актрисой года. С той поры сыграны две роли, о которых любая актриса могла бы только мечтать: Настя в киноверсии горьковской пьесы «На дне» — фильме «Без солнца» — и Лиза в «Пиковой даме» (картина называется «Эти... три верные карты...»). Блистательный актерский ансамбль в первом фильме, фейерверк идей, интереснейшие разговоры и споры — во втором. Обе ленты прошли по экранам, так и не собрав ни переполненных залов, ни восторженных рецензий. Но роли сыграны, а эти — пушкинская и горьковская — еще и хороший урок в школе профессионализма, школе мастера.

В скором времени поклонников таланта Веры Глаголевой ждут новые встречи с ней. На «Укртелефильме» она снялась в трехсерийной ленте «Командировка» (режиссер Э. Дмитриев). «Роль нравится мне тем, что складывается из тонкой вязи живых фраз, перепадов настроения, интонации, — говорит актриса. — Начавшись с легкого, ни к чему не обязывающего знакомства, взаимоотношения двух главных героев постепенно переходят в иное измерение. И это уже любовь...»

В творческом объединении «Экран» В. Храмов снимает картину «Дорогие мои подруги». Подруги — это пять главных героинь, выпускниц снайперской школы. Кроме В. Глаголевой в главных ролях снимаются Е. Глушенко, Я. Лисовская, О. Остроумова, Е. Проклова. От сороковых до восьмидесятых проживут актрисы вместе со своими героинями. Интересно, что по роли Вере Глаголевой приходится водить по Москве старый трамвай — «Аннушку».

И, наконец, «Оно» С. Овчарова («Ленфильм»): «Прочитала Салтыкова-Щедрина и поразила, как остро и современно — словно про нас написано. Играю Пфейфершу...»

В. Глаголева на пробах («Оно») Фото Г. Лисютнич



КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

«ОСТРОВА»

В АМСТЕРДАМЕ

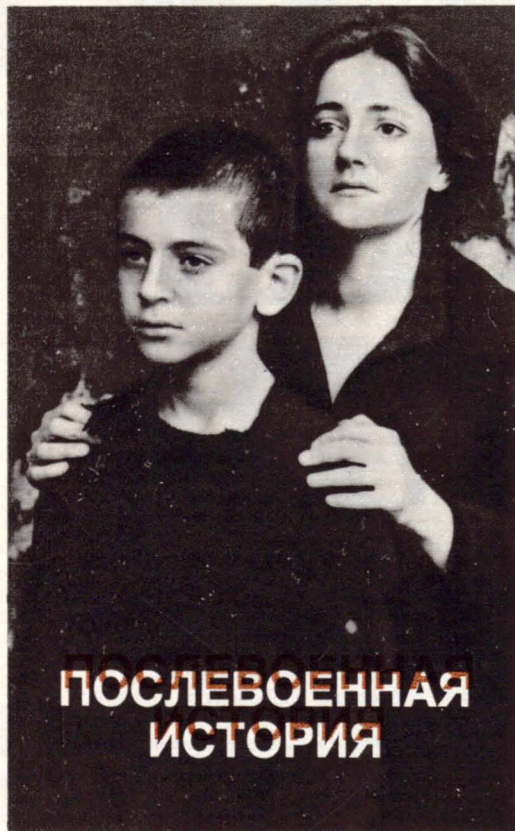
На 1-м Международном кинофестивале документальных фильмов в Амстердаме (Нидерланды) главный приз имени Йориса Ивенса, одного из великих документалистов, получил фильм Рубена Геворкянца «Острова» за высокое профессиональное мастерство, наблюдательность и воображение (свой приз — 5 тысяч гюльденов — авторы использовали на закупку медикаментов для пострадавших от землетрясения в Армении). Вместе с ним этот приз поделила голландский режиссер Карин Юнгер за ленту «Место рождения неизвестно». Третий приз получила картина ленинградского режиссера Игоря Алимпиева «Африканская охота» за поэтическое и мужественное повествование о жизни русского поэта Николая Гумилева.

Приз зрителей присужден картине Герца Франка «Высший суд».

Жюри приняло решение учредить специальный приз, который получил фильм Марселя Офульса «Отель «Терминус». Жизнь и время Клауса Барбье», показанный вне конкурса. Эта работа является великолепным анализом природы зла и упрямой воли некоторых людей, которые не позволяют сделать из себя соучастников злых дел.

В конкурсе было представлено 43 фильма из 16 стран, среди них советские ленты «Риск», «Колокол Чернобыля» и «Скоро лето», во внеконкурсном показе — эстонский «Помогите нам жить», армянский «Квартал Конд» и «Больше света» (ЦСДФ).

В рамках фестиваля с большим успехом прошла программа «Неделя гласности» из 20 советских лент:



ПОСЛЕВОЕННАЯ ИСТОРИЯ

Привязанность к сыну заставляет зверски избитого Шалико, недавно вернувшегося с войны, забыть свою боль и, взяв ружье, отомстить обидчику. Нет, не за свои раны, а за ребенка — маленького Ираклия, напуганного зрелищем несправедливой драки и потерявшего веру в отца...

Снятая на киностудии «Грузия-фильм» лента «Отец, сын и ветерок» не богата событиями, главное здесь — взаимоотношения отца и сына, живущих в маленькой грузинской деревушке. Здесь не рвались снаряды, не завывали сирены, но люди знают, что такое война: почти каждая семья проводила на фронт солдата. И потому обидеть солдата, считают здесь, это героя обидеть.

Автор сценария Д. Чубинишвили, режиссер Г. Чкония (это дебют ученика Т. Абуладзе), оператор Н. Эркомашвили. В ролях Нато Шенгелая (внучка первой звезды грузинского кино Наты Вачнадзе), Заза Колелишвили, Биби Асатиани. Все они стремились сделать тонкую, глубоко человеческую картину.

Ираклий — Б. Асатиани, Марго — Н. Шенгелая

● Второй сезон работает в Экспериментальном центре неигрового кино в московском кинотеатре «Стрела» социально-политический клуб «Без легенд». Темой недавнего вечера диспута стало обсуждение новых документальных фильмов о медицине, созданных на «Киев-научфильме» сценаристом С. Дяченко и режиссером Д. Богдановым. В картине «Микро-

МЕДИЦИНА КАК ОНА ЕСТЬ

хирурги» рассказано об этой редчайшей профессии, которую сами герои ленты, врачи Р. Датиашвили и Н. Дрюк, называют «военно-полевой хирургией мирного времени». Затронута здесь и проблема отсутствия условий для развития у нас этой отрасли медицины.

Ответственности врачей посвящена вторая картина — «Совесть в белых халатах». Самые страшные ошибки, как показывает практика, происходят прежде всего из-за элементарной неорганизованности, утраты иными медиками чувства нравственного долга.

С «ЛОМОЙ» В ФРГ

Кинорежиссер В. Грамматиков в составе советской делегации побывал на XIV международном кинофестивале детских фильмов во Франкфурте-на-Майне. Он рассказывает:

— Мы мало что знали об этом киносмотре, хотя советские картины и прежде участвовали в его конкурсной программе.

Оказалось, что это прежде всего фестиваль серьезного кино. Преобладали ленты реалистические — социальные и психологические драмы.

Успехом пользовалась на фестивале израильская картина «По своему желанию» режиссера Тамира Паула, получившая один из главных призов. Она рассказывает о мальчике из бедной семьи, которого берут на воспитание обеспеченные люди, желающие вырвать его из грязи, спасти от морального разложения. Но они оказываются не в силах разрушить устои и психологические барьеры, сформированные обществом.

Разногласия двух жюри — «взрослого» и детского — вызвала картина, которая получила второй главный приз, — «Лето сокола» западногерманского режиссера Аренда Агге, чей фильм «Путешествие с курицей по реке» был премирован на XIV Московском МКФ. Неопределенный жанр, несерьезность, даже дурашливость в раскрытии темы несколько снизили общее впечатление.

На мой взгляд, одним из самых сильных фильмов фестиваля был «Тень Эммы» датского режиссера Серена Крагха-Якобсена — о девочке, страдающей от утраты духовных связей с собственными родителями.

Оценка советского фильма «Лома» режиссера Бидзины Рачвелишвили была неоднозначной. Он адресован самому младшему возрасту. И мне понятно состояние режиссера, увидевшего в зале совсем не тех зрителей, каких он ожидал. Тем не менее интерес к «Ломе» был значительным.

Было несколько ретроспектив во Франкфурте-на-Майне. В рамках одной из них демонстрировались фильмы об одном из любимых героев детей — Робин Гуде.

Как члена Всесоюзной комиссии детского кино, меня прежде всего интересовало, по каким принципам формируются программы, как происходит отбор фильмов. Директорат фестиваля в лице двух инициативных людей — Эльке Рид и Хорста Шефера — использовал каждую поездку за рубеж для знакомства с новейшей кинопродукцией, чтобы пригласить авторов наиболее значительных фильмов на свой фестиваль. Мы раньше были лишены такой возможности, и ленты для нашего фестиваля отбирали представители «Совэкспортфильма», а они, конечно, больше внимания уделяли «взрослому» кино. Теперь же, когда Московский кинофестиваль разделен на три составные части, необходим более жесткий отбор в программу фестиваля детских фильмов.

Материалы подготовили

Т. Байдакова, И. Гавриков, Ю. Каран, З. Назарян, Д. Саксонов, Р. Фомина

ВЛАДЕЛЬЦЫ СТАРЫХ КНИГ

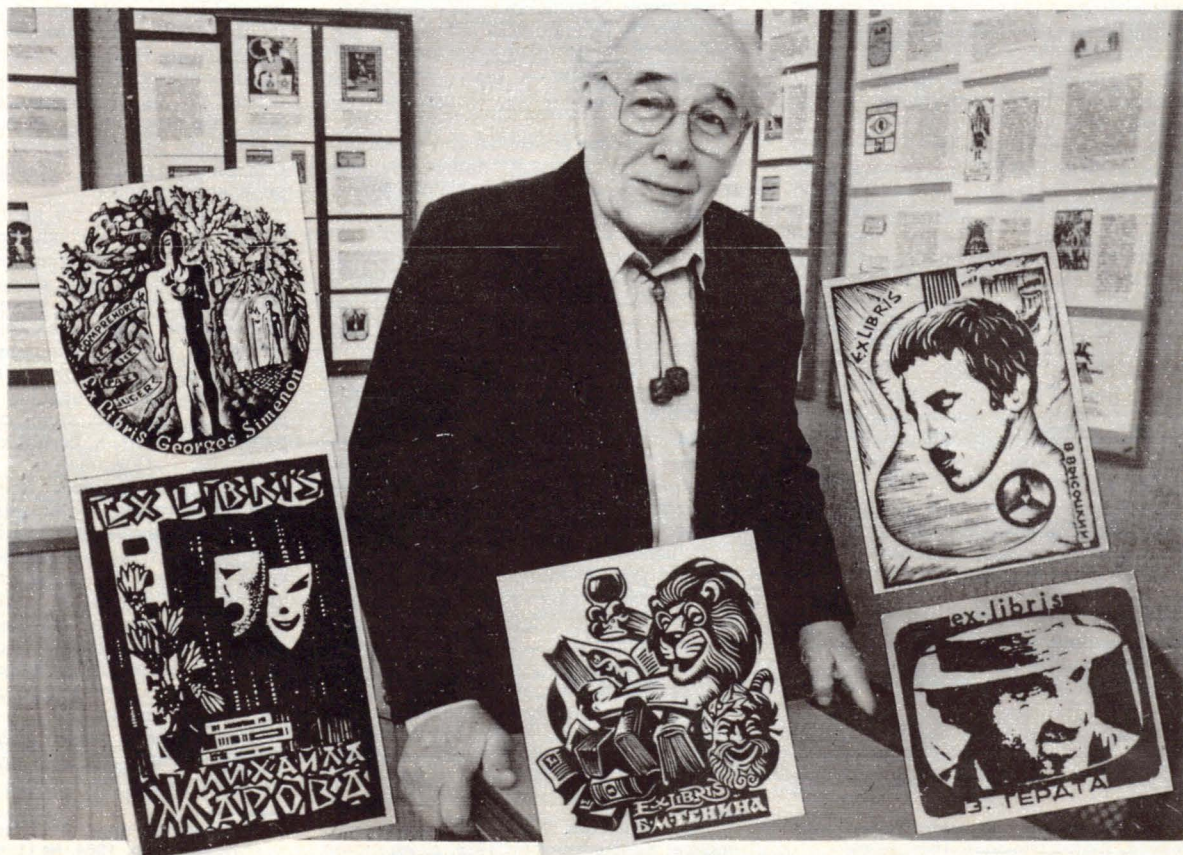
В московском Доме актера прошла выставка экслибрисов из коллекции народного артиста СССР Бориса Тенина. Экслибрис — по энциклопедии — книжный знак, указывающий на принадлежность книги какому-либо владельцу. Среди имен владельцев миниатюр, представленных на выставке, Пушкин, Лев Толстой, Николай Рубинштейн, Шалапин, Мейерхольд, блистательная плеяда русских писателей, деятелей театра и кино, композиторов, художников. Экслибрисы XVIII—XIX веков, как правило, замысловаты и изящны, в них часто изображены гербы, символы, отражающие его духовный мир. Вот книжный знак И. Крылова — лошадь, карета, вокруг рисунка — пословица «В гостях хорошо, а дома лучше» — напоминание о характере баснописца, известного домоседа.

Долго можно рассматривать книжный знак М. Волошина работы Диего Риверы, изображающий «всевидящее око», блистательный экслибрис критика А. Эфроса, выполненный В. Фаворским, экслибрисы Ж. Сименона, автора «Красных дьяволят» П. Бляхина, актеров М. Жарова, Р. Зеленой, З. Гердта. Да, XX век пополнил список владельцев экслибрисов именами кинематографистов, хотя порой это лишь подписи — Эйзенштейн, Довженко, Козинцев, Трауберг. Но по ним графолог, наверное, мог бы рассказать о характере мастеров экрана.

Один из экслибрисов самого Б. Тенина — кадр из фильма «Человек с ружьем», где он сыграл главную роль. Книжный знак А. Солоницына — человек, держащий кровоточащее сердце. В экспозиции представлены экслибрисы М. Ульянова, М. Глузского, Г. Рошала, Ю. Никулина, Р. Быкова, В. Гафта, многих других.

Б. Тенин и экспонаты его коллекции

Фото Н. Гнисюка



КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

КАК ОЦЕНИВАТЬ ФИЛЬМЫ

М. ЗАК

Кино всегда считалось у нас государственным искусством. Мастера ждали первого зрительского впечатления, как приговора. Конечно, имелась в виду не критика. Решали кремлевские просмотры. Именно там смешивали Гамлета с ку-клукс-кланом, чтобы с их помощью оценить вторую серию «Ивана Грозного».

Нельзя совсем оторвать подобные умозаключения от какой бы то ни было логики. Она просматривалась. В романе А. Рыбакова «Дети Арбата» персонаж, именуемый Вадиком, передает руководящее мнение о музыке Д. Шостаковича к фильму «Златые горы». Она, эта музыка, признавалась более «народной», чем другие опусы композитора. К сожалению, Вадик по воле автора становится затем критиком. К сожалению и обиде для критиков, хотя типология персонажа, в общем, схвачена точно. Существенный эстетический критерий — народность — нередко камуфлировал претензии вульгаризаторского толка, низводящие искусство на уровень плакатных лозунгов. Показательно, что на самом деле простота и доходчивость партитуры «Златых гор» обманчивы. Вместе с композитором режиссер фильма С. Юткевич выстроил ее на сложнейшем принципе контрапункта. Песенные и вальсовые мелодии, накладываясь на изображение, меняли тональность и окраску: в зависимости от того, какой персонаж вел тему, из какого социального ряда. Таким образом, вслед за одним критерием следовал другой, столь же подверженный спекулятивным манипуляциям. Речь идет о классовом подходе к явлениям искусства.

Чтобы наглядно иллюстрировать этот подход, приведу весьма авторитетное в 30-х годах мнение: «А. Роом дал «Третью Мещанскую» и «Предателя» — фильмы, буржуазные по своей устремленности, и фильмы, проникнутые советскими идеями, — «Бухту смерти» и «Привидение, которое не возвращается»¹.

Как ни относиться к данному суждению, в ясности ему не откажешь. В «Предателе» часть действия происходила в публичном доме, а когда в «Тре-

тьей Мещанской» играли в карты, то влет покрывал даму и потом в графине раскачивалась вода.

Попади «Маленькая Вера» в те времена, она была бы предана анафеме как архибуржуазное творение. Невольно приходишь к выводу, что в известные периоды половые признаки могли рассматриваться в свете классовых оценок...

Проблема эротики в нашем кино вправе претендовать на внимание. Недостаток материала довольно быстро ликвидируется. В экранизации «Крейцеровой сонаты» маститый М. Швейцер посчитал необходимым прибегнуть к откровенной метафоре. В коридор публичного дома врывается паровоз, эротически работая шатунами. И никто не причислил режиссера к буржуазным художникам; эта фильмотечная цитата прошла незамеченной.

Прочитав отзыв о «Маленькой Вере», услышанный мною в толпе после окончания сеанса: «А чем еще заниматься в таком городе?» Оценка при всей своей внешней простоте точна и социальна. Особенно, если вспомнить важнейший компонент фильма — образ жизни, воссозданный в пейзажных и интерьерных кадрах, отснятых в г. Жданове.

Говоря о критериях, необходимо отметить главное, к чему мы пришли. Общечеловеческие мотивы ходом самой жизни взяли верх над классовыми пристрастиями. Это положение приобрело ныне настолько прочный авторитет, что сплошь и рядом декларируется в политических речах и документах. На сколько готово кино к такому повороту событий?

Когда в свое время писали о «Восхождении», то одним из самых трудных моментов была попытка воспроизвести в словах то, что Л. Шепитько воспроизвела кадрами. Образ партизанской Голгофы, на которую восходил Сотников. Редакторские карандаши отчеркивали религиозные ассоциации. Кто мог подумать, что очень скоро Христос и Иуда станут персонажами текущей литературы и что нравственные критерии, олицетворенные в них, явятся необходимыми? Темы апокалипсиса, жертвоприношения, плахи замелькали на рекламных афишах. Кино приняло участие в этой реабилитации общечеловеческого опыта, хотя у нас не было своего М. Булгакова.

В разговоре о критериях «Третью Мещанскую» и «Маленькую Веру» еще как-то можно смонтировать. А что делать с призывом к бдительности? Ведь и он числился среди первейших критериев, с помощью которых оценивались произведения искусства.

Приведем строку из прошлого, например, такую: «Чапаев погиб, погиб по досадной оплошности... Сама оплошность зовет зрителя к бдительности»¹.

Прямо строка не указывала, кто враг и где он. Да не обманет нас видимая абстрактность этого призыва. Каждому предлагалось сделать вывод из экранной судьбы героя и практически пользоваться им. Попутно напомним, что Васильевы отбросили шпионскую интригу с летчиком, который скрыл от начдива увиденное им скопление белых под Лбищенском. Конечный результат — небывалый успех «Чапаева» погрузил в небытие факты и документы. Они свидетельствовали, что фильм полной мерой испытал на себе давление принятых тогда критериев и оценок.

«Работники ГУКФ, когда картина была закончена, предложили нам сократить сцены с полковником Бороздиным и каппелевскую атаку, — вспоминал директор картины М. Шостак. — Им казалось, что превосходные реалистические эпизоды перекликались с «осужденными» тогда «Днями Турбиных» и якобы реабилитировали белогвардейщину»¹.

Имя М. Булгакова все-таки не было чуждо кинопроцессу. Со слов Б. Бабочкина, сказанных спустя тридцать лет, цензура катком прошла по готовому сценарию: «...то, что в картину не вошло, не было плохим. Впоследствии были выброшены сцены замечательные, сцены громадной силы и страшно го напряжения, наиболее жестокие и трагические»².

Спросим себя: к чему эти воспоминания? Чтобы обезопасить киноклассику от пересмотра? Если так, то не стоит и стараться. Новый взгляд на гражданскую войну как на национальную бедствие, как на братоубийственную вражду, унесшую миллионы жизней, — такой взгляд сегодня находит все больше сторонников в круге обсуждаемых исторических проблем.

Застыла в памяти реплика-жалоба белого казака: «Митька, брат, помирает, ухи просит...» Именно сейчас, в данный текущий момент, когда раздаются молодые голоса, что в картине, мол, реализована сталинская концепция гражданской войны, нелишним будет напомнить: Петяка отпустил пленного. Сопоставимы ли эти вещи — целая концепция и какой-то кадр, одна, другая реплика? Тянет к более обобщенным выводам. Пожалуйста, обратимся к привычной системе доказательств: в этом поступке ординарца Чапаева, говоря современным языком, классовый инстинкт был подавлен человеческим. А рядом могла бы стоять, но не удержалась сцена, о которой писал Б. Бабочкин, сцена расстрела каждого десятого после бунта в эскадроне. Чапаев шел вдоль шеренги бойцов с нагажом в руке: «Петяка, заряди...» И тот же Петяка заряжал.

При желании можно предъявить Васильевым счет, что они не поднялись до осмысления масштабов всероссий-



К ИСТОРИИ ВОПРОСА И НЕ ТОЛЬКО К ИСТОРИИ...

ской трагедии. Но разве вместе с ним, с упреком, не возникает чувство удивления, как решились они написать и опубликовать тогда эту репрессивную сцену? Ведь только сейчас начинают появляться документы, где прослеживаются истоки карательных мер, взятых на вооружение в годы гражданской войны, активно поддержанных Сталиным и затем распространенных им на так называемое мирное время. Подобный документ, который прямо смыкается с одной из выброшенных в «Чапаеве» сцен и словно визирует ее, приведен в работе Д. Волкогонова «Триумф и трагедия». Вот этот документ.

«Предреввоенсовета Республики тов. Троцкому

На фронте 14 армии были случаи позорного бегства частей во время наступления поляков. Отдан приказ расстреливать каждого десятого из бежавших.

Берзин»¹.

Васильевы не скрывали, что сами они были на стороне красных. Не захотели скрыть они и жестокость времени, развернувшуюся в душах людей борьбу классового с человеческим. Удалось ли им сказать все, что хотели? Надо бы вернуться к «Чапаеву» и не только к нему во всеоружии новых документов, с учетом нового исторического подхода. Но при этом не стоит дублировать рапповскую нетерпимость, лишь переименув знаки — с плюса на минус. Трагические ответы ложжились на судьбы мастеров. Если Васильевым на исходе тридцатых пришлось заняться «Обороной Царицына», то, не снимая с них вины, вдумаясь, как общество вместе со своими художниками пришло к культовому искусству.

Правда, есть и иные точки зрения. Зачем в самом деле крохоборничать, высчитывать проценты лжи и правды, коль скоро все искусство и все художники должны были идти «державным шагом» в одной шеренге?

Строго говоря, при подобном подходе разница между такими фильмами, как «Если завтра война» и «Александр Невский», не будет столь велика. Идея защиты Отечества лежала в их основе. Больше того, обнаружились новые точки соприкосновения. Как известно, ведущим тезисом первого фильма была пропаганда войны малой кровью, обещание скорой и легкой победы. На об-

¹ Б. Шумяцкий. Кинематография миллионов, Кинофотоиздат, 1935, с. 24.

¹ Б. Шумяцкий. Кинематография миллионов, Кинофотоиздат, 1935, с. 99.

¹ Искусство кино, 1962, № 12, с. 52.

² Новый мир, 1964, № 11, с. 166.

¹ Октябрь, 1988, № 10, с. 41.

суждении совместно с писателями в Доме кино фильма «Александр Невский» в некоторых выступлениях были высказаны осторожные сомнения, что битва русских с тевтонцами была менее праздничной и несколько более кровавой. В ответном слове С. Эйзенштейн сказал: «Неужели вы думаете, что мы никогда не видели раненых, страданий или что в таком сражении бывает много крови? Конечно, все это мы знаем. В свое время на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин» пролили немало крови, и здесь у нас совершенно сознательно была установка не давать этого. Нам было важно дать бой веселым, жизнеутверждающим и таким, чтобы он вызывал в первую очередь охоту драться в момент, когда нам придется драться»¹.

Среди оппонентов С. Эйзенштейна находились не только старейший русский литератор В. Вересаев, но и такие писатели, как Н. Шпанов, автор «урапатриотических» произведений. Приходилось подлаживаться под их язык. Не все было «жизнеутверждающим» и в самом фильме. От ребенка в коляске, что совершала трагический бег по ступам одесской лестницы, тянулась генетическая нить к ребенку, которого бросали в огонь железные рыцарские руки. Но в любом случае мы продемонстрировали бы наглядный антиисторический подход, уравнивая «Александра Невского» со «шпановской» литературой и кинематографом. Сводя смысл фильма к этому, увыв, бывшему в действительности высказыванию режиссера. Все резко сравнительно использованную им палитру выразительных средств с заснятыми на пленку маневрами в «Если завтра война». Да и сами тезисы не были равновелики... Идея защиты Отечества по-разному понималась авторами картин. Официальный тезис, как железная немецкая «свинья», прорывался сквозь культурную толщу «Александра Невского», и исход битвы между ним и общим художественным строем фильма не вместишь в одну категоричную оценку.

Примерно лет с десяток тому назад несколько историков кино опубликовали в газете «Советская культура» открытое письмо по поводу практики так называемого «восстановления» фильмов, когда заново озвучивались классические ленты, менялись реплики, выбрасывались куски, короче, шла варварская реконструкция кинематографического наследия. Нас пригласили на заседание коллегии. Среди присутствующих мы увидели режиссера Е. Дзигана. Открытое письмо в первую очередь касалось именно его. Добро, когда фильмы коверкались чужими руками. А тут сам он по собственной инициативе изуродовал «Мы из Кронштадта». Состоялся нелегкий разговор, возникли вопросы об авторстве в кино (не решенные и сегодня), и вот тогда-то раздался крик, который слышу до сих пор: «Я поставил «Мы из Кронштадта»! Я!!»

Горькие обиды, застарелые и совсем свежие, слились в этом возгласе. Трагический излом не миновал его судьбы.

Сцена в зале коллегии вспомнилась, когда недавно, работая в архиве, прочитал в одной из стенограмм: «По существу, мы в униженной обстановке просьб, хождения, ожидания, где, с одной стороны, существует живой человек, а с другой стороны — холодная бумажка. Вот в чем выражаются наши взаимоотношения с руководством». Это было сказано в 1936 году. Оратор завершил слово так: «Надо покончить с тем, что каждое критическое выступление принимается как какая-то враждебная вылазка. Врагов нет, товарищи!»².

Оратором был Е. Дзиган... Допустим, год 1936-й, а не 1937-й. Поди высчитывай эту цифирь. Как угод-

но, но заявить тогда с трибуны: «Врагов нет, товарищи!» — для этого нужны были основания, коренящиеся в характере говорившего. Не дело историка заниматься выдачей индальгенций, имея в виду подобные случаи. А они все же были, эти нечастые случаи... Суть заключается в том, что «Мы из Кронштадта», как и другие фильмы и их авторы, заслужили право на обновленный и серьезный разговор.

Возьмем комедию, этот любимо-популярный жанр. В свое время над комедией как дамоклов меч висела «сатирическая» угроза. Теперь комедию тех лет клеймят за то, что она, будто целлулоидным занавесом, прикрывала людские бедствия. Чем, например, провинился Костя Потехин из «Веселых ребят»? Во-первых, тем, что он не был похож на пастуха. «Как, простой пастух?» — спрашивала его курортная дама. И Костя не без лукавства отвечал ей и критикам: «Не простой, а главный!» Но даже для роли главного пастуха эстрадная внешность Леонида Утесова была слишком роскошной.

Картина вышла в свет в декабре тридцать четвертого, когда убили С. М. Кирова. Вскоре из титров «Веселых ребят» исчезли имена сценариста и оператора. Н. Эрдман вернулся из заключения. В. Нильсен погиб.

Что же нам делать с этой комедией, куда ее занести, в какой мартиролог?

Да куда не надо ее заносить! Она и так занесена в память зрителей. Только до войны «Веселых ребят» посмотрело 65 миллионов. Цифра точная. В то время режиссеры получали авторские отчисления, пусть микроскопические, зато с каждого билета: они вели им счет. А цифру эту сообщил Г. Александров. Выступая на совещании по вопросам кинокомедии, он рассказал, что однажды на Пушкинской площади решили вывесить щиты, посвященные «Чапаеву» и «Веселым ребятам», с указанием числа зрителей, посмотревших эти картины. Вскоре поступило указание щиты снять. Чапаевская цифра оказалась несколько меньшей — 52 миллиона. Неудобно, какая-то комедия и самый-самый фильм...

Да, жанр этот вольно или невольно иллюстрировал сталинский лозунг «Жить стало лучше, жить стало веселее». Трудно спорить и, главное, зачем? Спорить надо не с тезисом — это исторический факт, а с мнением, что им и только им исчерпывался фильм. Вон сколько людей поддавалось экранному обману. Учиним комедиографам исторический иск. Но как быть с простым, здоровым, естественным зрительским восприятием, когда и в самом деле на сердце становилось легче после просмотра этой «джаз-комедии»? Так она называлась в сценарии. Чем мы, умудренные опытом перестройки, будем отличаться от тех, кто собрался на читке сценария в Доме ученых, чтобы разнести его в пух и прах, заявив, что «социального хребта в нем нет...»¹?

Не такие простые вопросы, вечные вопросы искусства и жизни. «Как вы можете слушать Шопена, когда крестьянин голодает?» — этот вопрос, заданный Л. Толстым, прозвучал недавно в телеэкранизации его пьесы «И свет во тьме светит». Очень своевременно прозвучал. Найдутся такие, кто ухватится за него: мол, верно, продуктов мало, полки пустые. Иные сопоставят утесовский джаз и голод тридцать третьего года. Другие развернут дискуссию о евангельских истоках в толстовском восприятии искусства и о роли его духовного наследия в сегодняшних эстетических спорах. Наглядный плюрализм мнений, и хорошо, что, наконец, можно.

Когда социальная боль соседствует на одном экране с развлечением — что важнее? Решая эти проблемы, невольно оглядываешься на прошлое, надеясь с его помощью трезво оценить репертуарную злобу дня.

¹ Кино, газ. 1933, 16. IV.

по диагонали

Рубрику ведет Ю. БОГОМОЛОВ

БОЛЬШАЯ ИГРА С УЧАСТИЕМ РАБЫНИ ИЗАУРЫ, ГУВЕРНАНТКИ ДЖЕН И ПИСАТЕЛЯ СТЕПАНОВА

Все три сериала — «Джен Эйр», «Рабыня Изаура» и «Большая игра» — не великие фильмы. Хотя и довольно разные. Если каждый из них взять под большое увеличительное стекло, можно, вероятно, увидеть множество нюансов и оттенков, свидетельствующих о личных вкладах драматурга, режиссера и актеров. В частности, можно будет заметить, что режиссер «Большой игры» Семен Аранович приложил немало стараний, затратил массу усилий вместе с талантливым оператором В. Федосовым и популярными актерами В. Гостюхиным, Л. Броневым, О. Базилашвили и многими другими, чтобы уверить соотечественников в абсолютной достоверности того, что происходит на экране.

В связи с этим хочу поделиться сугубо субъективным ощущением: чем больше усилий, тем меньше веры. И наоборот. Чем экономнее авторы тратят свой щедрый талант, тем увлекательнее действие. Потому мне милее бесхитростная манера авторов бразильского сериала «гнать» сюжет, не слишком заботясь об изобразительных изысках, актерских откровениях. Кстати, почти аналогичным образом поступают и британские кинематографисты с поправкой на традицию национальной культуры.

Оба авторских коллектива поступают так не потому, что не уважают своих зрителей; просто они совершенно точно знают, чего от них хотят их зрители. И «Рабыня Изаура», и «Джен Эйр», и, строго говоря, «Большая игра» не фильмы (хотя последний таковым старается казаться). Это мифы. Их не смотрят. Ими питаются. Ими утоляют жажду. Чаще всего бессознательно. И необязательно утоляют жадно. Нередко лениво-размеренно, с той же неторопливостью, с какой тянут через соломинку кисло-сладкий хмель.

Но, разумеется, они не бессмысленны, они не беспочвенны. В них есть магия, заключающаяся в себе, однако, мотивы вневещетического и вневещетического порядка.

О них и речь. История заставшей в душу советскому зрителю Джен Эйр имеет достаточно традиционную сюжетную канву: симпатичная, миловидная девушка полюбила непутевого светского баловня, и после серии, точнее, нескольких серий злоключений, благополучно соединяется с человеком, которому однажды и навсегда отдала свое сердце.

Но это сюжет-маска. Под ней сюжет-лицо. Героине сопутствует тайна происхождения. Загадочна сила, которая подвигает ее в путь. Загадочен замок, в котором она находит приют. Сфинксом кажется молодой хозяйин. Неконтролируема сила, влекущая к нему Джен. Появляется обязательный для старинных английских замков призрак...

Мир двоится. Все реальнее проступают контуры и очертания ирреальной действительности. В конце концов открывается распространенная и подосознательно переживаемая многими коллизия — человек с цельной натурой и живой душой, человек с умом и талантом перед лицом раздвоенного мироздания... Вступив на его порог — себя потеряешь. Не ступишь — не будет случая вспомнить о себе: кто ты и что ты?

Джен вступает и героически пытается противостоять раздвоенности его прежде всего в области общечеловеческой морали, отчасти в социальной сфере.

Сериал «Джен Эйр» — это миф о стоическом сопротивлении человека силам, обрекающим его на душевный конформизм и социальное неравенство. Это миф с победным исходом. Потому он и позволяет миллионам людей изжить, хотя бы только эмоционально и хотя бы ненадолго, комплекс как социальной, так и нравственной неполноценности.

Примечательно уже исходное положение героини. Оно срединное. Джен — гувернантка. Она не аристократка, но и не служанка. Особенность ее положения в том, что она соединяет преимущества обеих социальных групп: простосердечие и естественность одной и образованность другой.

В глаза бросается то, что и героиня другого сериала, Изаура, занимает исключительное место в мире, который нам открывается на телеэкране.

Другой век и иной материк, а вместе с тем... Изаура — рабыня, но белокожая рабыня. Она служанка, но образованна как госпожа. По своему социальному статусу она подневольна, а по натуре свободна: ей не чужды порывы творческого вдохновения. Сюжет крутится вокруг многочисленных пересечений, нарушений границ, разделяющих людей на черных и белых, чистых и нечистых, богом избранных и богом проклятых...

Ясно, что Изаура не раба. А раба не Изаура. Точно так же, как и то, что Джен не обыкновенная служанка.

Так ведь и литератор Степанов не штатный сотрудник соответствующего ведомства. Он тоже находится где-то посерединке между штатной и нештатной работой. Ему тоже назначено судьбой преодолевать границы между добром и злом, Швейцарией и Западным Берлином.

И через Степанова можно попробовать изжить комплекс служивого человека, который и рад бы непосредственно помочь лидеру условной латиноамериканской страны, да пасует перед трудностями, связанными со всякого рода формальностями — оформлением виз, доставлением билетов на самолеты, прохождением райкомовских комиссий...

Тем привлекательнее для него должна была бы стать игра в «Большую игру» Юлиана Семенова и Семена Арановича. Но, судя по некоторым предварительным данным, «игра» эта не слишком захватила телезрителей.

Или данные недостоверны? А если достоверны, то в чем причина? На этот счет у меня есть гипотеза, о которой умолчу до следующего номера.

¹ ЦГАЛИ, ф. 2450, ед. хр. 15, стенограмма от 3.XII.1938 г.

² ЦГАЛИ, ф. 2450, ед. хр. 7, стенограмма от 4—7.XII.1936 г.



**РУАНСКАЯ ДЕВА
ПО ПРОЗВИЩУ**

"ПЫШКА"

Всякого, кто случайно оказывался в эти дни в длинных, как зимняя дорога от Руана до морского побережья, коридорах Останкинского телецентра, наверняка шокировало обилие молодых девушек, одетых несколько ярче, а главное, легче, чем требовалось правилами приличия, принятыми на Центральном телевидении. Всякий, кто не поленился бы заглянуть в павильон, откуда выпархивали девушки, изумился бы еще более, увидев в натуре заведение, само название которого привело бы в смущение. Присутствовал, правда, и некоторый элемент маскировки: освещенная софитами сцена, столики с изящными креслами — как будто похоже на кабаре или мюзик-холл...



легко переходят от диалогов к песням и танцам, актеры легко сбрасывают маски, фантазируют.

Драматическая история Пышки стала мюзиклом. Ясно, что мопассановский сюжет претерпел некоторые изменения, к тому же использованы мотивы из других новелл писателя — «История одной батрачки» и «Заведение Телье». Впрочем, заведение мадам Телье (В. Талызина) несколько облагородилось и трансформировалось в кабаре. А где кабаре, там музыка — использованные композитором песни из репертуара Пиаф и Азнавура, мелодии Оффенбаха, танцующие красотки, хореографию для которых сочинил и поставил молодой голландский балетмейстер Роб ван дер Энг.

Художник Петр Пророков построил в Останкине лучшее руанское кабаре из всех руанских кабаре, какие когда-либо строили... в Останкине. Камера оператора Валерия Гинзбурга (родного дяди постановщика) наверняка передаст это великолепие: блеск и изящество интерьера, изысканную пикантность обстановки, многокрасочность нарядов канканирующих дам. И, конечно, крупные планы посетителей кабаре, а тут собирались личности, по описанию Мопассана, во всех отношениях замечательные. К примеру, отъявленный плут, остряк и задира виноторговец Луазо (М. Кикалейшвили) и его жена, отличавшаяся резким голосом и крутым нравом (Н. Русланова). Господин Карре-Ламадон — особа значительная в хлопчатобумажной промышленности, офицер Почетного легиона и член генерального совета (Н. Лавров) вместе со своей молодой супругой (М. Полтева), служившей утешением для назначенных в руанский гарнизон офицеров из хороших семей. Пожилой граф Юбер де Бревиль

с величественной осанкой (А. Джигарханян) также с супругой (Л. Аринина), слывшей за бывшую любовницу одного из сыновей Луи-Филиппа. Пугало всех почтенных людей, хорошо известный демократ Корнюде (Л. Ярмольник), долговязый германский офицер (А. Абдулов), коммивояжер (К. Райкин), даже бог знает как оказавшиеся тут монашки (Л. Малкина и С. Смирнова)...

Ну, и, конечно, сама Пышка. Эта роль, безусловно, откроет новое имя — Наталья Лапина. Молодая ленинградская актриса снимается сейчас много («Жизнь Климата Самгина», «Остров погибших кораблей», «Государственная граница», «Штаны», «Вешние воды», «Дон Сезар де Базан»), но именно эта картина дает актрисе благодарную возможность максимально проявить свой талант. Танцевать ей нравится, петь тем более: даже пела в рок-группе. «Лапина непременно будет «звездой» — таково мнение Евгения Гинзбурга.

— Главным было сохранить дух озорства, свойственный Мопассану, — говорит Е. Гинзбург. — Выбранный жанр позволяет органично соединить подлинную историю и стилизацию, причем музыка в этом случае несет не только эмоциональную, но и драматическую нагрузку. Что касается главной героини, то она у нас, как мне кажется, абсолютно мопассановская. И, несмотря на некоторую внешнюю легкомысленность, история Пышки — это история, безусловно, трагической героини. Всякое сравнение хромает, тем более такое: я сравнил бы ее даже с Жанной Д'Арк. Та же готовность к самоотречению, то же умение возвыситься над низостью, подлостью, глупостью...

А. ОЛЬГИН

Н. Лапина и режиссер Е. Гинзбург • Де Бревиль — А. Джигарханян, Луазо — М. Кикалейшвили, Пышка — Н. Лапина

Собственно говоря, судьба руанской девицы легкого поведения Элизабет Руссе по прозвищу «Пышка», отправившейся в поездку по оккупированной прусскими войсками Франции и попавшей в беду, хорошо известна всем, кто знаком с творчеством писателя Ги де Мопассана и, конечно, с замечательным фильмом Михаила Ромма. Больше ста лет этой истории. Сейчас ее решили пересказать в жанре мюзикла драматург Ким Рыжов, композитор Георгий Гаранян, режиссеры творческого объединения «Экран» Центрального телевидения Евгений Гинзбург и Рауф Мамедов. Это значит не буквально следовать первоисточнику, а создавать новый синтетический жанр карнавального зрелища. Именно так, как было в прежних фильмах и телепрограммах Е. Гинзбурга и его молодого коллеги (среди них «Бенефисы», «Волшебный фонарь», «Новогодние аттракционы в московском цирке», ленты «Рецепт ее молодости», «Свадьба соек»; вместе с Р. Мамедовым — «Веселая хроника опасного путешествия», «Остров погибших кораблей»). В этих фильмах герои



«Задул марток — надевай трое порток» — издавна замечено в народе. И все-таки так хотелось убежать в этот ветреный и синий, грачинный март подалее от неуютной, дождливой и скользкой московской зимы. Хотелось развеяться и утешиться хотя бы в кино, где, как известно, «у природы нет плохой погоды». Хотелось, понимаете ли, в Зазеркалье экрана. Я скользнул туда и тотчас пребольно растянулся на кошмарной московской и общесоюзной гололедице. Вместо Зазеркалья меня прокатило в запределье.

Андрей ЗОРКИЙ



ИТАК, В ЗАПРЕДЕЛЬЕ...

В «Даме с попугаем» (Студия имени А. П. Довженко) — на фоне интуристовского черноморского рая, где запросто, как в будущем тысячелетии, отдыхают наши соотечественники — зрителям предлагается незатейливый розыгрыш. Некто Сергей Зверев, авиатор-внешторговец, с плеером, полароидом и видеком, охмуряет пляжный народ рассказами о своих межконтинентальных командировках. Восхищенные, длинноногие и загорелые девицы поочередно преклоняют прелестные головки на подушку отдыхающего международного... Но проносится отпуск, и в первом же безжалостном кадре мы узнаем горькую правду: Серега трепло, маленький человек, аэродромный техник. И никогда не приземлялся за рубежом, у больших универмагов. А шмотки и аппаратуру одолжил у настоящих соколов неба.

В студийной аннотации к «Даме...» сказано: «Фильм поднимает серьезные морально-этические проблемы». Какие же? «В нем развивается мысль о том, что, если хочешь быть человеком, нельзя прятаться за чужой биографией, нужно с пользой для себя и общества строить свою». Как говорится: не в бровь, а в глаз. Проблема «чужих биографий» у нас наипростейшая. Водопроводчики выдают себя за мидовцев. Фермеры за колхозников. И никто не желает строить свою собственную проклятую биографию.

И ведь точно такая же «дама с попугаем» с того же пляжа! Выду-

мала себе мужа-теоретика, сына-вундеркинда, а сама... мать-одиночка сына-лоботряса Лехи.

На протяжении всей ленты главные ее персонажи будут с упорством двоечников не отгадывать «рекбус» — нам-то, зрителям, с ходу разъясненный авторами: что фулюган Леха и есть сын дамы с попугаем, а дама, с которой было познакомлено на югах, и есть одновременно мама с попугаем. Мы знаем. Они нет. Им загадочно. Нам психологично. К тому же мальчик Леха все время всячески старается завоевать наши симпатии. То боингу американскому не даст приземлиться на аэродром. То авиатехника Зверева выдаст в школе за своего папку-международника, а потом сдаст (похлестче самого Плюмбума!) в милицию, отрекомендовав приставучим алкашом. Интересный мальчик. Юморной... А за всем этим ощущается прозрачный авторский намек: а вдруг вот так, невзначай, образуется хорошая советская семья?

леньких», не слишком обласканных жизнью, которых не спасли им же в назидание? Тоже непрерывно ощущать себя в горящем самолете? Перед кем они-то в ответе? Кто — вот что любопытно! — в ответе перед ними? И почему ныне конкретно «слеза невинного младенца», терзавшая душу Ф. М. Достоевского?

Вымороченность «идеи», нелепость морального счета, предъявляемого людям, — вот что удручает в фильмах запределья. Исключительность ситуаций, за которыми абсолютно ничего не стоит. И сюжеты трещат от бесчисленных натяжек. Актеры играют невесть что, потому что сплошь и рядом пребывают в ненатуральных ситуациях... Откуда же здесь взяться хорошему кино?

ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРА ИЛИ ХОТЯ БЫ СИЛУЗТА

В запределье ежемесячно пребывает основная товарная, а точнее,

пьет, бесцельно перекачивая через свою прорву тонны пустой воды... Надо приставить заднюю часть туловища. Надо научиться снимать эти полтора-два ежегодных фильмов — пусть в большинстве своем рядовых, но добросовестных, зрелищных, способных вынести на своей хребтине груз заполненных кинозалов. Не коммерциализация, а элементарная профессионализация позарез нужна сейчас нашему кино.

«СПОЕМ EVERYBODY ПРО НОВУЮ ЖИЗНЬ»

Так хотелось бы после этой яростной филиппики пересечь на другую лошадку и умчаться в лучезарный синий марток. С таким предощущением спешил я на просмотр «Новых приключений янки при дворе короля Артура». Как-никак Марк Твен!..

Но картина выбила меня из седла.

ЗАДУЛ МАРТ

А вот герой картины «Спасенному — рай» (Студия имени М. Горького) ни за кого не желает себя выдавать. Уходит от проблемы? Но жизнь заставит. Выяснится, что был он спасен во время войны. В три годика эвакуировали Пашу Грушакина из партизанского отряда. Через линию фронта. В горящем самолете. И вот через сорок с лишним лет объявилась летчица-спасительница, разыскали и его и поставили перед телекамерой: отчитаться, так сказать, за спасенную жизнь. А отчитываться, по авторскому разумению, нечем. Школьный учитель биологии, но не педагог-новатор, а так... штучка, безвольный, аморфный тип, маленький человек в нашей громадной действительности. И приходится теперь Грушакину изворачиваться, «соответствовать», придумывать себе младенческие партизанские воспоминания, изображать перед спасительницей счастливую семейную жизнь. Но ветерана не проведешь. Вынуждена разочарованная летчица на прощание поведать горе-Грушакину, что был он лишь одним из пятерых ребяташек в отряде. Его спасли, а те погибли. Улавливаете прозрачный авторский намек? «Ивантеева улетает: А привычная, равнодушно размеренная жизнь Грушакина кончается. Слишком дорогой ценой досталась она ему. И он в ответе за свою жизнь», — резюмирует студийная аннотация к фильму.

Посмотрите, как все сходится! Серега Зверев «должен с пользой для общества строить свою биографию». Паша Грушакин «в ответе за свою жизнь». Все при деле. Каждому дано интересное задание. «Любимый город может спать спокойно».

Но скажите, а как быть тысячам и тысячам людей, простых, «ма-

затоваренная масса нашей кинопродукции.

Измывает другое. Прямо на глазах вымирают жанры, в которых всегда закреплялся некий надежный способ общения со зрительской аудиторией. Но посмотрите, исчезли мелодрамы, столь утешавшие публику в брежневские времена. Исчезли детективы, словно это они схлопотали срок за злоупотребление властью и служебным положением. У нас уже давно нет музыкального кино, нет развивающейся школы (даже детского садика!) кинокомедии.

И еще, как мне кажется, у нас нет памяти.

Нельзя после «Мимино» Г. Данелия опускаться до уровня «Дамы с попугаем», уж коли ты задел какие-то схожие мотивы. Нельзя после явленного всем нам фильма «Кармен» К. Сауры и А. Гадеса снимать «Недолгий танец любви» («Молдова-фильм»), обозначая им убогий закоулочок музыкально-хореографического сюжетного фильма. Нельзя снимать такие беспомощные картины, как «Мужское слово» («Азербайджанфильм»), и такие нелепые, как «Спасенному — рай». Ни одна модель кино не окажется действующей, если в нее не будет заложен эталон качества, нижний предел допустимого, художественно и этически дозволенного; если нашу киноредактуру (нет такого института в мировом кино) не сменит умное, деловое продюсерство, сориентированное на реальные запросы всех зрительских слоев. Негоже снимать фильмы для начальства. Но еще хуже снимать ни для кого.

Наше кино напоминает сегодня злополучную конягу барона Мюнхгаузена, у которой в сражении оттяпали полтуловища, а она все брыкает двумя копытами и пьет-

На мой взгляд, режиссер Виктор Гресь просто перепутал знаменитый твеновский роман с чуть менее знаменитой, но прелестной сказкой «Черная курица...» А. Погорельского (кстати, Гресею же экранизированной). Недаром в новейшем «Янки...» возникает целая череда финалов будто бы из «Черной курицы...»: снимается с места и скачет вдалеке сказочный романтический народец, который вспугнуло грубое соприкосновение с нашей с вами кошмарной действительностью...

Старик Твен написал «Янки при дворе короля Артура» ровно столет лет назад. И сегодня его замысел, как видно, пришелся не ко двору Студии имени А. П. Довженко. Удалось обойтись без твеновского юмора (вот уж где не рассмеешься, так на этой картине!). В общем-то не понадобился и твеновский сюжет, его остроумные коллизии, столкновение прогресса и архаики: рыцарство на велосипедах, рекламирующее зубные щетки и туалетное мыло, сэр Ланселот Озерный, ставший биржевиком и трогательно врачующий крошку Алло-Центральную (не зачатую в этом фильме)... Мотивы социальной утопии, республики, опрокинутой в начало средневековья. Всю эту муру, относящуюся к литературной классике, заменила галантная мысль о крушении рыцарских идеалов в нашем современном, грубом и милитаризованном сознании. Новоиспеченный янки явился в VI век таким «зеленым беретом», не научившим пращуров даже чиркать спичками, зато вероломно перекурочившим множество рыцарей современным огнестрельным оружием. (Представляю, как хохотал бы над этой историей Марк Твен!) «Картина пронизана ярко выраженным гуманистическим, антимилитаристским

пафосом», — сказано в студийной аннотации. Пусть, ради бога, поборитесь за мир!.. Но не таким же варварским способом по отношению к литературной классике.

Скучно и тягостно смотреть этот длиннющий фильм. В мартовском репертуаре «Новые приключения...» были единственным шансом поистине зрелищной картины. Упущенным. Несостоявшимся.

Что же говорить о скромном «Фонаре на ветру» («Грузия-фильм»), рассказавшем о Вахтанге Карселадзе, тренере и создателе знаменитой грузинской женской шахматной школы? Да, факты и свидетельства очевидцев небезынтересны, но... Вот если бы все зрители были шахматистами! Или б кино было настольной игрой.

Что же говорить об ученической по режиссуре картине «Полет птицы» («Ленфильм»), которая выглядит насквозь вторичной, реминисцентной по отношению к известному фильму «Объяснение в любви» режиссера И. Авербаха и низводя-

отчуждения» созданы на «Мосфильме». «Боль» — на «Беларусь-фильме», хотя руководство студии и оказало беспрецедентное сопротивление выпуску этой картины.

«Барды» А. Стефановича — публицистический разговор об авторской песне: от Юрия Визбора до Александра Галича и Владимира Высоцкого. От магнитофонной записи — до аудиторий дворцов и стадионов. «Самое удивительное, что первые песни этого жанра появились не в самые лучшие времена, — говорит с экрана писатель Фазиль Искандер. — Они пришли к нам из мрака сталинизма. Они донеслись оттуда, как первые искренние человеческие голоса. Бардовская песня для меня лично олицетворяет свободу, ибо ее невозможно запретить».

Как, наверное, уже нельзя сегодня запретить и правду.

В фильме «Боль» режиссера С. Лукьянчикова афганская война видна с погостов белорусских де-

ревень, принявших останки сыновей, убитых за тысячи и тысячи верст отсюда. Здесь слово предоставлено не политикам и не мобильно перестраивающимся комментаторам-международникам. Говорят молодые вдовы, поседевшие и обезумевшие от горя матери, солдаты, силящиеся без подсказок разобраться что же произошло с ними в Афганистане? Представляю себе множество резонов, по которым эта картина не должна была бы пробиться на экраны. Ведь она противоречит какой бы то ни было мифологии, создаваемой ныне с газетной поспешностью. Но правдивый разговор о наших старых грехах неминуем. К нему лишь прикоснулись авторы фильма «Боль» и его ведущие — писатель Алесь Адамович и священник отец Виктор Радомысльский.

Но, может быть, самый поразительный фильм — в ключе сквозной темы обозрения — «Исповедь. Хроника отчуждения» режиссера Г. Гаврилова. Я не представлял

себе, что хроникальный экран обладает столь безграничными возможностями, художественными возможностями. Это — документальный роман. В нем история семьи, трех ее поколений, ведущих начало от деда-академика и деда-замначальника ГУЛАГа. В нем вызывающая душевное содрогание исповедь юноши-наркомана, блудного сына нашего времени и общества. В нем архисовременная «лав стори», отчаянная, трагическая. В нем и слеза невинного младенца. В нем вопль: «Как же погано надо жить, чтобы столько злобы накопилось!» В нем десятки поразительных лиц, узнаваемых типов, что и не снились игровым фильмам, о которых мне довелось сегодня говорить...

«Он в ответе за свою жизнь». Мы в ответе за его жизнь. Значит, и эти фразы могут не звучать бездарно и пошло, если им отвечает соответствующее содержание?..

АРТОК...

В коллаже использованы кадры из фильмов «Полет птицы», «Дама с попугаем», «Новые приключения янки при дворе короля Артура», «Фонарь на ветру», «Спасенному — рай»

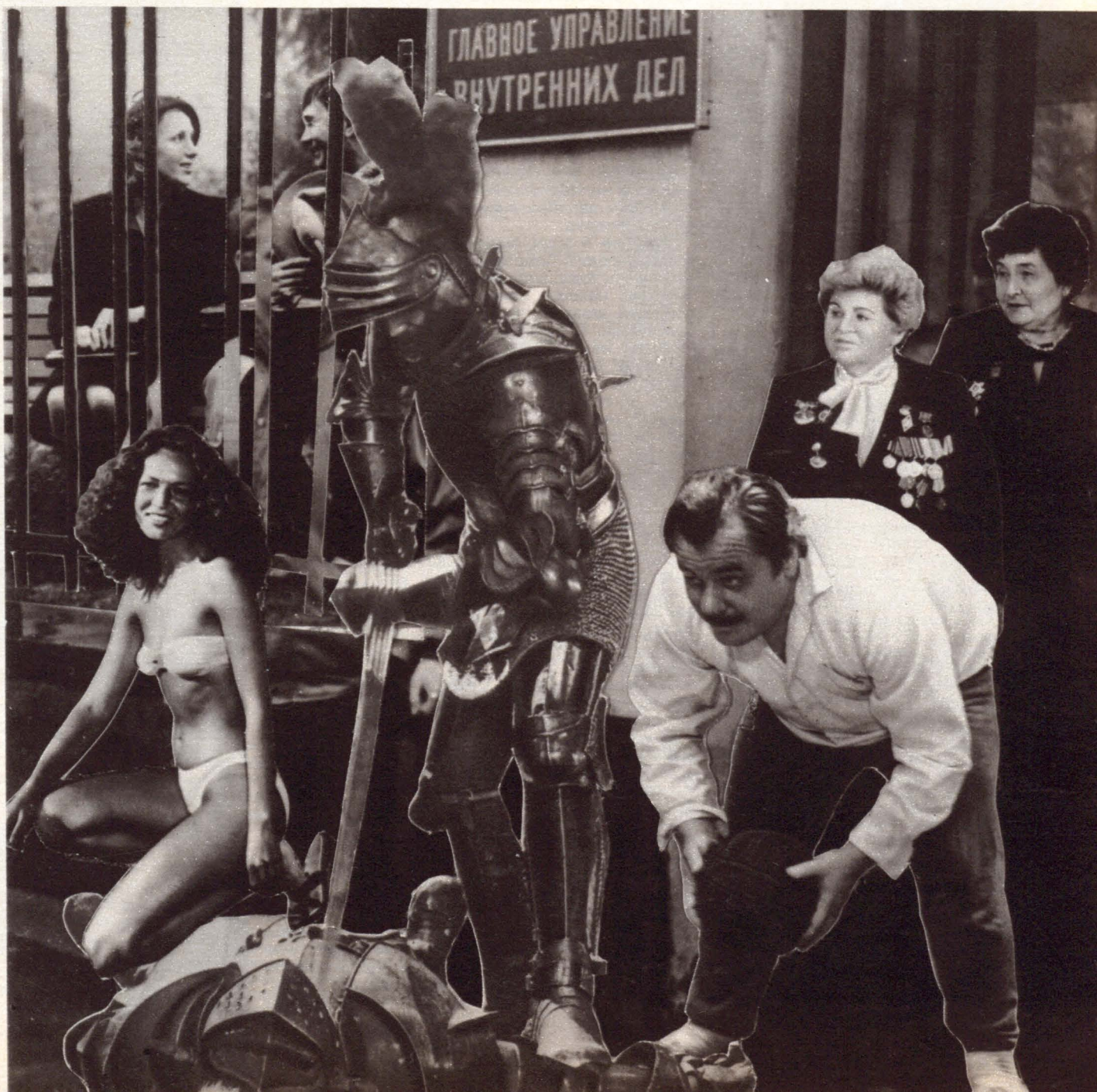
щей драматургию Евгения Габриловича, патриарха нашего кино, едва ли не до... пародийного уровня? Грустно. Можно ли было прочесть сегодня эту повесть по-другому? Не знаю. Но снимать ее таким образом наверняка не стоило.

В картине «Вознесение» Э. Кеосаяна («Мосфильм») ее главный драматический пласт — воспоминания о сороковых годах, о жизни репрессированной армянской семьи в сибирской ссылке — свелся к неярким иллюстрациям. Показанное не впечатляет на фоне лавины потрясающих свидетельств о страшном времени сталинщины. Запоминаются какие-то иные штрихи, из сегодняшней жизни. Грузный, поседевший, но нежный, как ребенок, сын у постели умирающей матери — прекрасная эпизодическая роль Хорена Абрамяна. Тронет сердце финальный титр: «Матерям моим — Такуи Паруйровне Григорян и Нюре Александровне Худяковой посвящается» — значит, в этой истории есть биографическая безусловная правда, светлый пример духовного родства двух народов. И конечно (непредвиденно для всех нас, включая авторов), обожгут сегодня самые обыкновенные, будничные кадры Лениначана до землетрясения.

СУРОВАЯ ХРОНИКА ПРАВДЫ

А вот документальные картины стали неоспоримым событием мартовского экрана. И, наверное, впервые неигровой кинематограф столь решительно заявил о своем праве на большой метраж, на самые крупные кинозалы, на равные условия проката с так называемыми художественными картинами.

«Барды» и «Исповедь. Хроника



СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ — ЛАУРЕАТЫ МЕЖДУНАРОДНЫХ КИНОФЕСТИВАЛЕЙ

1988 год был весьма «урожайным» для советских кинематографистов на почетные награды международных киносмотров.

Спустя двадцать лет международное признание обрел фильм режиссера А. Аскольдова «КОМИССАР» — специальный приз жюри «Серебряный медведь», призы ФИПРЕССИ и «Интерфильма» на XXXVIII МКФ в Западном Берлине. Жюри XLI МКФ в Канне присудило Гран-при в секции короткометражных фильмов мультипликационной ленте Г. Бардина «ВЫКРУТАСЫ» («Союзмультфильм»). Первым Европейским кинопризом было отмечено лучшее художественное оформление фильма «АШИК-КЕРИБ» режиссеров Д. Абашидзе и С. Параджанова («Грузия-фильм»).

Рекордное количество международных наград завоевала лента В. Пичула и М. Хмелик «МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА» (Студия имени М. Горького) — «Золотой Хьюго» и приз за лучшую женскую роль Н. Неводе на МКФ в Чикаго, а также специальный приз жюри на МКФ в Монреале и приз ФИПРЕССИ на XLV МКФ в Венеции. Признание получили и другие советские ленты на молодежную тему: «ШАНТАЖИСТ» В. Курыкина («Мосфильм») отмечен специальным призом XVIII МКФ детских и юношеских фильмов в Джиффони (Италия), а «ВЗЛОМЩИК» В. Огородникова («Ленфильм») — призом жюри VI МКФ в Леоне (Франция).

Главные призы на международных кинофестивалях также завоевали фильмы «ПОЕЗДКА К СЫНУ» В. Тумаева — на МКФ в Клермон-Ферране (Франция), «ЗАВТРАК НА ТРАВЕ» П. Пярна — на МКФ в Тампере (Финляндия) и на VIII в Загребе (Польша), «КРУГОВОРОТ» Л. Гогоберидзе — «Золотой флорин» за вклад в развитие мирового кинематографа на X МКФ во Флоренции, «ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕГО...» А. Прошкина — за лучший сценарий Э. Дубровского на МКФ в Хихоне (Испания), «ЧЕРНЫЙ МОНАХ» И. Дыховичного — приз В. Юсову за лучшую операторскую работу на XLV МКФ в Венеции, «ФИЛЕР» Р. Балаева — приз О. Янковскому за лучшую мужскую роль на МКФ в Вальядолиде (Испания), «В ВОСКРЕСЕНЬЕ РАНО» М. Мамедова («Укркинохроника») — «Золотой дракон» на XXV МКФ короткометражных фильмов в Кракове, «БАШНЯ» В. Трегубовича — «бронзовый полифем» на XIX МКФ в Таормине (Италия), «СОЛОМЕННЫЕ ПСЫ» Ю. Ильенко — премия Л. Сердюку за лучшую мужскую роль на XXVI МКФ в Карловых Варах, «ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ» А. Караева — на МКФ мультфильмов в Оттаве (Канада), «ВОЗВРАЩЕНИЕ» Т. Чубакова — Большой приз г. Оберхаузена на XXXIV МКФ в Оберхаузене, «КАК НИ СТРАННО, О ХОХЛОВОЙ» Д. Сафаряна — главный приз в Оберхаузене, «ВОЗВРАЩЕНИЕ» Т. Чубакова — главный приз на МКФ в Западном Берлине, «ОТСТУПНИК» В. Рубинчика — приз Г. Гладию за лучшую мужскую роль и Ю. Елхову за лучшую операторскую работу на МКФ в Сидхесе (Испания). Фильм Ю. Кары «ЗАВТРА БЫЛА ВОЙНА» отмечен Гран-при на МКФ в Дюнкерке (Франция), «ВРЕМЯ НАДЕЖД» Л. Черенцова завоевал «Серебряного голубя» на XXXI МКФ документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге.

Почетными призами отмечены дебютные ленты документалиста А. Макарова «РАСКИНУЛОСЬ МОРЕ ШИРОКО» — «за мужество в освещении истории своей страны и ее дальнейшей судьбы» — на XXV МКФ короткометражных фильмов в Кракове, «НАБЛЮДАТЕЛЬ» А. Ихо — почетный диплом и приз ФИПРЕССИ на XXVI МКФ в Карловых Варах и дипломная лента выпускника ВГИКа Х. Эркенова «КОЛЬКА» — второй приз на XXX МКФ документальных и короткометражных фильмов в Бильбао (Испания).

...И ВХОДИТ ЮР

Кабинет главного режиссера
Театра на Таганке.
За письменным столом
он сам — Николай Губенко.
Открывается дверь,
и входит Юрий Любимов.

Как просто написать эти строки, словно ремарку в пьесе, и как сложна выражаемая ею драматургия самой жизни! Человек, который создал «Таганку» — театр, упрямо отстаивавший право художника на честность и достоинство, — этот человек вынужден был расстаться с делом своих рук, с товарищами-учениками и жить там, где оказались и Тарковский, и Галич, и Некрасов... После запрещения играть «Бориса Годунова» и прекращения репетиций «Самоубийцы» Николая Эрдмана — а было это в 1982 году — Юрий Любимов, тогда находившийся в Англии в служебной командировке, стал по своему обыкновению прямодушно рассказывать в интервью об обидах и огорчениях своего театра. Это и послужило поводом лишить его советского гражданства.

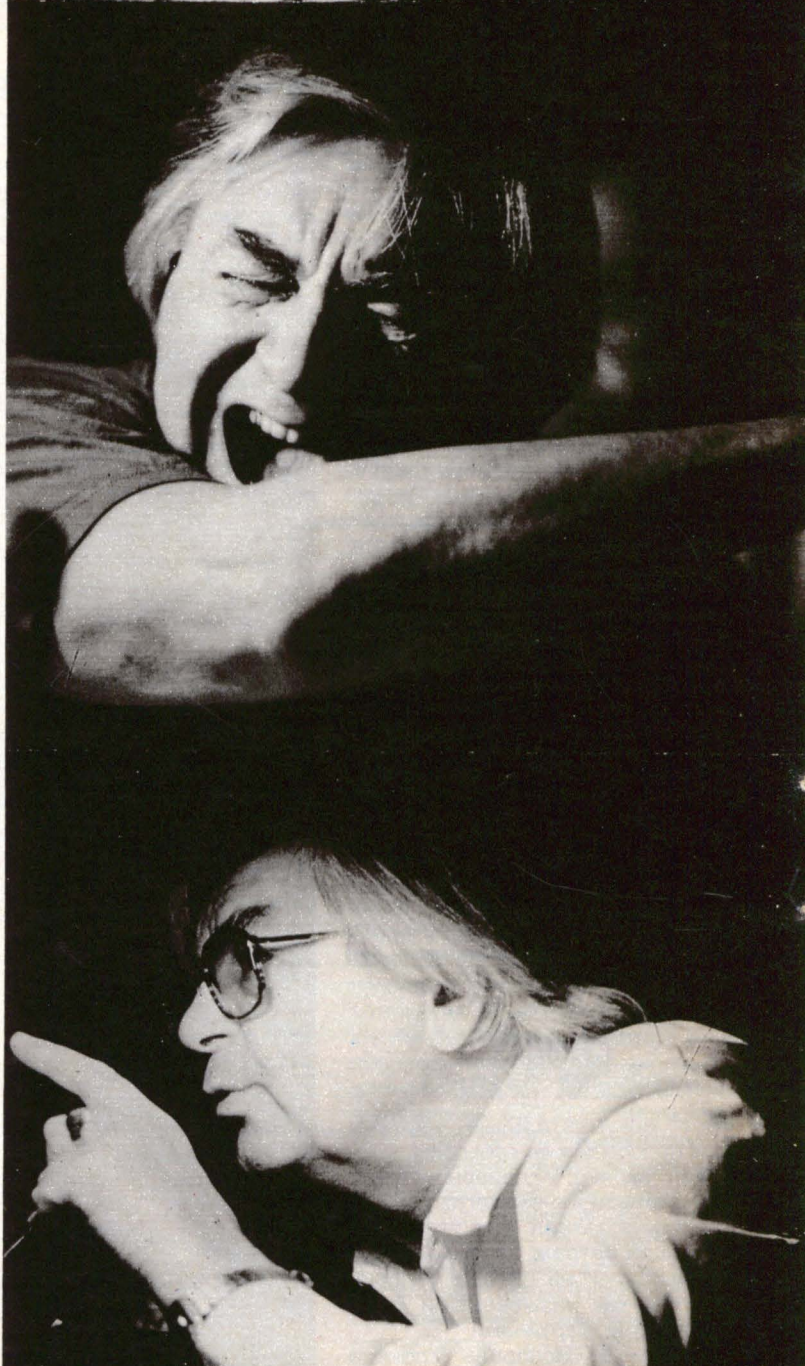
Прошли годы, обстановка в нашей стране изменилась, и вот капитан снова поднимается на свой мостик. Крупный план фильма, снятого во время недавнего приезда Юрия Любимова в Москву, позволяет нам заглянуть в глаза режиссеру-скитальцу. Оператор уловил драгоценный момент жизни человеческого духа — момент торжества справедливости. Слава репортажу, сохраняющему такие мгновения навсегда!

Вот любопытная закономерность: чем чаще документальное кино обращается теперь к драматургии реальной жизни, тем все более репортажным оно становится: режиссер, оператор думают о том, как не упустить мгновения самораскрытия человеческой души. Такие съемки невозможно заранее внести в план и «осметить» на год вперед.

Как же в этом случае камера оказалась на месте загодя? Подробности мне неизвестны, но я радуюсь тому, что снова, как во времена Дзиги Вертова, находит применение драгоценная способность кино снять не свершившееся, а свершающееся, сиюсекундное.

Если не ошибаюсь, первым забеспокоился накануне приезда Любимова в Москву журналист, театральный критик М. Швыдкой. Может быть, он потому и решился действовать импровизационно, что не знает дурных обычаев тяжелой на подъем кинохроники. По неопытности он поверил, что фильм можно снять мобильно, и оказался прав, так тоже случается. Съёмочная группа быстро сориентировалась в обстановке, нашла оптимальные точки съемки, звукооператор смог записать живую речь взволнованных людей. Пора всему нашему корпусу кинорепортеров научиться предугадывать, выжидать, ловить экстремальные ситуации, как Герц Франк в «Высшем суде» и других своих блестящих фильмах, как Юрис Подниекс в знаменитой картине о молодых «неформалах», как Марина Голдовская в «Архангельском мужике» и «Власти соловейской»...

Камера направлена с самой короткой дистанции на режиссера Любимова, который репетирует на сцене Театра на Таганке массовую сцену «Бориса Годунова». В ней участвуют артисты известного фольклорного ансамбля Покровского, возродившего русское народное хоровое и плясовое искусство. Превосходный замысел Любимова — погрузить действие пьесы Пушкина в вокально-хореографическое действо этого ансамбля. На экране — режиссер, добывающий единства усилий драматических актеров и музыкантов. Он не пускается в многословные комментарии и наставления, не командует, не распекает актеров и актрис, а сам как бы входит в ритм общего действия, пропускает через себя общие эмоции, заражается ими и заражает участников. На премьере зрители не увидят Любимова, но вот эти сообща пережитые эмоции непременно захватят их, так что они станут не



ИЙ ЛЮБИМОВ!

просто наблюдателями, а участниками пушкинской драмы о настоящей беде Московского государства... Спектакль кричит, будоражит людей. И Пимен здесь не протоколист истории, а ее деятельный участник, обличитель преступлений, намеренный разбудить человеческие души рассказом о невинно пролитой крови...

Жизнь любит ритмические повторы, сближения далекого. Когда-то Всеволоду Мейерхольду Сталин не дал завершить постановку «Бориса Годунова» — дело многих лет жизни гениального режиссера. Боялся неизбежно возникающих параллелей — «да, жалок тот, в ком совесть нечиста...», «и мальчики кровавые в глазах...» Теперь «Годунова» поставил Любимов. Ему не нужна классическая «четвертая стена» — он обращается со сцены к зрителям напрямую, так, чтобы ни одна строка пьесы не пропала. Мы словно в театре на площади, где полутона и ше-

поты неуместны, где кричит, вопит жестокая правда истории. Режиссура Любимова — это сближение пьесы на самую короткую дистанцию с самим собой, своей судьбой. А значит, и со зрителем, его духовным миром. В кадрах фильма — режиссер, который как бы «показывает» Сталина, Брежнева, других персонажей нашего времени, круг действующих лиц пьесы расширяется, мы все оказываемся среди них...

В двадцатиминутном фильме — меткий набросок портрета талантливого режиссера, создавшего свою поэтику в театральном искусстве, и драма разлуки с отечеством, и неутолимая жажда работать, жажда творчества.

Перед нами человек, оставшийся в неисчислимых испытаниях свободным. Не в этом ли сила и обаяние фильма «Юрий Любимов. Пять лет спустя»?

Я. ВАРШАВСКИЙ

Режиссер Ю. П. Любимов
В театре на репетиции «Бориса Годунова»
Фото А. Стернина



записки автора-дилетанта

Мы начали работать вместе с режиссером Еленой Шаталиной чуть больше года назад, когда по заказу ЦТ должны были сделать для заграничных стран юбилейную ленту о Московском Художественном театре. Предполагалось, что тамошние зрители ничего не знают ни об этом уникальном организме, ни о театре как таковом. В тот момент, когда мы ломали голову, каким образом соединить интересы международной зрительской аудитории с нашими собственными интересами и, да простят мне столь высокие слова, с интересами истины, стало известно, что приезжает Юрий Петрович Любимов, один из лидеров нашей театральной культуры, главный режиссер Театра на Таганке (полагаю, что читателям «СЭ» не требуются дополнительные объяснения и эпитеты). И тогда мы решили самым обычным и честным путем снять ленту о его приезде, и о возможных репетициях «Бориса Годунова», законсервированного после отъезда Ю. Любимова за рубеж в 1982 году, и о возможной премьере спектакля летом 1988 года. Мы написали заявку, она была рассмотрена, все ее поддерживали, в то же время были вежливо-настороженны. Ну, а, кроме того, нерешительности всегда помогает план: картина была не запланирована, единиц не было, казалось, мы никогда не добьемся разрешения. Наши идеологические страхи имеют мощное подкрепление в виде материального дефицита, жесткое планирование продиктовано вечной нехваткой пленки, аппаратуры и прочая, и прочая.

Наконец, когда нам все-таки выделили несколько десятков метров, мы решили прибавить к ним то, что предназначалось для мхатовской ленты: необходимо было начать съемки до того, как приедет Любимов. И на студии, и в Госкино чего-то выжидали. Как профессиональный редактор-чиновник, я их прекрасно понимал. Но как автор-дилетант я ждать не мог. И мы начали снимать. На чем придется. Сейчас можно рассуждать о соотношении черно-белых и цветных эпизодов картины как о художественном приеме — на самом деле все это объясняется вполне житейски.

Нам разрешили снимать не более двух частей, как редактор я понимаю: двухчастевая идеологическая ошибка меньше пятичастевой (на которую мы рассчитывали). Объясняли отсутствием плановых единиц: о, это спасительное слово «план»!

Когда двухчастевый фильм посмотрел первый заместитель председателя Госкино СССР А. Н. Медведев, мой старый знакомый и коллега, который взял на себя ответственность за то, чтобы двухчастевка появилась на свет божий, то, по свидетельству очевидцев, он посоветовал на отсутствие пятичастевой ленты. Ее-то зарубило не Госкино, а всевластие плана. Мы искали покупателей. «Союзтеатр», добрый и расчетливый финансовый гений, посчитав рублевые расходы и возможные валютные доходы, даровал нам счастлившую возможность сделать наконец пятичастевый фильм: о Любимове и о Таганке. Первый, к сожалению, за 25 лет существования этого театра. В прокат ушла двухчастевая картина, которая нам бесконечно дорога. Пятичастевую продали за рубеж. Очередная победа всевластного плана над здравым смыслом.

Документальный кинематограф обладает уникальной способностью оперативного постижения загадок современной и минувшей жизни. Как всякому исследователю, как всякому художнику, ему необходима независимость. Свобода. Хотя бы от бюрократических установлений и предписаний, которые и поныне определяют кинопроизводство. Одно только это уже способно поддержать его достоинство.

М. ШВЫДКОЙ

Когда готовился номер, мы узнали о новом приезде Юрия Любимова в Советский Союз. На сцене Театра на Таганке он будет ставить спектакль «Живой» по роману Б. Можяева.

В планах режиссера также осуществление его давних замыслов — инсценировки «Доктора Живаго» Б. Пастернака и «Бесов» Ф. Достоевского. На встрече в Центральном Доме кинематографистов состоялась премьера полнометражной ленты «Частное приглашение».

раз, два, три...

ФЕСТИВАЛЬ НА ЛЕСТНИЦЕ

Вверх по ступенькам, вниз по ступенькам... По этой лестнице, разделяющей большой и малый залы киевского Дома кино, за пять дней пришлось протопать неисчислимое множество раз.

Столица Украины принимала участников I фестиваля творческой молодежи социалистических стран. Точнее, кинематографическую часть фестиваля.

Отсутствие какой бы то ни было конкурентности предполагало, видимо, возможность, не думая о призах и наградах, посвятить время просмотрам и обсуждениям, дискуссиям со сверстниками, обмену информацией. Но какой информацией обмениваться, о чем спорить, если даже самый добросовестный зритель мог посмотреть не более половины фильмов? Сеансы шли одновременно в двух залах. В большом — иностранная программа, в малом — советская. А пресс-конференции и дискуссии в замечательном ночном ПРОКе на Андреевском спуске неизменно превращались в разговоры видевших фильмы и слышавших о них. Да и принцип «варки в собственном соку» не пошел на пользу. Сеансы длились с утра до позднего вечера, но не в кинотеатре, а в престижном Доме кино, где большинство зрителей составляли сами участники фестиваля.

Собственно, «молодого кино» — взрывного, свергающего каноны, пожалуй, не было. Молодые уверенно владеют профессией, но работают вполне в рамках традиционного, «взрослого кино». Молодежный поиск означает освоение новых, недоступных прежде кинематографу тем, отточенную эlegantность: вот как мы умеем! И еще обостренное чувство социальной тревоги. Слишком много мы утратили, слишком многое уходит из нашей жизни.

Уходит духовность. Об этом — белорусский фильм «Праздник» (режиссер В. Толкачиков), персонажи которого бессмысленно проживают на экране всего один день жизни. Один, но и другие так же бесцельны и пусты.

Уходит чувство уверенности в завтрашнем дне. Герой болгарской картины «Бегущие псы» (режиссер Л. Тодоров) — странный парень, время от времени застывающий в сомнамбулическом раздумье о жите-быте, — живет в выдуманном мире, ничего общего не имеющем с реальным. А реальный — суров и неуютен. Молодой актер Ивайло Христов играет современного Епиходова, попавшего в еще более усложнившуюся с человеческих времен жизнь. Герой короткометражки «Вернанда», снятой эстонским режиссером Р. Баскиным в мосфильмовском ЭМТО «Дебют», попадает в странный город, где в булочной продают буханки с запеченным взрывным механизмом, где все неожиданно, непредсказуемо, тревожно. И уехать нельзя: герой садится на поезд, но следующей станцией снова оказывается Вернанда.

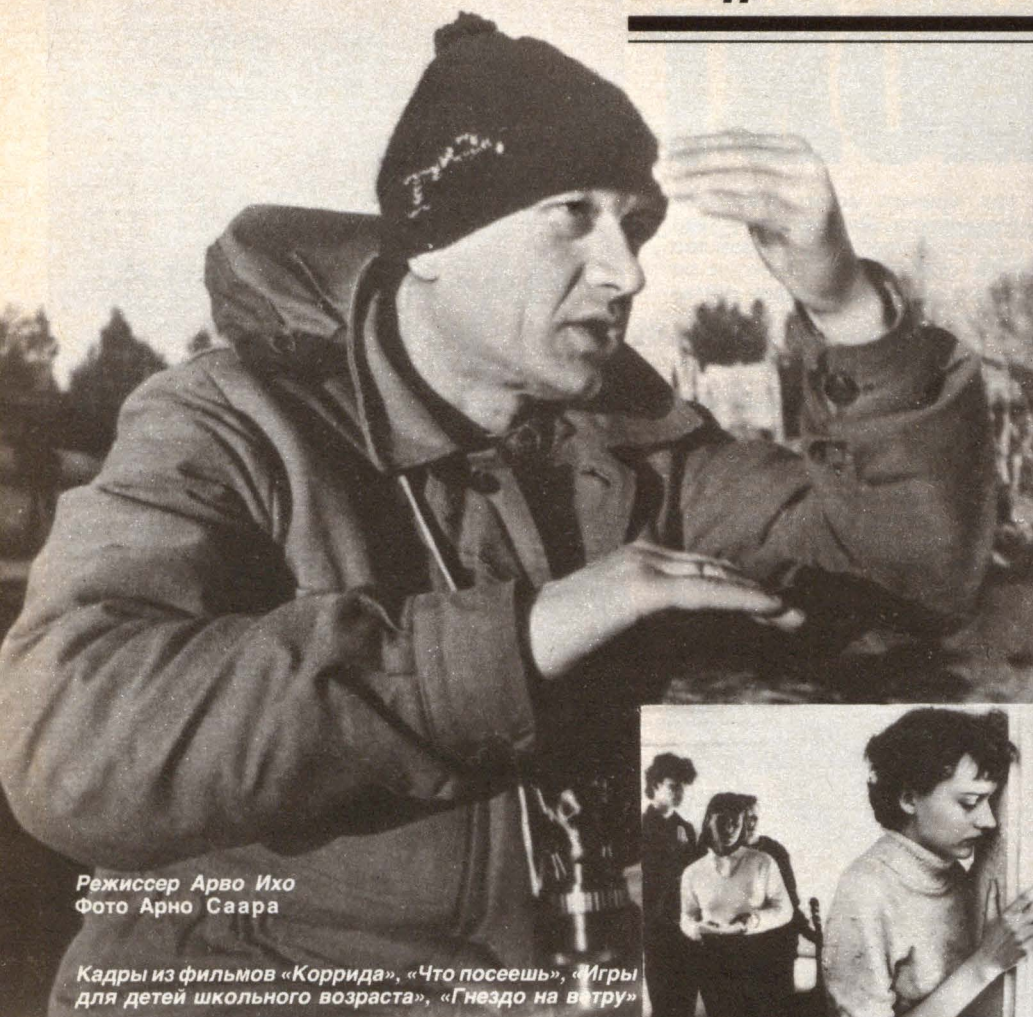
Уходит, наконец, уверенность в том, что планета человеку — отчий дом, а не временный угол. Об этом и украинская картина «Усталые города» (режиссер А. Роднянский), и фильм ленинградца Д. Делова «Против течения», и польский фильм «Конец света». Первые две картины — об экологическом бедствии, которое терпят наши города, и о том еще, что люди, в них живущие, имеют право жить, не опасаясь воздуха, которым дышат, воды, которую пьют.

Что касается польской картины о компьютерике, вычислившем точное время всемирной катастрофы, то она примечательна еще и режиссерским дебютом известного актера Богуслава Линды. Один из фестивальных дней вообще стал бенефисом Линды: демонстрировались «Конец света», а потом эlegantный боевик Я. Бромского «Убей меня, легавый» все с тем же Линдой в главной роли.

Пожалуй, молодое польское кино оказалось единственным (за исключением, разумеется, советского), представленным достаточно полно и разнообразно. Совсем не было венгерских, югославских, румынских картин, всего одну работу привезла многочисленная делегация КНР, потерялись поначалу в дороге мультки из ГДР, чехословацкая делегация подала официальный протест по поводу некачественного перевода программы своих документальных картин и неяски переводчика на сеанс игрового фильма.

Первый блин комом? Возможно. Но, сетуя на неурядицы, никто не сомневался в самой необходимости фестиваля, в том, что молодым кинематографистам следует встречаться не от случая к случаю, а постоянно. И без всяких разделяющих нас лестниц.

А. КОЛБОВСКИЙ



Режиссер Арво Ихо
Фото Арно Саара

Кадры из фильмов «Коррида», «Что посеешь», «Игры для детей школьного возраста», «Гнездо на ветру»



ПРИВКУС

БИТОГО



СТЕКЛА

Арво Ихо на режиссера как бы не похож. А похож на дровосека. Или на лесника. В общем, на «человека, который ходит в сапогах по болоту», как я сама для себя определила...

— Да, я вырос на земле. Отец мой был кузнецом. И дед мой был кузнецом. Сам я плотник по первой своей профессии. Потом были армия, работа на киностудии, учеба во ВГИКе, опять работа на киностудии. Но все это было потом.

А первое ощущение от кино... Есть у меня такое детское воспоминание: у нас дома на окне как-то стоял торт, большой такой, много розового крема. Но есть его нельзя: почему-то на нем были осколки стекла. Вот такое ощущение — что-то невероятно красивое и все обсыпанное битым стеклом, которое блестит на солнце. Такой вот розовый пряник...

— Арво, а откуда взялось это острое ощущение фальши?

— В эстонском кино была сильна документальная линия — это по северной традиции опирается на материальную, осязаемую сторону вещей. Но с 1945 года в спешном порядке создается в соответствии с идеологическими схемами сталинского времени «новое эстонское кино».

— Оно связано с какими-то конкретными именами?

— Да, пожалуй. Был такой по-своему гениальный человек Герберт Раппапорт. Родился он в Вене в начале века, работал в Берлине, Париже и Голливуде. В 1936 году он приезжает — из Голливуда! — в Советский Союз и после войны становится крестным отцом эстонской кинематографии, снимает «Жизнь в цитадели» и «Свет в Коорди», получая за каждую картину по Сталинской премии.

— Однако группа крови редкая, голливудская: то есть новые идеи и наверняка оригинальная техника...

— Техника действительно замечательная. Но это было не эстонское кино. Там играли эстонские актеры, любимые, как, например, Георг Отс и Хуго Лаур, там говорили на эстонском языке, но эти творения были сразу восприняты как нечто совсем чужеродное. Раппапорту было, видимо, совершенно все равно, что снимать. Он усвоил голливудскую систему и, как умелый делец, выдавал то, что заказывали хозяева.

— Но эстонский зритель ее не принял, как пряник с глазурью из битого стекла?

— Да, такие фильмы, как «Свет в Коорди», только отчуждали людей.

— И тем не менее через тридцать лет уже сформировалось совершенно своеобразное

эстонское кино. Имеем ли мы право говорить о том, что оно в эти годы все-таки искало болевые точки общества?

— Думаю, что да. Наше эстонское игровое кино связано с именами Юри Мююра, Калье Кийска, Григория Кроманова, несколько позже пришла Лейда Лайус. Это те режиссеры, которых прочно держит народная традиция.

— Можно ее каким-то образом сформулировать?

— Попробую. Во-первых, сохранить свою индивидуальность в не самых благоприятных для этого условиях. Делать свое дело, что бы ни случилось. В эстетическом плане это выражалось через достоверное изображение, сочетаемое с фольклорно-мифологическим ощущением жизни, которое свойственно хуторянину и землелашу.

Потом постоянно происходит взаимодействие документального и игрового кино. Часто его просто делают одни и те же люди. Затем эстонское кино в целом лишено некой театральности, карнавальности, свойственных более южным народам.

В нашем кино бывает, что фактура внешне груба, но под грубой внешностью есть внутренняя просветленность.

Почти до конца семидесятых годов основное влияние шло от литературы к кино. Пожалуй, впервые обратный процесс начался с конца 70-х годов, с появлением фильмов «Цену смерти спроси у мертвых» К. Кийска (1977), «Гнездо на ветру» О. Неуланда (1979) и «Рождество в Вигала» М. Соосаара (1981).

— Однако, насколько мне известно, сценарий «Гнезда на ветру» был написан литовскими сценаристами и попал на студию «Таллинфильм» после того, как в Литве отказались от него. Что же дает право говорить о нем, как о чисто эстонском явлении?

— Сценарий — это еще не фильм. В работе мы многое меняли, переставили акценты. В фильме у героев появились более эстонские характеры, эстонские имена, значимые: владельца хутора зовут Пиир — «граница», уполномоченного из района — Пальясма — «голая земля», ну и, конечно, немой, то есть чужак. Фильм выразил то, что копилось годами. «На ветру» — это между чужими «из леса» и своими из центра — не менее чужими. Кстати, я не думаю, что это «чисто эстонское» явление, но эстонцу фильм говорил очень много: когда мы — я был оператором фильма — нашли этот хутор, мы его весь перестроили: в нем появились архитектурные детали, по которым жители любой области Эстонии — севера, юга, островов — могли уз-

нать нечто свое. Этот хутор — некий символ всей Эстонии.

— А «плохие ребята из леса» — они у вас такие плохие, что оторопь берет.

— Учтите, что это был конец семидесятых, и тогда многое мы не могли показать объективно. За время съемок у нас и так было три комиссии — проверяли доносы о том, что «ребята в лесу делают антисоветский фильм». Но мы же горбатые, мы же в себе какую-то корявость носим. Где-то нам ума не хватило, где-то побоялись, вот и получились они у нас вурдалаками.

Была интересная публикация в «Искусстве кино» о том, что в фильме, кроме конкретно-исторического, есть и вневременной контекст: за конкретным временем стоят вечные герои — хозяин, странник, солдат...

— А какие хозяева, странники и солдаты действовали в это время в конкретно-исторической Эстонии?

— Солдаты у нас одни, хозяин — первый секретарь Карл Вайно начал свое правление с того, что на две зимы оставил республику без мяса и масла — производили много, а есть было нечего. Начались волнения школьников и молодежи. Хозяин пустил на них солдат, их побили, в результате в 1980 году появилось знаменитое в Эстонии «письмо сорока», то есть открытое письмо, подписанное сорока представителями эстонской интеллигенции. Им, многим по крайней мере, перекрыли кислород... а в письме было то, о чем сейчас говорится в открытую, — об экологическом кризисе, об экстенсивном развитии промышленности, об ущемлении прав местного населения центральными ведомствами.

— Эта ситуация как-то находила отражение в документальном кино?

— Конкретное событие — нет, но в целом в фильмах Тамбека, Тооминга, Мююра и Сяде отражена атмосфера застоя. И, если мы говорим о связи документального и игрового кино, то это имеет отношение и к «Идеальному пейзажу» Пээтера Симма (1981-й, в русскоязычном прокате — «Что посеешь...»). Я тоже был оператором этого фильма.

— Для меня, однако, «Идеальный пейзаж» — фильм совершенно абсурдистский: на землях, которые бывший владелец отводил под экспериментальный рис, новая власть постановляет сеять все, что требует сухих почв; сеют не тогда, когда, по народному поверью, задница перестанет примерзать к земле, а когда надо партийному комитету.

— Но для меня все-таки этот фильм весенний, добрый. В нем есть еще какая-то надежда и радость, есть весеннее солнце и легкий воз-

дух. Есть азарт, есть начало любви, есть ожидание лучшей жизни после войны...

— **А была «летняя» картина?**

— Была (если иметь в виду мою операторскую работу) «Коррида» Неуланда (1981). Но мне кажется, что это несколько неудачный фильм. В нем у нас, авторов, не хватает легкости и самоиронии. Он получился каким-то претенциозным, барочным, что ли.

— **За летом наступает осень...**

— Коль скоро мы так заговорили, то «осенней» картиной, видимо, будет «Улыбайся, детка» (в русском прокате «Игры для детей школьного возраста», 1986), где я был совместно с Лейдой Лайус режиссером и оператором.

— **А почему поменяли название? Мне кажется, «Улыбайся, детка» больше подходит к самой стилистике фильма.**

— Конечно. Но кому-то там, в Госкино, показало, что название слишком ироническое. Нам со сценаристом Мариной Шептуновой вообще трудно смотреть русскоязычный вариант: текст местами искажен, на роль Мари — главной героини — подобрали неподходящую дублершу.

— **Получается, что «Наблюдатель» — ваша первая чисто режиссерская картина, которая сейчас вышла на всесоюзный экран, — это уже зима? Импровизация на тему смерти: «Смерть семги», «Смерть птицы», «Смерть зайки», «Смерть человека»?**

— Получается, что так. Помните, мы оставляем Мари в тот момент, когда она «раскрывается», когда она, уже пройдя через чистилище страданий, как бы рождается вновь... Так вот герою «Наблюдателя» судьба не оставляет и этого шанса — он погибает.

— **О чем вы думали, когда делали этот фильм?**

— Мы с Мариной Шептуновой, автором сценария, хотели показать, что все начинается именно с того самого «маленького человека», от которого как бы ничего не зависит в большом мире, который как бы винтик. Все проблемы общества начинаются и отражаются в человеке.

— **Действие происходит на одном из небольших островов Белого моря. На острове живет женщина: она там что-то вроде «уполномоченного по охране природы», если я правильно поняла, но вместо охраны она потихоньку браконьерствует, используя остров как свои владения.**

— Она, понимаете, — это образ такого советского человека, который не осмысливает свое существование и существование окружающего мира! Сама наша действительность ее такой сделала: это человек без исторической памяти, без этических корней, живет как перекати-поле. Везде — и на этом острове тоже — она человек временный, у нее нигде нет дома родного, нет стремления по-настоящему прирасти, закрепиться. Человек с таким отношением к своему дому, к окружающей среде и к жизни в целом — после меня хоть трава не расти — лишен внутреннего достоинства, покоя, терпимости. Это мироотношение рождено лишениями, насилием, оно и приумножает в мире насилие.

— **Почему действие происходит именно на севере?**

— Северная природа — это экосистема очень нежная. Даже трактор, раз проехавши по тундре, оставляет следы, которые, как шрамы, видны еще десятилетиями. И в эту природу вторгается человек, который не понимает, как много от него одного в этом мире зависит.

— **Получается, что юноша, приезжающий на остров наблюдать птиц, протестующий против истребления и браконьерства, и есть носитель авторской идеи?**

— Только частично. Женщина изморожена жизнью. Но все равно в ней есть живое нутро, есть надежда, что душа ее еще не совсем умерла. А юнец-то тоже горбатый, он, конечно, начался книжек, выражает правильные мысли, но как человеческое существо черствоват еще — мало пожил, мало пострадал на белом свете. Это история людей, к которым мы, авторы, относимся с сочувствием, с состраданием.

— **В какой степени вы отождествляете себя с вашим героем?**

— Конечно, он — это не я, но есть у меня и у него какие-то общие пантеистические понятия, преклонение перед жизнью как таковой и неприятие насилия. Все живое свято, все живое — даже камень, не говоря уже о траве и листьях.

— **А что в нем от его поколения?**

— Пожалуй, отчужденность, некая отстраненность от жизни. Неспособность к вере.

— **Но пока мы говорим о том пласте фильма, который можно условно назвать «экологически-нравственным». Однако в фильме есть еще и явное столкновение мироощущений, условно говоря: русского и эстонского.**



Александра — С. Торшова



Пээтер — Э. Руус

Многие даже считают, что фильм «антирусский».

— Столкновение, конечно, есть. Я не считаю, однако, что фильм «антирусский». Он и не «антиэстонский». Он скорее против насилия как принципа.

Понимаете, наша страна — это конгломерат очень разных культур. А каждой нации, как и каждому человеку, нужно для нормальной жизни пространство вокруг, где действуют правила и законы, которые свойственны именно этому народу, этому региону. Нам не свойственны те правила общения, что привычны в России или, скажем, в Средней Азии. Нужен взаимный уважение, вот и все.

— **Что вам еще кажется в фильме важным?**

— Еще есть третий пласт, который мы пока не упоминали. Это взаимоотношения мужчины и женщины, их радостная горечь. Наша героиня — это и чудовище, и богиня. В ней есть все вместе. Юноша с эдиповым комплексом — обида на отца, любовь к Александре и как к женщине, и как к матери. И в то же время любовь-мечта, притяжение-отталкивание, одновременная противоположность чувств, или амбивалентность, если пользоваться ученым слогом.

— **Да, у меня такое ощущение, что их сталкивает обида на жизнь. Но Александра старается эту обиду перерасти, а Пээтер раздувает.**

— В жизни человек рождается как бы несколько раз: один раз в биологическом смысле, а затем имеет шанс родиться еще раз и даже еще раз как духовное существо. И каждое его новое рождение — это тот духовный свет, который человек либо впускает, либо не впускает в себя. Пээтер погибает, почти раскрыв свою душу для «второго рождения». Но не успевает.

— **Но в фильме прослеживаются и литературные ассоциации. Это и «Над пропастью во ржи», и «Чайка по имени Джонатан Ливингстон». Пээтер прыгает, как чайка, по камушкам...**

— Да, там мелькает имя чайки Джонатан. И кепочку Пээтер надевает наоборот, как Холден Колфилд. Но это так, побочные ассоциации. Все-таки это кино, а кино может то, чего не может литература. Это создание цельного потока, сгустка времени из изображений, природных шумов, голосов и музыки, где все соединяется, меняется местами, где сочетается несовместимое, где воочию можно увидеть божий свет, исходящий из каждого человека... Иногда.

Беседу вела

Галина АНДРОЧНИКОВА

ДВОЕ У КРАЯ ЗЕМЛИ

В. МИХАЛКОВИЧ

В интервью, которое дал постановщик «Наблюдателя», парадоксально повернута одна из тем. Сначала режиссер охарактеризован как «человек, который ходит в сапогах по болоту», — таким увидела его журналистка. Затем Ихо говорил, что «Наблюдатель» — «попытка пойти босиком по камням, по земле, своей кожей ощутить всю черствость и горечь жизни». Хождение босиком — конечно же, метафора. Она выражает суть творческих устремлений Ихо — жажду непосредственно, без всяких прокладок, какими могут быть и подошвы сапог, ощущать действительность.

Еще одна «телесная» метафора проходит через интервью — горбатость. Режиссер убежден, что навязанные представления, насильственно привитые установки нарастают на человеке, словно горб, и сковывают свободу движений. Не столько физических, сколько душевных.

Демократия и гласность предрасполагают к освобождению от горбов. Операция эта оказывается нелегкой и болезненной. Не потому, что навязанные взгляды и предубеждения крепко пустили в нас корни и приходится вырывать их «с мясом». Наросты сковывали души, деформировали сознание; под наростами множилось душевные раны и язвы. Сбрасывание горбов обнажило их — полученные травмы бередят души. Многие статьи в газетах и журналах, многие фильмы — особенно документальные, многие телепередачи теперь напоминают хирургические бюллетени с перечнем кровотокающих ран и язв.

Свой перечень есть и в интервью Ихо. Раны общие, национальные предстают здесь как личные. Режиссер говорит о бесславных для эстонского кино сороковых и пятидесятых годах. Тон его речи — страстный, обвиняющий.

Фильм же, им снятый, — и спокойнее по тону, и трагичнее. С. С. Аверинцев, выдающийся современный филолог, писал, что искусство не есть воспроизведение жизни; оно — теория жизни. В этом смысле картина Ихо теоретична. Тут не перечисляются реальные беды прошлого, а исследуется самая злободневная ныне проблема: как нам, имеющим мучительный багаж душевных травм, жить дальше?

(Окончание на стр. 18)



портретная галерея «СЭ»

ИЗАБЕЛЬ АДЖАНИ



«Одержимость»



«История Адели Г.»



«Жилец»

Изабель Аджани — одна из ведущих молодых актрис французского кино. Свою актерскую карьеру она начала в парижском «Комеди Франсез». В кино работает с пятнадцати лет. Снялась в фильмах известных режиссеров — «История Адели Г.», «Ф. Трюффо», «Барокко» А. Тешине, «Одержимость» Р. Жулавского, «Жилец» К. Сауры, «Обаятельная и грациозная актриса, она, несомненно, обладает ярким драматическим талантом, что подтвердила ее последняя роль в картине Бруно Нуйтона «Камилла Клодель».

ДВОЕ У КРАЯ ЗЕМЛИ

(Начало на стр. 15)

Свое исследование Ихо и сценарист фильма М. Шептунова проводят на основе эксперимента. Герои картины: эстонец Пээтер и русская Александра Петровна, егеря заповедника, не помещены ни в подчеркнута русскую, ни в подчеркнута эстонскую среду, а в сознательно «очищенную». Ситуация, в которой они оказались, — почти киплинговская: «когда сильный с сильным лицом к лицу у края земли встает». Сюжет фильма разворачивается именно вне национально определенной среды — «у края земли», на острове Белого моря.

Кроме места действия, экспериментальны и оба героя картины. Им будто поручено проверить на деле жизненные установки, о которых Арво Ихо говорил в интервью. Пээтер, как и постановщик фильма, тоже хотел бы непосредственно ощущать «черствость и горечь жизни», но оказывается не созревшим для этого. Ему выбрано занятие «со смыслом» — орнитолог-наблюдатель. Его зрение странным образом устроено. В подзорную трубу, издали, он следит за жизнью птичьего базара, восстает против браконьерства Александры и совсем не видит, что у нее творится в душе. Дистанция между наблюдателем и наблюдаемым, пусть сокращенная оптикой подзорной трубы, не позволяет кожей ощущать реальность.

Напротив, Александре не нужно босиком ходить по земле и камням, ибо она — существо природное. Ныне, в эпоху экологического кризиса, мы романтизируем природу, полагаем ее гармоничной и благостной. Ихо говорит в интервью о своем пантеистическом отношении к природе, однако в фильме она — отнюдь не благостна. На птичьем базаре чайка уничтожает своего птенца, а Пээтер читает Александре лекцию о суровой борьбе за выживание, царящей в природе. Нехватка пищи может обернуться здесь жестокостью, и жестокость эта естественна, как в случае с чайкой. Александра, подобно птицам, за которыми наблюдает орнитолог, подчинена и послушна природному закону выживания, а потому губит тех, за кем ей поручено приглядывать.

И место «у края земли», и жизненные позиции героев фильма — лишь условия, лишь предпосылки эксперимента. Сам опыт должен, вероятно, ответить на вопрос: способны ли герои — такие, каковы они есть, то есть дальновзоркий идеалист, не вмещающийся в ход природных законов, и существо, безоговорочно послушное этим законам, — способны ли они родиться заново? Человек — убежден Ихо — рождается во второй и в третий раз, если вбирает «божий свет», открываясь ему. Этот свет и преобразует человека внутренне, делает другим.

Пээтер-наблюдатель дважды в фильме идет босиком по земле и камням. Первый раз это случается после любовной ночи с Александрой. Пээтер, раскинув руки, будто птички крылья, бежит ночью по каменной гряде. Во второй раз оба героя обнаженными выходят из бани; женщина долго смотрит в камеру, призывно и счастливо улыбаясь. Ихо сказал в интервью, что для него она «и чудовище, и богиня». Здесь, в сцене, о которой речь, богиня единственный раз проглянула в Александре. Внутреннее преобразование существа, правдами и неправдами борющегося за выживание, готово произойти, но не происходит, оказывается кратковременным.

Виновен в том Пээтер. Он, бескорыстно отстаивающий существа далекие, видимые в подзорную трубу, глубоко ранит своей душевной корыстью того, кто рядом. В финале Пээтер гибнет. Этой смертью авторы как бы отнимают у него право на второе рождение. Теория и есть теория. Эксперимент, произведенный авторами фильма, не предлагает нравственные прописи и образцы для подражания. Скорее ставит вопрос и заставляет задуматься: бескорыстны ли мы и безупречны ли в своем нынешнем пафосе обновления?

НАБЛЮДАТЕЛЬ

«Таллинфильм»
Автор сценария Марина Шептунова
Режиссер-постановщик Арво Ихо
Оператор-постановщик
Татьяна Логинова
Художники Андо Кескюла
Хейкки Халла
Композитор Лэпо Сумера

О новом документальном фильме «А прошлое кажется сном...»

НАДПИСИ НА СТЕНЕ

... А вы, молодой человек, меня будете смешить, чтоб напротив меня были вы одни, вы симпатичный, хороший, но дело в том, чтоб больше никто на меня не смотрел...

Она в первые мгновения своего экранного появления вызывает симпатию. Доброе, открытое лицо. Кокетливо-трогательное самопредставление:

— Я Лукьянова Мария Петровна, с 1922 года рождения, приехала по направлению Игарского горно в Курейку.

... Самопредставление, словно лопаточкой протянутая ладошка, при первом деревенском знакомстве. А потом последует страшный своей безыскусностью, вроде бы бесхитростный рассказ о строительстве «высотного, красивого» здания — музея Сталина в Курейке.

Усомниться в его бесхитростности заставляют первые же «условности» этого рассказа. По словам Марии Петровны, строили его люди, много людей с восьми утра до восьми вечера, было и немало умельцев среди них. А жили они в нескольких километрах от Курейки, в особых бараках. Выходит, «энтузиастам» приходилось в день пешком преодолевать с десяток километров. Километров по большей части в условиях Крайнего Севера, вьюжных, люто морозных. Но чего не сделаешь ради вождя и учителя всего прогрессивного человечества?! Сколько же лежит горемычных умельцев, сталинской улыбкой согретых, по обочинам этого поистине крестного пути.

Мария Петровна удивляется вопросу, кто были эти люди-умельцы, что безо всяких механизмов, с помощью лишь кирок и лопат соорудили это и впрямь высотное для Курейки железобетонное здание.

— А это заключенные были, как-то неудобно об этом говорить. Если бы строили вообще люди, очень много бы средств на то затрачено было, — застенчиво улыбаясь, продолжает Лукьянова.

Поражаешься, чего тут больше. Какой-то явно неосознанной жестокости, укоренившейся привычки к лжи, ставшей второй натурой. Ведь

ее снимают в кино. А в кино все должно быть прилично. Все должно служить примером грядущим, так сказать, поколениям. К чему же упоминать это некрасивое, уродливое слово «заключенные». Тем более, что Марию Петровну Лукьянову и, улы, очень и очень многих других на протяжении десятилетий заключенных вообще-то приучили за людей не считать.

Об этом она и сообщает нам с экрана в полнометражном документальном фильме «А прошлое кажется сном...» производства Свердловской студии, поставленном С. Мирошниченко по сценарию О. Булгаковой и В. Романова.

Вместе с этой «истиной» пришла и убежденность, «что при Сталине была дисциплина отличная у народа... А дисциплина — это мать Победы». И невдомек Лукьяновой, что горькие плоды сей победы над собственным народом вкушаем мы полной мерой и сегодня. Именно об этом ведет с экрана рассказ Виктор Астафьев, талантливо, убедительно и страстно повествует новая работа уральских кинематографистов.

Информационный повод ее появления — пятидесятилетие выхода в свет книги «Мы из Игарки». Написана она была детьми Заполярья. В основном детьми «спецпереселенцев». В книге, опубликованной в приснопамятном 1937-м, разумеется, нет этого некрасивого и впрямь уродливого слова. Спецтранспорт, спецчасток НКВД — это там, где расстреливали отцов детей «спецпереселенцев».

В современных холуйских пакостных словечках «спецобслуживание», «спецбуфет» есть отзвук тех зловещих и многозначных приставочек «спец». Это о них с гневом говорит писатель Виктор Астафьев в фильме «А прошлое кажется сном...»:

— Вся эта накипь, эта бюрократия, которая нас окружает, дышит на нас смрадом воровства, разврата, дешевой жизни роскошной, которой многие завидуют. Кому бесплатные квартиры, полубесплатные санатории, отдельная баня, отдельный

буфет. Не завидовать этому, возмущаться этим надо.

Детство писателя прошло в Игарке. Ему не понаслышке ведомо то, о чем вспоминают на экране полвека спустя его земляки — бывшие мальчики и девочки Игарки. Томительный, долгий, а для многих гибельный водный путь на Север. Из разоренной сталинщиной деревень европейской России, Украины, Сибири.

Постановщик фильма С. Мирошниченко находит удивительно точный, до предела выразительный изобразительный ряд этим рассказам. Разрушение древних памятников культуры, храмов. Головокружение от успехов в истреблении всего здорового, предприимчивого, самостоятельного, что было в крестьянстве.

Но было бы полуправдой хуже лжи говорить лишь о темном и страшном в те годы. Вот и рассказывая о жизни в громадном неотопляемом бараке, где ночью одежда примерзала к нарам, сестры Черноусовы, писатель Астафьев, многие другие их сверстники теплыми, идущими от самого сердца словами поминуют учителей своих, подвижников. Некоторые из них жизни семейной себя лишили во имя того, чтобы их маленькая питомцы познали как можно больше радости в кружках самодеятельных, в том числе и в авиамodelном, собравшись вокруг единственного во всей Игарке старенького пианино.

Но ведь зачастую во сне границы воспоминаний становятся зыбкими. Череда десятилетий на многое заставляет взглянуть иначе. Но главная мысль, что неизменно в разных вариантах звучит в словах детей Игарки, этих сегодня совсем уже молодых людей: выстоять, выжить, сохранить оптимизм помогала неистребимая Надежда на лучшую, счастливую жизнь.

Эта надежда, несомненно, вдохновляла и создателей нового документального фильма. Несомненно, их не могут не тревожить надписи на стенах разоренного сталинского капища в Курейке: «Чтим и помним» и «Нет власти в нынешней России». Правда, тут же рядом крупно написано: «Урок тиранам!» Но для многих наших сограждан понятие власти все еще ассоциируется со всяческого рода запретами, подавлением, «сильной рукой», беспрекословным подчинением авторитарным началам. К чему это приводило в прошлом, документально и одновременно художественно свидетельствуют авторы картины «А прошлое кажется сном...».

Феликс АНДРЕЕВ



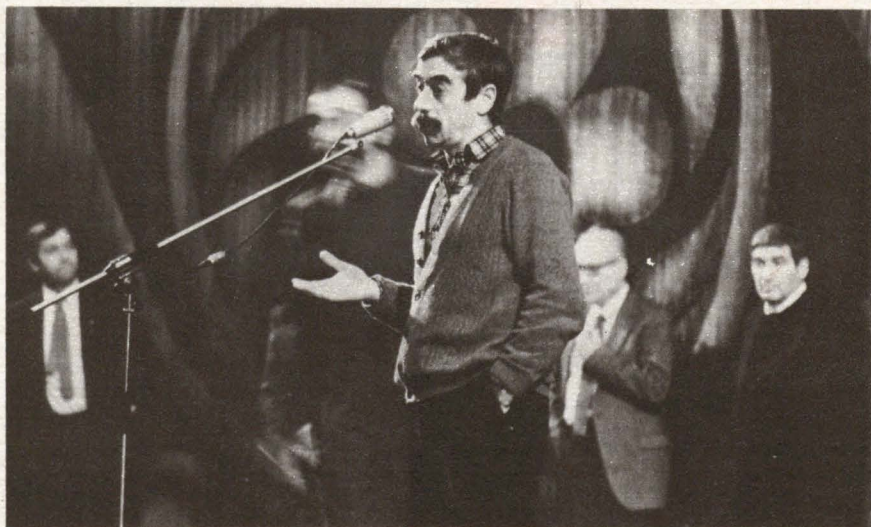
Произошло событие, знаменующее, хочется надеяться, начало нового этапа в жизни советского кинематографа.

КИНО

Речь о Первом внутрисоюзном кинорынке, организованном Главным управлением кинофикации и кинопроката Госкино СССР и Всесоюзным объединением «Союзинформкино». Главная идея нынешней купли-продажи — сделать так, чтобы на экраны страны попадало как можно больше хороших и разных фильмов и как можно меньше серости, преснятины. Хватит разнарядок! Уважаемые прокатчики, покупайте что хотите и на что хватает средств. Ну а как отнеслись к происходящему они сами, приехавшие в московский кинотеатр «Зарядье» отовсюду? По-разному. Одни, сразу было видно, хорошо подготовились к новым отношениям с главком — единственным пока продавцом: увлеченно смотрели картины, заполняли анкеты экспертов оценок (которые тут же поступали на компьютерную обработку и результаты которых спустя час-другой высвечивались на большом видеозэкране в фойе), азартно обсуждали с товарищами увиденное, строили прогнозы, а в конце не менее азартно торговались с главкомом. Другие лишь на второй-третий день адаптировались к незнакомым условиям, а потом с удовольствием включились в игру (кто сказал, что между делом и игрой стена?). Были и такие, которые до самого конца кинорынка так толком и не поняли, что произошло. Но их было меньшинство.

Организаторы постарались. В фойе кинотеатра с красочных стендов смотрели лица героев предлагаемых картин. Каждому участнику выдали кучу всяких рекламных материалов и анкет, всю действовала социологическая группа. Некоторые из «рыночных» фильмов шли и в соседнем зале «Зарядья» для «простых зрителей». Они тоже получали анкеты и давали свои оценки кинопродукции. И все же наиболее интересным оказался, пожалуй... самый скромный стенд, заполненный таблицами и диаграммами: «Экономика кинопроката сегодня». Разноцветные кружочки и лаконичные цифры наглядно, а потому наиболее тревожно свидетельствовали — наш кинематограф по-прежнему убыточен. А тут еще до 55 процентов валового сбора отчисляется в госбюджет. Чудеса! Одной рукой государство берет гигантский налог, а другой выплачивает тому же кинематографу дотацию. Таких странностей в нынешнем хозяйственном механизме немало. Устранить некоторые из них и призван кинорынок.

«Хозрасчет и идеология (культура) несовместимы». Такие мнения высказывают нередко и сегодня. В печати, с высоких трибун, в лич-



РЫНОК

ных беседах: «Вы представляете, что будет, если отдадим культуру на откуп чистогану?!» Если чистогану, то конечно... Но ведь в том-то и дело, что хозрасчет — не погоня за прибылью любой ценой.

— Я воспринимаю хозрасчет не как идею разбогатеть, а как идею обрести самостоятельность, — сказал на встрече прокатчиков с творческими работниками «Мосфильма» Р. Быков.

Вот главное. Самостоятельность, подлинно хозяйское отношение к делу, умение рассчитывать все виды выгоды — и финансовой, и культурной, и идеологической. А что же центральные органы? Их роль какова в новых условиях? Они что, на идеологию и вовсе влиять не будут? Будут. Еще как. С помощью госзаказа (настоящего, заинтересовывающего студии в его выполнении), ценообразования (понятно, что разные фильмы должны и стоить по-разному — в зависимости от жанра, качества, зрительского потенциала; эта разница должна проявляться и в оптовых, и в розничных ценах — на киноленты), целого ряда других экономических рычагов. Экономических — вот суть того нового, что если и не проявилось еще в полную силу, то намечилось на кинорынке. И даже эти первые шаги во многом раскрепостили инициативу участников.

— Вы поймите, у меня только двадцать процентов городской киносети, остальное — село. Как мне его обеспечить? — горячился в перерыве Н. Медведев, директор киновидеообъединения из Орла. — При нынешних ценах в деревню опять новые фильмы не попадут: у меня не хватит денег на нужное количество копий. Я предлагаю — две первые копии покупаю по предложенной цене или даже дороже, а остальные за двадцать процентов, конечно, в пределах лимита пленки. Тогда я во все свои села новое кино привезу!

Не знаю, будет ли принято это предложение, но оно говорит о заинтересованности, поиске, творческой активности делового человека. И таких на кинорынке, было немало.

— Считаю, что задачи, которые мы ставили перед собой, выполнены, — сказал в интервью «Советскому экрану» генеральный дирек-

тор кинорынка, начальник Главкинопроката А. Суздаев. — Мы хотели апробировать свои будущие отношения и с местными организациями, и со студиями. В дальнейшем покупателями смогут стать и профсоюзные органы, и «Видеофильм», и Общество друзей кино СССР, и многие другие, продавцами — сами создатели фильмов, киностудии. А главк? Наши функции тоже расширятся. В новых условиях мы будем для кого оптовым покупателем, для кого продавцом, для кого посредником, естественно, с некоторыми отчислениями в свою пользу. Меняются основы взаимоотношений, а это требует изменения психологии. К этому пока не все готовы, но некоторые сдвиги заметны уже сегодня.

Лидерами нынешних торгов стали советские художественные фильмы «Трагедия в стиле рок», «Фонтан», «Роковая ошибка», «Аэлита, не приставай к мужчине» (центральные студии), «Утреннее шоссе», «Работа над ошибками», «Щенок», «Коршуны добычей не делятся» (республиканские студии), картины социалистических стран: «Кондор» (ВНР), «Приключения Спаса и Нели» и «Тринадцатая невеста принца» (НРБ) — две последние свидетельствуют об интересе к детскому кино, ленты других стран «Роман с камнем» и «Враг мой» (США), «Френч канкан» (Франция), «Любовь выигрывает» (Индия). Среди аутсайдеров — «Пилоты», «Верными останемся», «Гулящие люди», «Трое из нас», «Поворот сюжета».

Кроме Главкинопроката, продавцом на первом кинорынке была Центральная студия документальных фильмов, предложившая картину «Особая зона». Режиссер М. Авербух и другие создатели ленты уверены, что неигровые фильмы тоже могут быть прибыльными. Поэтому и провели своеобразный «эксперимент в эксперименте». Деньги, вырученные за прокат «Особой зоны», пойдут на создание новых лент объединения.

И последнее. Внутрисоюзные кинорынки теперь будут проходить ежеквартально. Как любое живое начинание, они будут развиваться, делая отношения создателей фильмов и прокатчиков естественней и цивилизованней.

К прокатчикам пришли творческие работники киностудии имени М. Горького. Выступает кинорежиссер В. Грамматиков

Фото И. Гневашева

ВИДЕО

А в то же самое время в Доме культуры Олимпийского центра водного спорта работал видеорынок. И тоже первый. Всесоюзное производственно-творческое объединение «Видеофильм» предложило своим покупателям «пакет» из более чем ста названий видеопрограмм, снятых в нашей стране по заказу ВПТО и приобретенных за рубежом. И если на кинорынке продавались копии фильмов (определялась цена каждой копии, а затем тираж в соответствии с возможностями покупателей), то здесь предметом торговли было право монопольного проката в данном регионе.

Что же предлагает «Видеофильм» нашим зрителям? Все здесь, конечно, не перечислить. Отмечу основные направления. Музыкальные программы («Диск-жюкей», «Принимайте нас такими...», сериал «Музыкальный Олимп», «Воспоминание», «Александр Розенбаум. Лицом к лицу...»), художественные фильмы («Пока есть время», «Странный мир желаний и надежд», «Очень вас всех люблю...»), документальные и научно-популярные программы, рассказывающие о тайнах природы и дающие полезные советы домашним хозяйкам, автолюбителям, огородникам, ленте о выдающихся людях и основных религиях, о СПИДе и борьбе с ним, немало зарубежных музыкальных программ, мультипликационных и художественных фильмов — в основном классика и популярные ленты прошлых лет.

Первые итоги, пожалуй, обнадеживают. Видеорынок посетило около двухсот партнеров, нынешних и будущих, среди них представители молодежных досуговых центров и республиканских министерств культуры, ВЦСПС и отдельных видеотек, телевидения и промышленных предприятий, желающих завязать контакты с «Видеофильмом». Торговля не всегда шла гладко. Так и не удалось договориться о ценах объединению с представителями Минкультуры РСФСР, те не приобрели ни одной программы. Но это исключение. Договоры заключили большинство регионов, даже некоторые российские организации закупили кассеты, минуя свое Министерство культуры — программы поедут с рынка в Хабаровский край, Новый Уренгой, Нижневартовск... Многие приобрели полный пакет картин — это давало право на скидку.

А буквально на следующий день после закрытия кино- и видеорынка произошло разрушительное землетрясение в Армении. В республику была направлена такая телеграмма:

ГОСКИНО СССР ПОДДЕРЖИВАЕТ РЕШЕНИЕ ТРУДОВОГО КОЛЛЕКТИВА ВПТО «ВИДЕОФИЛЬМ» О БЕЗВОЗМЕЗДНОЙ ПЕРЕДАЧЕ ДЛЯ ВИДЕОПРОКАТА В РЕСПУБЛИКЕ СОБСТВЕННЫХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ФИЛЬМОВ И ТЕМ САМЫМ ОСВОБОЖДАЕТ ОТ УПЛАТЫ 1 МИЛЛИОНА 200 ТЫСЯЧ РУБЛЕЙ ПО ДОГОВОРУ С ИСКРЕННИМ СОЧУВСТВИЕМ. ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ГОСКИНО СССР А. КАМШАЛОВ.

Борис ПИНСКИЙ

ОТПУСК ПО

РАНЕ

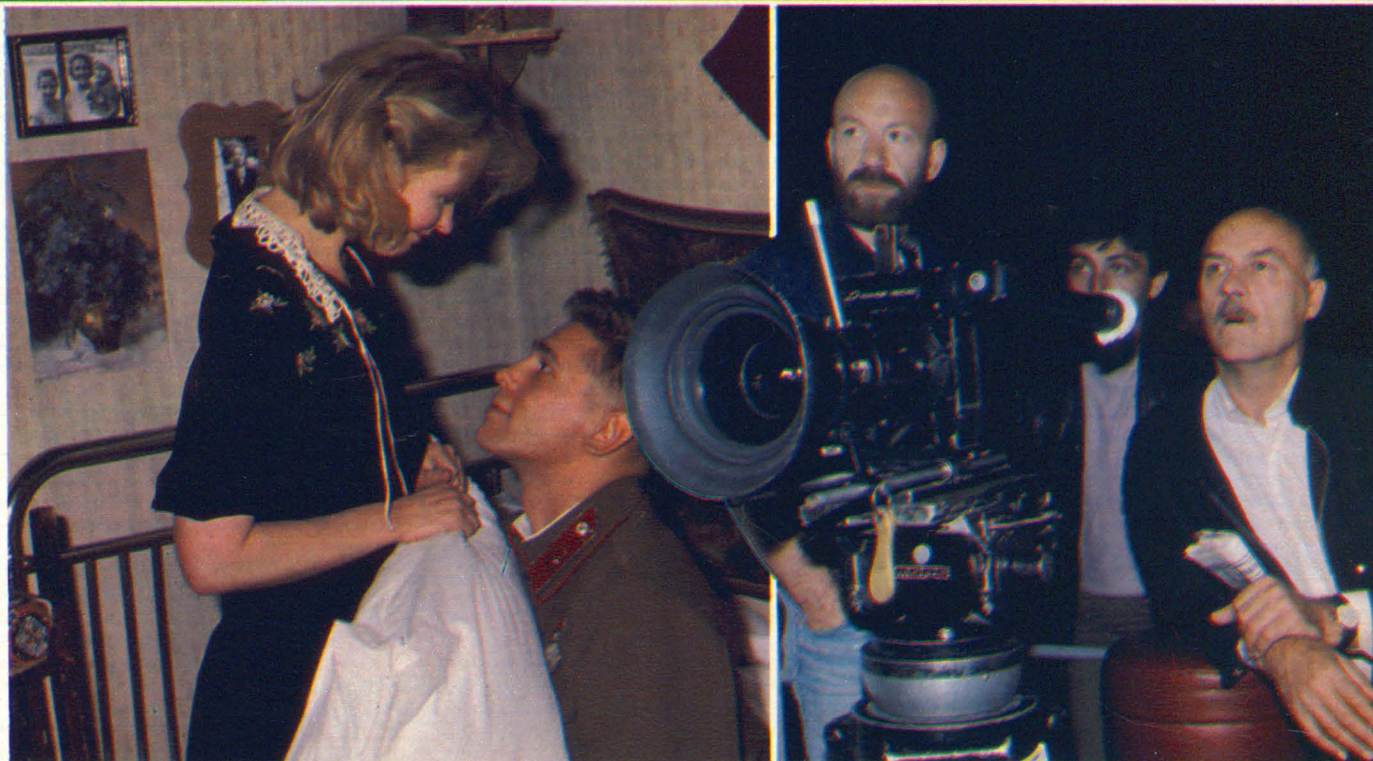


«Уходит взвод в туман, в туман, в туман, а прошлое ясней, ясней, ясней...»

Троекратное повторение как предречение пути к постижению истинности былого донесла до нас строка Окуджавы из поздних шестидесятых, из того времени, когда на подлинный лик военной эпохи начал ложиться первый лаковый, лакировочный слой. А затем циклевкой и шпаклевкой создана была «новая» война. Выглядевшая наманикюренной и глянцевиной, почти без запаха пороха, крови и гари, она ничего, абсолютно ничего общего не имела с той, реальной.

Писатель Вячеслав Кондратьев относится к немногим, кто пытался вопреки цензурным и иным рогаткам донести живое дыхание правды о войне. Он очевидец тех событий, о которых рассказывает, и потому признание его неопровержимо ценно... Видимо, это было решающим, когда Станислав Говорухин начал свою новую работу. Представлять ли этого кинематографиста читателям?

Его «мафиози» Крымова (смотрите Говорухина-актера в фильме «Асса»), беззаветно преданных долгу капитанов — Жеглова и Гранта (смотрите ленты Говорухина-режиссера «Место встречи изменить нельзя» и «В поисках капитана Гранта») мы отлично помним. Знаем Говорухина и как вдохновителя Одесской альтернативы и как задиристого публициста (читайте его статьи в «Литературной газете», «Советской культуре» и «Огоньке»). На этот раз Говорухин, приглашенный в мосфильмовский «Круг», выступает в качестве соавтора сценария и режиссера-постановщика «Отпуска по ранению» — киноверсии одноименной повести В. Кондратьева.



Надежда — С.Рябова и Сергей. Оператор Г. Энгстрем (слева) и режиссер С. Говорухин

— Сценарий разошелся уже на многочисленные цитаты. К сожалению, — огорченно говорит режиссер. — Написанный лет шесть-семь назад, он вначале лежал в «портфеле» студии, потом его несколько раз пытались принять к производству — словом, со сложной судьбой.

Вкратце фабула такова: главный герой, молодой лейтенант Володя, вырвавшийся живым из страшных ржевских боев, приезжает в Москву, родной свой город, в отпуск по ранению. А после отпуска — опять в свою часть...

Что такое Москва 42-го года? Чуть ли не осажденный город, если судить по сложившимся у нас стереотипам. Ан нет! В городе шумно, гулливо, весело — работают многочисленные пивные и винные, где обретается контингент простецкий, плебс, так сказать; есть «коктейль-холл», где развлекаются разодетые дамочки в мехах и их кавалеры. Прифронтовой город, казалось, и думать забыл про фронт, про кровь, про убитых, про раненых.

У каждого свой Вергилий, свой посланный судьбой попутчик, так по «пиру во время чумы» Володю сопро-

вождает Сережа, его друг, пвоевавший, но понявший вскоре, что на лейтенантский аттестат семью не больно прокормишь, и перешедший в «тыловики».

Отношения Володи со школьной подружкой Юлей, решившей добровольно идти на фронт, и надменно-красивой, холеной, холодноватой Тоней — другой жизненный круг.

В павильоне все было готово к съемке — привинчены недостающие «шишечки» на стульях, принесены пельмени из реквизиторской (те, что стояли на столах поначалу, на вкус ре-



Сергей — А. Бурыкин

Фото Ю. Юрьева, Е. Дроздовой

жиссера, смотрелись излишне современно), сменена прическа у актрисы (прежняя выглядела недостаточно нарядно)...

«Внимание! Тишина в павильоне! Мотор! Начали!» И в контрасте с этими сакраментальными и дежурными словами раздаётся оглушительный, чуть не истерический крик: «Сволочи! Кто сделает хоть шаг, пристрелю!» Тоненько звякнули висюльки люстры — в отполированной мраморной глади колонны отразился долговязый, с крутым затылком, паренек. Снималась сцена в «коктейль-холле».

Отсняв кусочек, режиссер решил изменить план. В дело включились ассистенты оператора Геннадия Энгстрема. А Говорухин вернулся к прерванному разговору о фильме:

— Настоящее ранение Володя получает не на фронте, а в тылу, где непонятно, где друг, а где враг, где ложь, а где правда, где чистая любовь, а где пошловатая интрижка... Я не отношусь к этой ленте как переломной в своей биографии. Но все-таки новое в том, что решил отказаться от знакомых лиц: постарался найти новых актеров на главные роли. Выбор мой остановился на Алексее Бурыкине из студии О. Табакова (он в роли Сергея) и выпускнице Щукинского училища Антонине Венедиктовой (играет Тоню). Ребята интересные, на мой взгляд, талантливые, заразительные. Работать с ними интересно.

— А для меня Станислав Сергеевич — как добрый волшебник, — подхватывает сидящая рядом с нами Антонина Венедиктова. — Только узнали, что утверждена на роль в его картине, оборвали телефон: приглашают работать в театры, на кинопробы... Думаю, выбираю.

— А ничего лучше не выберешь, Тонечка, — флегматично проговорил проходивший мимо исполнитель роли Володи, Олег Меньшиков. — Шучу, шучу, — прибавил он с интонацией, знакомой зрителям по «Покровским воротам», и светло улыбнулся.

Е. КАРАЕВА



РОКОВАЯ ОШИБКА

Надя — Лариса Павлова
Старший лейтенант Орловский — Борис Шевченко



На Киностудии имени М. Горького Никита Хубов («Предательница», «Эскадрон гусар летучих», «Очень страшная история») закончил работу над фильмом «Роковая ошибка». У сценария Михаила Рощина оказалась, и вправду, «роковая» судьба. Он считался лучшим в сценарном портфеле студии, многие режиссеры стремились к его постановке, но... «слишком остро, совсем нетипично» — так в ту пору говорили нередко.

В последнее время острых фильмов о молодом поколении, тревожных и неприкрашенных, появилось немало. Какой новый поворот темы сулит «Роковая ошибка»? Ее жанр, по определению режиссера, «где-то на грани между уличным театром и психологической драмой». Героини — 15—16-летние девчонки — много времени проводят на улице. Улица — своего рода сценическая площадка, на которой они по собственным, на ходу придуманным сценариям устраивают свои игры и развлечения. Эти игры жестоки, циничны, а иногда и опасны для самих играющих.

Поиск исполнительницы на главную роль был долгим, а закончился неожиданно. Режиссер доверил роль дебютантке — Ларисе Павловой из Чебоксар. В ролях других девушек — тоже непрофессиональные актрисы, это Н. Андросик из Минска, школьницы из Москвы и Ташкента О. Агеева и И. Кашалиева. Вернувшегося из Афганистана лейтенанта Орловского играет актер из Ташкента Борис Шевченко (он также снимается в кино впервые). Фильм снял оператор О. Рунушкин, композитор М. Минков.

Е. ПЕШКОВА

Неудавшийся блеф...

ШЕСТВИЕ В НИЖКУДА

Теодор ВУЛЬФОВИЧ

В ответ на вопрос, брошенный в пустоту: «И долго еще все это может продолжаться?!» — он пожал плечами, широко развел непомерно большие руки, попытался пятерней сгрести и откинуть нависающие на лоб густые волосы, плотно сжал губы и заходил по комнате. Это означало некий старт, концентрацию, после которой будет рывок, атака.

— ...Привозят нас в порт Находка. Холод. Ветер продувной. Небо свинцовое. Выгрузили. 6000 зекков — стоят партиями — лагерь-пересылка, две версты в любую сторону! Сумерки... Меня и еще одного снарядили за кипятком. Искали-искали — нашли. Титаны огромные, как дома! Под ними огонь бушует. Костры прямо из непиленных бревен. А у огня очередь извивается, уходит за горизонт. Скрюченные зекки ждут, когда в титанах вода закипит... А кто знает — когда?!

И он посреди комнаты глубоко присел на корточки, втянул голову в плечи, мигом захлестнул полы пиджака — укутался и прикрыл закинутыми руками макушку, а кисти утопил в рукавах — ни дать ни взять, насковозь промерзший зек, — и из этого клубка слышится:

— А таких ты-тысячи!

Он резко распрямляется, встает — хоть и сутулый, а отменно высокий, — и его интонации становятся грозными:

— Там внутри все гудит! Варится!.. Я и говорю напарнику: «Вот сейчас наберем!» На меня как кинутся: «Су-ука! Гад!.. Мы здесь второй час на сифоне корчимся. А он, падал, пришел и сразу... Да мы!.. Да тебе!.. Да тебя!..» За несколько секунд до того они проверяли, и ни капельки не текло. «Друг! — говорю. — Потому я и наберу за пять секунд, что ты ждал и корчился тут два часа или еще два года. Смори!..» И открыл кран. Оттуда как хлопбытнет! Крутой кипяток! Все сдвинулось, загудело, тут уж им не до меня было. А я набрал и пошел... Никто в мире не знает, где и когда закипит — руку не приложишь, внутрь не заглянешь. Кто знает: где? когда? как? Хлынет — и все.

Тихо, чуть хитровато улыбнулся, понимая, что притча сложилась и произвела впечатление.

— Базис давно уже не покрывает потребности непомерно разросшейся, разбухшей надстройки. Да-а-авно!.. Только барон Мюнхгаузен мог заткнуть задницей Великий, или Тихий, океан. Мы, увы, не Мюнхгаузен.

Юрий Осипович Домбровский уже десять лет покоится на кладбище, а наш терпеливый читатель только сейчас по-настоящему открывает его для себя. Это замечательный, выдающийся писатель. Журнал «Новый мир» наконец-то опубликовал главный роман его жизни «Факультет ненужных вещей» — капитальное, мощное произведение.

В году 1964-м, на излете хрущевской оттепели, внезапно стал широко известен в читающих кругах роман Юрия Домбровского «Хранитель древностей», опубликованный в том же «Новом мире» еще при Александре Трифоновиче Твардовском и вскоре переведенный на многие языки за границей. Вот так бывает — прочтешь, остолбенеешь в удивлении, спросишь: «Откуда взялся?.. Не может быть!» Все разъяснилось быстро: «Он из Алма-Аты. Но сам коренной москвич... Еще в тридцать втором упекли его, студента ГИТИСа. Кажется, около двадцати лет отыскался в лагерях и отрубил в ссылке».

«Хранитель древностей» — не первый роман Юрия Домбровского, но в то время стал одним из самых заметных не только в его творчестве, но и в нашей литературе вообще. Я сразу захотел экранизировать «Хранителя...» (и был не единственно возмечтавшим) — на меня посмотрели в Комитете по кинематографии, как на психа. И действительно, какая там оттепель — «вечер был, сверкали звезды», и художественные затрещины уже перемежались с редкими ударами бутылкой по голове.

Мы уже были в приятельских отношениях, я слушал главы из будущего романа, которые мастер ча-

сто читал друзьям, мы уже приновились к пристрастиям и странностям друг друга.

Однажды ни с того ни с сего, он, убежденнее, чем следовало, заявил: вот только работать вместе с вами я не буду (имелась в виду работа для кино), — хотя я этого сотрудничества ему не предлагал, так как сам пребывал долгое время без работы.

— Знаете почему?.. — спросил мастер. — Мы обязательно поссоримся. А ссориться с вами я не хочу!

Я принял эту реплику как зарок и никогда не нарушал его.

Кризисные периоды приходят и уходят, хотя почему-то чаще приходят и значительно реже уходят... Я вновь начал снимать фильм. Юрий Осипович неизменно интересовался всей перипетийной частью сценарной и производственной кухни, вмешивался, советовал, настаивал, читал все варианты, то изредка похваливал, то горячо возмущался, даже ругался, и тогда я начал понимать, что он не только писатель, он и прирожденный кинематографист...

Прошло тринадцать лет нашего знакомства и частых встреч. И вот так же внезапно, как и тогда, мастер сказал:

— Знаете, нам все-таки надо вместе написать сценарий... Мы сделаем такой фильм, какого не было!.. Закон — это выработка нравственных, этических, социальных норм на протяжении двух, двух с половиной тысяч лет... Нет государства без закона. Закон неподвижен, как египетская мумия... Как совместить все это? Наряду с законом должно существовать такое чувство правды, в которое закон не уложится...

И я боюсь наглядности, исчерпывающей мотивированности. Должна быть и мистическая завихренность — атмосфера некоего кипящего внутреннего безумия... Вот такой фильм мы можем сделать... Ура?.. А?

Внезапно распахивается дверь, и жена (она с телефонной трубкой в руке) сообщает:

— Шукшин!.. Вася умер.

Домбровский как-то нелепо ахает и роняет голову на руки. Он плакал и всхлипывал долго. А когда поднял лицо и стал раскрыты-

ми ладонями отирать глаза и щеки, то видно было, что ему пока что со слезами, да и с самим собой, не управиться...

Вот в такой темный день состоялся наш сговор на сценарий. В марте 1975 года он дал мне прочесть роман «Факультет ненужных вещей» — все, целиком, от корки до корки... Читал я медленно, несколько дней, продираясь как сквозь дебри... Закончив, сказал: «Аминь!..» Мы это событие отмечали торжественно. И придумывали награды, ведь это было тогда, когда все всех награждали без зазрения совести:

— Золотое кольцо в нос — «За политическое чутье».

— Бриллиантовая серьга в ухо — «За бдительность», с надписью на оборотной стороне: «Враг не дремлет».

— Невиданный перстень — драгоценный камень в оправе, с браслетом и без браслета, трех степеней — «От восхищенной Руки Редактора!»

Как бездумно и недалёковидно было наше веселье — позднее нам каждая шутка отыгралась сторицей, каждому по-своему.

Сценарий «Шествие золотых зверей» появился на свет нелегко, но появился — было ощущение скрытой, затаенной радости. Разумеется, в работе лидировал Юрий Осипович — он торил дорогу, а я больше занимался композицией сценария в целом, личными любовными линиями и, конечно, утрамбовываниями и сокращениями. Сценарий отдал редактору (нашему стороннику и болельщику) с надеждой. Да и студия была необычная — экспериментальная!

Вскоре наш редактор, из самых лучших побуждений, вернул мне рукопись с доверительной фразой:

— Я этого сценария не видел, не читал — его вообще не было!.. История с провокацией и карцером — это очень здорово! Но — не пройдет. Ни под каким... Просто расторгнут... Пишите заново, — и передал большой привет Домбровскому.

То был ни на какие другие не похожий, глубокий и по-настоящему драматичный сценарий. Теперь в этом объективно разобраться нетрудно, и я убежден: он со временем будет опубликован. А в остальном... «Киношка» неизменно брала

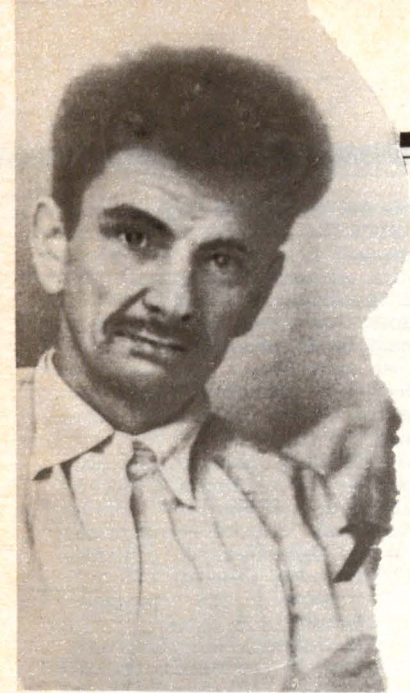
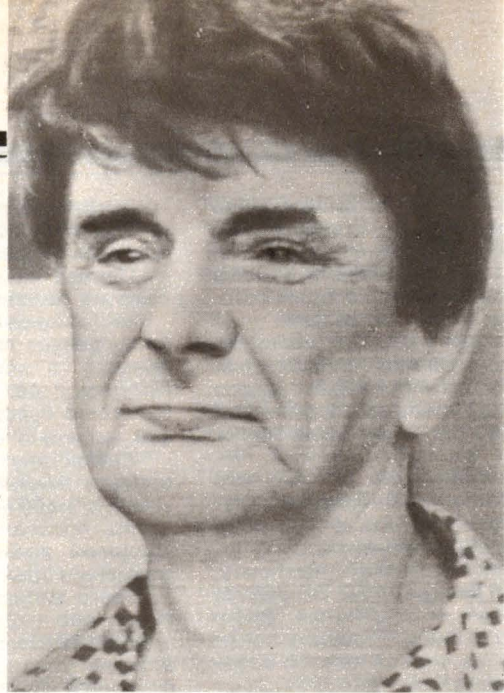


фото Г. Анисимова



Юрий Осипович Домбровский. 70-е годы

1949 год. После лагеря

верх над кинематографом. Исключения были редки.

И началось!.. Я-то отлично понимал, на какой путь мы ступили, но, как всегда, надеялся, что на этот раз будет хоть немного легче, а вот мастер, оказалось, совсем не знал, хоть и хвастался своей многоопытностью. Из нас начали извлекать тот предмет, который называют остатками души, выламывали по частям, как корень крепкого зуба. То: «Все это никуда не годится, и студия, кажется, ошиблась». То: «А вдруг это то новое, что мы так долго и настойчиво искали, а встретив не узнали?!» И под этот сомнительный комплимент куча поправок, обязательных пожеланий. Какая-то восторженная дамочка (в звании не только редактора, но и организатора) в нашем присутствии никак не могла разобраться, «почему же это ей вначале так нравилось, а потом совсем перестало?».

— А я этой идиотке еще ручку целовал, старый ду-урак! — рычал Домбровский.

Восторженная так и не разобралась «почему?» и, видимо, с горя укатила в Италию.

А мы никуда не укатили и все писали наш злополучный сценарий — третий, четвертый, пятый варианты...

Шестой вариант! Мы уже не в Экспериментальном объединении (его расформировали и пустили по ветру), мы уже в твердокаменном «Мосфильме», а игры все те же.

— Ну что они от нас хотят? Знаете, около Института тропической медицины, на кладбище, есть могила — на камне высечено: «Здесь лежит действительная статская советница такая-то. В ночь с такого-то на такое-то, такого-то года зарезанная своими слугами, кои были задержаны по особой распорядительности начальства и понесли заслуженное ими строгое наказание». Вот чего они от нас хотят. А правда, что киностудией командует генерал милиции?

— Правда. Но он еще член Союза писателей.

— Да у нас только они и писатели. А мы так — шушера.

— Все говорят, что он ярый защитник милиции и ни одной шероховатости в ее адрес не пропустит.

— Хорошо, что он писателей еще не защищает, а то бы нам всем сразу хана. А так — постепенно. Э-э-х, старик, не переплыть даже Москву-реку с такими гирями на руках и ногах.

— А что с крабом будем делать? Они говорят — выбросить.

— А что, он еще и ихтиолог?! — Мастер задрал руки вверх.

— Тут он ни при чем. В редакции какой-то намек подозревают — цупальца, глаза таращит...

— Ну и выброси.— Ему уже все равно.— Краб? Это марсианин — существо из другого мира (зачем он им...), и стоит он между нежной человеческой тканью взаимоотношений и жестокостью мира — это

общая гуманная нить. Краб! Может быть, девонские чудища, которые должны были зверски защищаться от среды, сами-то жрали мягкую травку... Выброси... Выброси... Не могу я больше. Увольте. Христа ради!.. Ведь шестой раз переписываем, и все заново, заново — этак и возненавидеть можно... Не только сценарий и вас, но и себя, и весь мир. Пусть они сами глаза таращат!

— Да что вы! Не отчаивайтесь. И бросайте. Я и так удивляюсь вашему терпению.

— Нет, не подумайте... Я читать буду. Обсуждать буду... Но писать больше не могу. Извините великодушно.

— Вы же сами мне рассказывали, что Твардовский как-то сказал: «Если бы у меня был настоящий враг, которому я бы хотел как следует насолить, то устроил бы ему по протекции договорчик на кино-сценарий...» А я вам не враг — отчаливайте спокойно.

— Ну да, у вас в кино все по схеме: «Я ему добра желаю — в холодную воду толкаю, а он добра не понимает — обратно вылезает».

Ни грана озлобления, ни намек на «фигу в кармане». Только приглашение собеседника к активному размышлению. «Вы же с юридическим образованием (хоть и усеченным), должны задавать вопросы квали-фи-цированно! — говорит он уверенно, а в глазах уже играют и поблескивают бесенята.— Анти-советизм какого периода вы имеете в виду?.. Революционного?.. Ленинского?.. Промежуточного?.. Осужденного сталинского?.. Прихлопнутого хрущевского?.. Брежневского?.. Ведь они все разные, эти анти-советизмы... Грамотнее ставьте вопросы — будете получать грамотные ответы, а не «Подкоп из Пизанской башни под Спасскую через Бранденбургские ворота!».

Два года мы пишем это «Шествие золотых зверей», и вот уже полгода я один.

Седьмой, восьмой, девятый вариант — только читать ему таскаю уже перепечатанное.

— Все разговоры редакторов — сплошная вкусовщина, не основанная на анализе,— говорит Домбровский.— Это витающие духи, а с духами воевать нельзя. Все построено на так называемых неуправляемых эмоциях: «А мне нравится! Убейте меня! Извините! Нравится!», «А я три раза прочла, извините, и ничего не поняла...». Ведь никто не признается, что тридцать раз прочел таблицу умножения и не понял. Стыдно: скажут — кретин! А литературное произведение можно прочесть и заявить: «Не понял... извините»,— и вроде бы виноват автор. Одни, как запроканные, с мизерной оплатой работают, бьются, а другие: «Нра!.. Не нра!» — и зарплата в полтора-два раза выше, чем у тех, кто работает и содержит их.

А картина постепенно становится «всего ничего» — не рассказ полный и неожиданных подробностей о большой археологической находке и людях, ее окружающих, а некий со всех сторон, подрезанный археологический детектив, где правда уже не за ученым, а, конечно же, за представителями охраняемых органов.

Это была история некоего клада, обнаруженного в древнем захоронении на территории Семиречья и затем исчезнувшего при странных обстоятельствах. Действие происходило в наши дни в Казахстане. Не пресловутые сложности рассле-

дования волновали нас, не доблести сотрудников угрозыска, а личность и поступки героя. Он, скромный археолог краеведческого музея, оказался в центре запутанных перипетий следствия... Не обошлось и без романтической коллизии, превращения банального приключения в большую любовь, уже не столько нежную, сколько грозную, с драматической нотой и гибелью.

Появилось немного свободного времени — надо снова учиться читать. Перечитал «Смуглую леди» Домбровского — это три повести о Шекспире:

«...его всегда укрепляла безнадёжность»;

«...И тогда пропел петух в третий раз, а Петр заплакал, ибо понял — как ни люби, а отречься ему все-таки придется!»

Уже законченную и сданную всем инстанциям картину взялись резать еще раз, уже без всякой пощады, потому что ЦК Казахстана якобы запротестовал: «Не было таких хищений на территории республики. И быть не могло!» Сегодня мы знаем малую толику тех злоупотреблений, что могли быть и были на территории этой республики. Генеральный директор «Мосфильма» сам проводил спасательную операцию: диктовал, что выбросить, да так твердо и безапелляционно, что потом и сама республика себя узнать не могла в этом фильме! И вырезали, и вырезали... Но и в таком обкорнанном виде фильм имел зрительский успех, кормил студию, и премиальные получал весь административный состав, не давая ни гроша тем, кто делал картину,— это тоже было предусмотрено инструкциями. Система притеснений и удушений в области художественного творчества была тщательно продумана, и административно-хозяйственная стена непрошибаема.

Роман Домбровского вышел на Западе за полтора-два месяца до окончания работы и напроць прексек всякую возможность борьбы за фильм на его последнем и самом решительном этапе. У нас же за все надо бороться! Оставалась только капитуляция или расчет на невиданное везение.

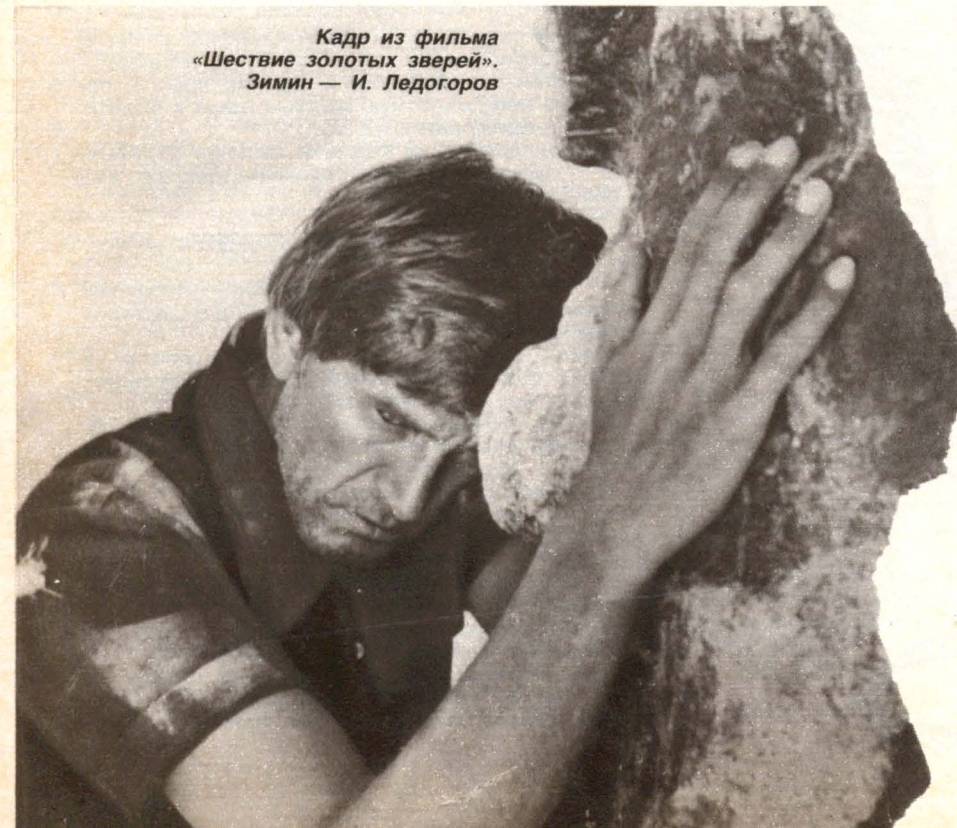
Юрий Осипович не дождал до премьеры около сорока дней. А до горя был праздник, не такой уж веселый, скорее, грозный праздник — дом был полон людьми, почти все знакомые, дверь, как обычно, не заперта,— он кинулся навстречу, в руках держал новенькую книгу:

— Как только получу еще хоть один экземпляр — подарю. А пока вот — поддержите.— И протянул мне.— Это вам не искореженный фильм — книга!

На обложке было написано — «Факультет ненужных вещей».

На кладбище совсем близко к гробу неожиданно подошел седой человек и, обращаясь прямо к лежащему, тихо, с жестким укором сказал: «Юра, тебе не нужно было так поступать, ты не имел права умереть раньше нас... Мы все, твои друзья-колымчане, надеялись: когда придет мой час, сам Юрий Домбровский произнесет у моего гроба самое нужное слово. Сознание этого делало остаток жизни осмысленным. Какая несправедливость — я, косноязычный, должен сказать тебе здесь то, что лучше других умел сказать ты...»

Кадр из фильма «Шествие золотых зверей». Зимин — И. Ледогоров



ТОВАРИЩ

Кир
БУЛЬЧЕВ

Если человека в сорок лет зовут Сашком, значит, его жизнь не сложилась. В четверг утром, с большого похмелья, Сашок решил начать новую жизнь. Но начинать новую жизнь в Москве нельзя: слишком много знакомых, которые готовы занять тебе очередь в винный отдел.

Сашок обвел печальным взглядом свою уютную комнату, вытащил из-под кровати шкатулку покойной мамы с лакированным видом Ласточкиного гнезда на крышке, пересчитал деньги. Как раз хватит на билет до Симферополя и телеграмму.

Сашок выбрал Симферополь, потому что там жила Тамара, которая в прошлогоднем отпуске сказала, что готова разделить с ним жилплощадь, любить его и перевоспитывать.

Сашок натянул куртку и пошел на почту, чтобы дать телеграмму Тамаре. Там он сел за столик, взял ручку, бланк и задумался. Было утро, лето, солнце било в окна. У левого локтя Сашка лежал бумажник из черной кожи с золотой монограммой в виде буквы «Д».

Сашок был обыкновенным человеком, чужого не желал. Так, из пустого интереса он подвинул к себе бумажник. И тут же родилась идея: не отнести ли его владельцу? Неужели тот не отстегнет десятку благородному человеку?

Пока он так думал, рука сама положила бумажник в карман куртки, ноги сами встали и вынесли Сашка из помещения.

И опомнился Сашок, только открыв бумажник и обнаружив, что в нем нет паспорта. Некому было относить находку и не от кого ожидать заслуженной награды.

Из левого отделения бумажника торчали какие-то бумажки. Сашок их вытащил — вдруг на них есть нужный адрес?

Первая из записок удивила. Она была написана на половинке тетрадного листка:

«Я, Иванова Дарья Павловна, проживающая по адресу... передаю свою бессмертную душу дьяволу в обмен на оказанные мне услуги». Подпись и дата. Месячной давности. Текст был какого-то бурого цвета. Сашок сообразил: записка написана кровью!

Сашок внутренне сжался. Прежде чем вернуть вторую бумажку, он огляделся. Поблизости в песочнице играли два малыша, солнце грело, прозвенел трамвай. Москва жила своей трудовой жизнью и не подозревала, с каким страшным фактом столкнулся Сашок.

Всего записок было шесть. И все — кровью. И все про передачу бессмертной души.

Раньше Сашку не приходилось задумываться, есть ли у человека душа. Наука вроде бы это отрицает. С другой стороны, некоторые люди ходят в церковь. Сашок знал про трагедию доктора Фауста и понимал, что человек, продавший душу дьяволу, лишь на первых порах добивается выгоды. А затем ему приходится за это дорого платить.

Если есть дьявол, то есть и ад. А в аду котлы для грешников. Ясно? И тут, рядом с ним, в нашей столице, живут легкомысленные люди, которые увлеклись легкой наживой и забыли о расплате.

Сашок понял, что он хочет помочь этим невезучим людям. Пускай операция связана с риском. Но нельзя же отворачиваться от людей, если можешь им помочь. Этому его учили в школе.

— А почему бы и нет? — сказал вслух Сашок, сунул бумажник в карман и отправился по одному из адресов, чтобы воздать жертве дьявола расписку кровью и этим спасти его душу.

Первая жертва обитала в новом кирпичном доме с увеличенными холлами и домофоном. Сашок нажал на кнопку шестой квартиры и, когда изнутри донесся тонкий голос: «Кто еще?» — ответил:

— Мне к Спикухину, Эдуарду Юрьевичу.

— Зачем?

— По личному делу, — ответил Сашок.

В микрофоне повздыхало, покашляло, потом дверь щелкнула и открылась. Сашок поднялся на второй этаж. Спикухин ждал его у приоткрытой двери. Спикухин был не толст, но чрезмерно мясист. Уши и рыжие волосы прижаты к черепу. Остальное неразборчиво. Он оценил быстрым взглядом желтых глаз мелкую, одетую по-пролетарски фигуру Сашка и сразу расслабился.

— Говори, — сказал он.

— Я по поводу дьявола, — сказал Сашок.

На лице Спикухина сразу отразилось внутреннее изменение. Он как-то обмяк, хотя попытался стать по стойке «смирно». И начал отступать внутрь квартиры. А Сашок, сразу осмелев и уверившись в том, что все происходящее не розыгрыш, наступал на него, как Давид на Голиафа.

— Вы садитесь, — сказал Спикухин. — Если какое поручение от товарища Д., то я сейчас.

Он утонул в соседнем с Сашком кресле, подвинул к нему вплотную желтые глаза и сказал:

— Внимательно слушаю.

Сашок достал из кармана заранее отделенную от прочих расписку Спикухина, показал ему и спросил:

— Подпись ваша?

— Подпись, — прошептал Спикухин, — моя. Вы же знаете.

— Как же так? — сказал Сашок. — Взрослый человек, состоятельный, с положением, а такие расписки даете?

Спикухин положил расписку на журнальный столик, подобрался, глаза стали лимонными, пальцы сжались в кулаки.

— А я подумал, — сказал он медленно, — что вы, может быть, и не вы, а он. Облик изменил. Вот что я подумал...

Спикухин словно размышлял вслух.

— А ты ведь не он, — продолжал Спикухин, — взгляд не тот... И не из органов. Не из органов ведь?

— Ну что ты! — испугался такой возможности Сашок.

— Вот и скажи мне, где ты взял эту цидулку?

Спикухин медленно поднимался, причем его кулаки поднимались быстрее, чем остальное тело. Сашок рванул из комнаты. Он увидел справа дверь, на которой был прикреплен че-



Рисунок
О. ТЕСЛЕРА

канный барельеф с изображением писающего мальчика. Он влетел в туалет, быстро заперся на засовчик, и тут же дверь пошатнулась от удара Спикухина.

Сашок уперся в дверь спиной, ногами в унитаз и создал прочную конструкцию. В дверь мерно колотили. Потом послышался голос Спикухина:

— Как тебя зовут?

— Сашок.

— Сашок, ты где бумажку нашел?

— Да я к тебе с добром шел! — обиделся Сашок. — Вижу — расписка, человек в лапы дьяволу загрел. Надо освободить. Мы же все советские люди.

— Так запросто хотел отдать?

— Ну сколько тебе повторять, дубина дубовая!

— Тогда суй ее под дверь.

Спикухин был добрый. Он сказал, складывая записку и прячущая ее в кулак:

— Дурак. Я бы тебе за нее тысячу дал.

— Ни к чему мне твоя тысяча.

— Нервы, — сказал Спикухин. — Нервы у меня. Пошли на кухню, примем по маленькой.

Они сели за белый стол. Кухня была фирменная, импортная. Спикухин положил расписку в морозильник, достал бутылку. Разлил.

— За знакомство, — сказал Спикухин. Напугал ты меня. Я думал — из органов.

— Ты ее сожги, — сказал Сашок. — Я тебе ее для этого и нес.

— Зачем жечь? — не понял Спикухин.

— Чтобы душу спасти.

— Ты мне про душу не надо, — сказал Спикухин. Он налил еще. Выпили. — Человек мне помог, я его подвести не могу.

— Как же он мог тебе помочь, если душу за это взял?

— Понимаешь, у меня была ревизия. С такого сверху, что тебе и не снилось. Все. Кранты. Не отмахнешься — десятка светит с конфискацией. Они уже в бухгалтерии. И тут входит он. И говорит: времени, говорит, у тебя, Спикухин, нету. Продавай мне душу. Ревизию уведу.

— И ты поверил?

— Я сначала в переносном смысле поверил. А он вынимает ножичек. Давай, говорит, палец. А за дверью голоса. Вот я и написал. И ревизия уехала. Он мне обещал: ни одна ревизия не тронет.

— И что?

— Вокруг берут. Меня не трогают.

— А душа?

— Слушай, Сашок, а у человека есть душа? Я в последнее время книжки стал читать. В основном отрицают.

— Может, все-таки сожжешь на всякий случай?

— И завтра — ревизия?

Спикухин провёл Сашку до двери. Глядел вслед через щелочку, потом, когда Сашок спустился на этаж, крикнул:

— Дурачье ты, Сашок! Ты бы с меня тысячу мог взять!

От этой встречи, хоть она и кончилась вроде бы по-дружески, остался неприятный осадок.

Ничего, сказал он себе. Спикухин — человек дрянной, даже неизвестно, была ли у такого душа. А может, другие люди будут счастливы? Сашок понял, что благородство в нем еще не истощилось. И поехал по второму адресу.

Ивановой Дарьи Павловны дома не было. Сашка встретил понурый мужчина.

— Дарья Павловна, — сказал он, — скоро вернется от косметички. Если вы будете так любезны, можете подождать ее.

Квартира была невелика и тесно заставлена вещами антикварного характера. Сашок сразу понял, что хозяин здесь не муж. В углу был столик на витых ножках. На нем бумаги и пишущая машинка.

Мужчина постоял, поглядел на Сашку, подошел к телефону, набрал номер.

— Это ты, Сонечка? — сказал он. — Да, это я, папа. Ты уже из школы пришла?

Он выслушал ответ, вздохнул.

— А мамочка дома? Ну, конечно же, на работе.

Снова пауза.

— Конечно, Сонечка, — сказал мужчина. — Я еще в командировке. Я по междугородной звоню. Ты не плачь, пожалуйста. Конечно, по звоню...

Мужчина положил трубку, будто боялся кого-то разбудить.

— Дочка ваша? — спросил Сашок.

— Я не понимаю, что происходит! Я готов

повеситься. Я взял бюллетень, чтобы не видеть моих коллег.

— Может, к экстрасенсу обратиться? — спросил Сашок.

— Мне никто не поможет, потому что я подлец, — сообщил мужчина. — Я бросил семью, Сонечку и Викторю. Но ответьте мне: почему?

— Не знаю, — сказал Сашок.

— Да, я увлекся Дарьей Павловной. Но мое увлечение оставалось в рамках банального служебного романа. Я не предполагал, что уйду из дома, перееду сюда, в этот кошмарный дом! Почему я это сделал? Почему я тут живу?

— А может, вам обратно? — спросил Сашок. — Ваша Виктория покричит, покричит и успокоится. Дело житейское.

— Вы не знаете Викторю. Она ангел. Она никогда не кричит. Она все молча терпит. Она рыдает ночами.

Голос мужчины дрогнул, большая слеза показала по щеке.

Тут они услышали, как в замке повернулся ключ и в комнате возникла пышная женщина.

— Павлик! — воскликнула она с порога. — Ты скучал?

И тут она увидела Сашку, который поднялся при ее появлении.

— Это что еще такое? — спросила она. — Если телевизионный мастер, то я вызывала на ту неделю.

— Нет, — сказал Сашок. — Поговорить надо. По личному вопросу.

— Погодите, — сказала Дарья Павловна и твердыми шагами подошла к мужу. — На тебе лица нет. Ты опять переживал? Эта гадюка звонила?

— Мне никто не звонил.

— Не перечь, мой ангел, — ответила Дарья Павловна, резким движением открыла резной шкаф черного дерева, который оказался заполнен лекарствами. Когда она обернулась, в одной руке ее был стакан, в открытой ладони другой руки — горсть пилюль.

— Быстро, — сказала она. — Все глотай. Быстро.

Павлик покорно проглотил пилюли и начал запивать водой. Его острый кадык ходил в такт глоткам.

Сашок проследовал на кухню за Дарьей Павловной.

— Что за дела? — спросила она, беря с холодильника пачку «Мальборо» и закуривая.

— Я по поводу записки, — сказал Сашок. — От товарища Д.

— Что? — испугалась Дарья Павловна. — Что-нибудь неправильно? Вы только меня не пугайте.

— Нет, я наоборот, — сказал Сашок. — Только учтите, мне ничего не нужно. Я ее обратно принес.

— Зачем?

— Чтобы спасти душу, — сказал Сашок.

— Вы что, шутите? Может, вы от этой, Викторю?

— Нет, я сам по себе! — воскликнул Сашок. — Я пришел, чтобы освободить вас от дьявола. Я пришел помочь.

— То есть как помочь? Нет уж, обратного хода нету. Я на жертву пошла. Я душу отдала ради простого человеческого счастья. И учтите, Павлика я никому не отдам. Я его на ключ запрю, я ему, если надо, глаза выколю!

Что дальше случилось, Сашок так и не понял. Были грохот, визг и крик, падала мебель, и падал сам Сашок. Очнулся он уже у подъезда, на мостовой, побитый, но живой. И побрел по улице, размышляя, что делать дальше.

Два визита кончились неудачно. Не хотят люди свою душу обратно, потому что, может, и не верят они в душу. Может, прекратить? Отнести расписки в милицию, пускай разбирается. Но Сашку не хотелось капитулировать, потому что он верил в добро.

По третьему адресу ехать было далеко, через пол-Москвы. Может, и не поехал бы Сашок к Тамаре Михайловне Невской, но дело в том, что его знакомую в Ялте тоже звали Тамарой. И потому Сашок всех Тamar жалел.

Тамара Михайловна оказалась дома одна. Судя по обстановке и размерам скромной квартиры, она была матерью-одиночкой. Не ощущалось в доме мужского духа, даже в мелочах.

Она оказалась женщиной милостивой и одета была скромно. На чем ее подловил дьявол — не догадаешься.

— Что случилось? — спросила она с тревогой.

— Простите, Тамара Михайловна, — сказал

Сашок. — Я к вам на минутку. Обязан сделать для вас одно дело.

— Какое дело? — спросила Тамара Михайловна. — Что-то случилось с Мариночкой?

— С Мариночкой все в порядке. Я от товарища Д., — сказал Сашок.

— Ой! — Тамара Михайловна ухватилась за стену. — Неужели он передумал?

— Никто не передумал, — сказал Сашок. — Ничего страшного. У меня ваша расписка. В ней написано, что вы этому мерзавцу продали душу. А я нашел. Случайно. Берите. Рвите, жгите, и дело с концом. Вы свободны.

Тамара взглянула на Сашку с таким ужасом, что он оторопел.

— Нет, — сказала она. — Умоляю вас, не возвращайте мне эту записку. Мой ребенок погибнет. Пожалуйста, верните ее товарищу Д.

— Ну вот, — сказал Сашок. — Я же хотел как лучше.

— Я понимаю, я не сержусь, только, пожалуйста... Поймите, я растила Мариночку без отца.

Когда случилось это... я готова была вырвать из груди сердце, чтобы только спасти ребенка. Слезы сорвались с ее ресниц.

— Я понимаю, — сказал Сашок. — Ради жизни ребенка на что не пойдешь. А как девочка, выздоровела?

И тут раздался звонок в дверь.

— Это она, — сказала Тамара, вытирая глаза.

В дверях стояла девочка лет десяти, на вид усталая, но здоровенькая, без следов страшной болезни.

Мать кинулась к ней радостно.

— Ты опять суеишься? — сказала девочка укоризненно. — Она взглянула на Сашку и отвернулась, словно он был мебелью.

— Я так скучала, — сказала Тамара. — Ужидать тебя ждала.

Забыв про Сашку, Тамара начала быстро метать на стол посуду. Девочка села, оглядела щедрый стол и сказала:

— Евгения Осиповна велела вечером грушу.

— Я сегодня после работы не успела на рынок.

— В следующий раз успею, — сказала девочка. — Завтра же Евгения Осиповна узнает, в каких условиях я нахожусь.

— Мариночка, — умоляла Тамара Михайловна. — Только не это! Ты же знаешь, как Евгения Осиповна будет сердиться.

— Я пойду, — сказал Сашок.

— Да, конечно, спасибо, что зашли. — Тамара Михайловна оторвалась от ребенка, вышла за ним в коридорчик.

— Возьмите, — сказал Сашок, протягивая ей расписку.

— Ой, не надо! Я на нее и смотреть не могу.

— Тамара, — сказал Сашок. — Вы, конечно, извините, но вопрос можно? Что с вашей дочкой случилось?

— Мариночка занималась в «Трудовых резервах». Это не дает никаких шансов. И к Евгении Осиповне устроиться невозможно. Туда министры в очереди стоят.

— А что Евгения Осиповна делает?

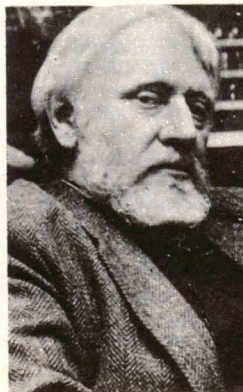
— Вы не знаете Евгению Осиповну? Но она же гениальный тренер по гимнастике. И мне пришлось, как вы понимаете...

— Ага, — сказал Сашок. — А я думал — бесполезно.

— Мать! — послышалось строго из кухни.

— Вы простите, я бегу, — сказала Тамара, открывая дверь гостю. — Мариночке нельзя волноваться. У нее режим.

Сашок вышел на лестницу подавленный. Спускаясь вниз, подумал: эта Тамарочка, еще не



БУЛЫЧЕВ Кир — писатель, кинорежиссер, лауреат Государственной премии СССР, лауреат премии «Золотой теленок» клуба «ДС» «Литературной газеты», автор и соавтор сценариев фильмов «Через тернии к звездам», «Слезы капали», «Шанс», «Комета», «Лиловый шар», «Похищение чародея», телефильмов «Гостья из будущего», «Умение кидать мяч», мультфильмов «Тайна третьей планеты», «Два билета в Индию», «Узники Ямагири Мару» и других. В 1988 году вышел из печати новый фантастический роман «Поселок».

успев помереть, получит адские муки на всю катушку.

Остались три расписки. Но Сашок уже знал: никто из тех, кто отдал душу дьяволу, не захочет вернуть ее себе. Некоторые потому, что в существование души не верят, другие, может, и верят, но хотят попользоваться жизнью сегодня.

Сашок побрел через рожицу, оставшуюся от деревни, что была на месте новостройки.

Засада, что ждала в рожице, накинута на него и стала молотить кулаками. Было больно, Сашок отбивался, но упал, и его топтали. Сашок рычал, кусался, отбивался, потом не выдержал и закричал:

— Хватит! Сдаюсь!

Сквозь затуманенное сознание он услышал глубокий, спокойный голос:

— Остановитесь. Хватит.

Сашок с трудом собрал себя по кускам, поднялся. Сюда, в рожицу, чуть проникал свет уличных фонарей.

Подбитыми глазами он различал лица. Эдик Спикухин потирал нос — видно, Сашок ему угодил. Были еще два незнакомых мужика, похоже, из других расписок. Ну и, конечно, Дарья Павловна.

А перед Сашком возвышался человек в черном костюме.

— Дорогие мои добровольные помощники, можете спокойно расходиться по домам, — сказал он. — Александр достаточно наказан и осознал свою вину, не так ли?

Люди без душ послушно растворились в темноте.

— Как чудесно — ощущать себя живым, — заметил товарищ Д., усаживаясь на лавочку. — Я живу на свете уже семь тысяч лет и не устаю радоваться. Вы, наверное, полагаете, что я вызвал моих подопечных, потому что не хотел мараить рук. Нет, мой милый чудак. Сам факт того, что расписки были мною утеряны, вызвал в них некоторое недоверие к моему всевластию. А это недопустимо. Сомнений быть не должно. Вам ясно?

— Мне ясно, — сказал Сашок, — что вы, может быть, и не дьявол.

— Почему?

— А потому что, если вы всемогущий, зачем это доказывать?

— Чудесно, — сказал товарищ Д. — Великолепная логика. Вы мне нравитесь.

— А вы мне нет.

— Давайте рассуждать трезво, — сказал дьявол. — Вы находите мой бумажник и, вместо того чтобы сдать его в бюро находок, начинаете им пользоваться. Вы вмешались в жизнь незнакомых вам людей. А это недостойно. Верните бумажник.

Сашок отдал бумажник.

— Скажи теперь, — сказал дьявол, вытянув ноги и поблескивая перстнем, — есть ли у тебя заветное желание?

— Душами не торгуем, — сказал Сашок.

— Достойный ответ. Но на мой вопрос ты не ответил.

— Я без тебя начну новую жизнь, — сказал Сашок.

— А машину «Волга» не хочешь?

— Нет, нет, нет!

— Убедительно. Несмелый ты человек, Александр Иванович, без желаний, которые бы захватывали тебя как магнит.

— Все равно нет.

— Ладно. Тогда прощай.

— Один вопрос, — сказал Сашок. — Можно? А как вы узнали, что бумажник у меня? Волшебным путем?

— Зачем волшебным? Они мне сразу отзвонили. Все без исключения. Спасай, мол, застучали!

— Ясно. И Тамара тоже?

— Не звонила, — ответил дьявол. — Когда ей звонить? Мы ведь уже тебя здесь ждали.

Дьявол вздохнул и исчез. Может, ушел, может, испарился. Сашок не смотрел на него. Он нащупал в кармане бумажку и не хотел, чтобы дьявол о ней вспомнил. Это была расписка Тамары Невской.

Сашок порвал ее в мелкие клочки и сунул в рот. Он давился, но проглотил. Никакому дьяволу не добраться.

И подумал: зачем человеку ехать в Симферополь, когда можно начать новую жизнь в Москве? Маринке нужен отец. Распустилась девочка, избаловалась. А если Евгения Осиповна выгонит ее из своей секции — не страшно. Другого тренера найдем.

ЛЮДИ, ВЫ О ЧЕМ?

Андрей МАЛЬГИН

Продолжаем дискуссию, начатую в № 1 письмом В. Демина и статьей Ст. Рассадина, в которой приняли участие критики С. Фрейлих и А. Ерохин (№ 2), В. Туровский и Ю. Гладильщиков (№ 3), Н. Зоркая (№ 4).
К участию в дискуссии приглашаются и кинозрители.

Как только первобытный человек научился рисовать на скале, он, по всей видимости, сразу же столкнулся с критическими суждениями о своем творчестве.

Как только возникло искусство, возникла критика. А как только возникла критика, начались дискуссии о ее задачах и правах. Такими перепалками нас не удивишь. Проработав пять лет в «Литературной газете», я лично пережил четыре «полюмики» на эту тему. Видимо, занимались обсуждением этого вечного вопроса и деятели кино.

Празднуя в скором будущем столетие кинематографа, мы должны будем поднять бокалы и за столетие кинематографической критики. Когда Льву Толстому в 1909 году впервые показали аттракцион — кино, он сразу же осведомился: «Скажите, а существует ли синематографические журналы?» Не знаю, не читал, но думаю, что в первом русском кинематографическом журнале «Сине-фоно», издававшемся в то время, уже были заложены те проблемы, которые мы с пеной у рта обсуждаем сейчас.

Разное бывает отношение к художественной критике. Люди, «делающие» искусство и литературу, относятся к ней очень часто негативно. С упорством Станислава Говорухина они повторяют: Карфаген должен быть разрушен. «Чернильной тлей, вымазавшей о поэзию лапки» называл критика Николай Асеев. Посещая с недавнего времени некоторые мероприятия Дома кинематографистов, я имел возможность убедиться, что и эти люди умеют-таки находить весьма сильные выражения, когда речь заходит о критиках. Впрочем, нельзя сказать, чтобы за критиков никто не вступался. Вступались. Это обычно были сами критики.

То, что в нынешней дискуссии обходится без крайностей и никто не подвергает сомнению право кинокритики на существование, объясняется очень просто: в дискуссии участвуют исключительно представители критического цеха, а они себе не враги. Единственная же попытка В. Туровского поставить критиков на место вызвана скорее обычным для этого автора желанием эпатировать почтенную публику, чем совершить харакيري.

Так о чем спор? Барственное раздражение В. Демина непонятно: мне, как и ему, молдавский фильм «Иона» чрезвычайно понравился, но отчего бы не существовать и иной точке зрения? Равно как почему бы Рассадину не писать и далее в нарабатанном годами стиле? Удивляет другое: зачем подыгрывать барину?! (У Ю. Гладильщикова о Демине: «лидер нашей

кинематографии»; и даже у Н. Зоркой: «яркий дар которого» — и это безо всякой иронии.) Что же касается статьи Ст. Рассадина, то он сколько ни самоуничтожился (в данном случае как раз иронически), а все-таки уверенной рукой увел разговор в сторону — начал сравнивать социальные возможности кинематографа и литературы, что, на мой взгляд, нелепо: наверняка Рассадину хорошо известно, что если и находились в сталинскую эпоху писатели, позволявшие себе, пусть даже ценой лишения, писать в стол, то кинематографистов, «снимающих в стол», не было и быть не могло — интересно, кого бы они снимали, по чьему заказу и на чьи деньги?

Если нет предмета для дискуссии, нет и дискуссии. Просто поговорить о кинокритике — какая же это дискуссия? А защитить критика Х, обругав критика У, — это, простите, сведение счетов, мелочи, недостойные внимания читателя. Для него, читателя, эти Х и У — и в самом деле величины неизвестные.

Чего ждет читатель (он же зритель) от критики? Подавляющее большинство читателей-зрителей нуждается в обычном человеческом совете: на что пойти? что посмотреть? Какая-то часть ждет подробностей из жизни звезд, рассказа, так сказать, о творческом пути, — что ж, приходите нам, критикам, и этим заниматься. И лишь весьма малая часть знает нас по именам, следит за изысками нашего стиля и за изменениями нашей позиции (если таковая вообще имеется). На кого нам ориентироваться? На большинство или меньшинство? Поставлять информацию, быть добрым пастырем или оголтело самовыражаться?

А это уж, простите, каждый критик пусть решает сам, в меру своей кинематографической испорченности (в трактовке Ст. Рассадина) и в меру понимания своей профессии.

Скажу грубо: надо дело делать, а не любоваться собственным отражением. И пусть темой наших дискуссий будем не мы сами, а предмет наших интересов. В данном случае кино.

Если же кто-то огорчен тем, что в моих заметках больше вопросительных знаков, чем это обычно бывает, я напомню фразу, которой закончил свою книгу об А. Ахматовой Борис Эйхенбаум: «В этой книге больше беспокоящих вопросов, чем готовых ответов. Такова и должна быть скромная роль критика».

Я лично понимаю эту роль точно так же, но на этом своем понимании не настаиваю и наподобие кукурузы насаждать его не собираюсь.

К обложке



Лариса ДОЛИНА

В последнее время ценители музыки заговорили о «новом облике» Ларисы Долиной. Интересная джазовая певица хорошо дебютировала в рок-репертуаре. Джаз и рок — две грани дарования актрисы. Мы сегодня поговорим еще об одной стороне ее творчества.

Мало кто знает, что Лариса Долина приняла участие уже в 70 (!) кинокартинах. Чаще всего оставаясь незаметной зрителю — озвучивая за кадром вокальные номера. Впрочем, и на экране Лариса появлялась.

Все началось больше десяти лет назад. Молодая певица работала в труппе Камерного еврейского музыкального театра, когда туда приехали отбирать актеров для музыкальных номеров в фильме «Бархатный сезон». Отобрали дуэт Долиной и Вейланда Родда. Лариса дебютировала в кино в роли негритянской певицы. Все ее последующие

появления в кадре были продолжением и дальнейшей разработкой негритянской темы: сюда относятся и фильм «Чудак», и памятная многим колоритная кубинская джаз-звезда Климентина Фернандес из ленты «Мы из джаза», да и странная, смуглая, фантастическая женщина из телефильма «Остров погибших кораблей».

Это — в кадре. Перечень героинь, которых приходилось озвучивать за кадром, значительно обширней и разнообразней. Голосом Л. Долиной пели персонажи Н. Гундаревой, Е. Васильевой, Л. Шевель. Тут все не так просто, как может показаться на первый взгляд. Совпадение тембра голоса в данном случае далеко не главное. Важнее совпадение характера, настроения, умения сыграть за кадром вместе с исполнительницей роли. В этом смысле особенно плодотворной, по

мнению Ларисы, была совместная работа с Екатериной Васильевой, за которую Долина пела во многих картинах: «Те актерские навыки, которые, хотелось бы надеяться, помогают мне сегодня в работе на эстраде, появились именно благодаря кинематографу, ставшему для меня одним из самых главных университетов».

«Зимний вечер в Гаграх» и «Танцплощадка», «Обыкновенное чудо» и «Восьмое чудо света», «31 июня» и «Любовь моя, печаль моя» — в этих и во многих других картинах — игровых и мультипликационных — звучал голос Ларисы Долиной. Сильный, щедрый, порхающий широтой диапозона, многообразный и сочно звучащий красок. Голос, без которого советскому музыкальному кино, похоже, уже не обойтись.

К. САШКО

СНИМАЕТ "КОЛИБА"-ЧССР

Братислава. Киностудия «Колиба».

На съемочных площадках идет работа над фильмами самых разных жанров

УПРАВЛЯЮЩИЙ ЗАПОВЕДНИКОМ

Научный работник Гармата решил уехать вместе с семьей в Моравские горы на должность управляющего заповедником. Для героя это не простое решение...
Сценарий написали Ш. Угер, О. Шулай. Режиссер Ш. Угер.

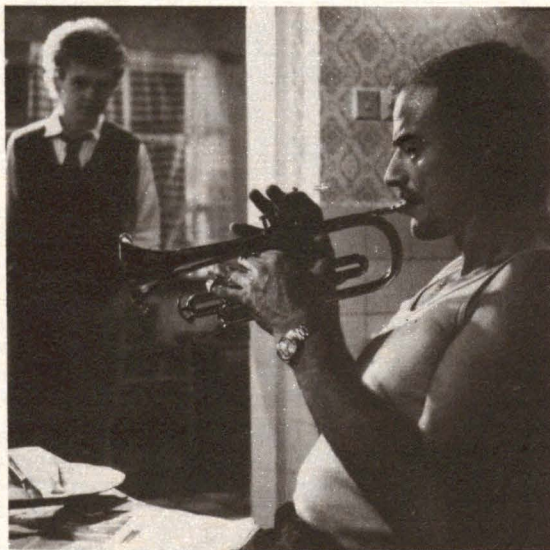


МИКОЛА И МИКОЛКО

ПУТЕШЕСТВЕННИКИ

Фильм, в котором его авторы — сценарист Душан Душак и режиссер Юрай Лихосит — продолжают тему своей первой совместной работы «Сойка в голове», говорит о том, как неповторим каждый миг нашей жизни.

Студент химического техникума Войта (его играет обаятельный Ярослав Шмид) переживает нелегкое время из-за болезни матери. Надо заботиться о младшем братишке, а он неожиданно влюбляется в прелестную сокурсницу и борется за ее симпатию с многочисленными соперниками...



Действие происходит на юге Словакии, где ведутся археологические раскопки. Лишь одна ценная находка подтверждает вероятность того, что вблизи находилось поселение древних славян. Однако почти каждый из персонажей ищет здесь удовлетворения своих амбиций, стремится урвать что-то лично для себя... Сценарий М. Шулика, М. Захара. Режиссер В. Балко.

ПОЗИЦИЯ



Вариация на темы сказок Г. Х. Андерсена, снятая режиссером Д. Транчиком по сценарию, написанному им совместно с Я. Флейшером. Как всегда у знаменитого сказочника, это упорная борьба добра и зла. Счастье, что добро побеждает во все времена!

В создании фильма участвовало также Словацкое объединение в копродукции с OMNIA-Фильм (Мюнхен).



ЛАЙ

Кажется, вечный удел этого молодого актера — маленькие, незаметные роли. На актерском жаргоне это «лай». Рутинная, которая царит в театре, где он работает, не дает шансов выдвинуться, хотя актер умеет завязать контакт с публикой, привлекает своей оригинальной, выразительной внешностью. И все-таки однажды он вырвется на сцену...

Сценарий грустной и смешной ленты написали Я. Флейшер, О. Шулай, Б. Поливка. Режиссер М. Лютер.

В ОГОРОДЕ БУЗИНА

Пришел русский писатель в гости к ребятишкам-соотечественникам и начал им сказку сказывать: «Сейчас по всей Руси слышится: «Фу-фу, русским духом пахнет!» Сказка ложь, да в ней намек?

Да только не сказка это, а документальный фильм «Русский узел» (производство Красноярского филиала Свердловской киностудии, авт. сценария О. Пашенко, реж. В. Кузнецов). И писатель этот не какой-нибудь легкомысленный сказочник, а всамделишный реалист В. Распутин. И говорит на полном серьезе. И ребятишки — настоящие школьники. И намек нешуточный.

В царской России каждая семья имела отдельный дом, — утверждает другой писатель — Д. Балашов. А теперь кругом заводы холодильников, выделяющие вредный фреон, леса вырубаются, и вообще «мы стали последней колонией в мире».

«Русские — пьяницы» (это размышляет доктор юридических наук Г. Литвинова), и нужно искать причины, которые таким пагубным образом больше действуют именно на русских.

А к стати: каковы были потери русских при Измаиле? Это уже опять Д. Балашов задает вопрос мальчику.

Все русское национальное кончилось в 17-м году, началось советское, развивает свою мысль Г. Литвинова.

А параллельно нам демонстрируют умельца, воссоздающего гусли, бедствующего художника (он, поясняется, не чета Дали-«пакостнику») и золоторизное шествие по случаю 1000-летия крещения Руси.

Есть персонажи и более экстравагантные: «Попраание святынь», — изрекает с экрана Д. Васильев (титр: секретарь национально-патриотического фронта «Память»). И тут же мы видим раздолбанную фреску с православным святым и коров, пасущихся на развалинах храма.

И если вы теперь попытаетесь сделать выводы из всего увиденно-

го и услышанного — то что же у вас получится?

О попрании святынь беспокоится человек, именно этим и отличившийся: разве не святыня — национальное достоинство других народов?

А какие такие особые причины толкают русских к бутылке? Память о 17-м годе? По запрещенным гуслиам тоскуем? Сальвадор Дали плешь проел? Фреону нанюхались?

И кто виноват, что с жильем туго, что хозяйствуем через пень колоду? Большевики? Агенты мирового империализма? Басурмане? Жидомасоны?

Фреска испоганена — это что, последствия набега бушменов? И если в нашем огороде растет сплошная бузина — это турки ее насаждают, что ли?

А где ж мы-то, русские, были? Не на печи ж сидели, ядерный лапот! Почто же виноватыми все, окромя нас, получают?

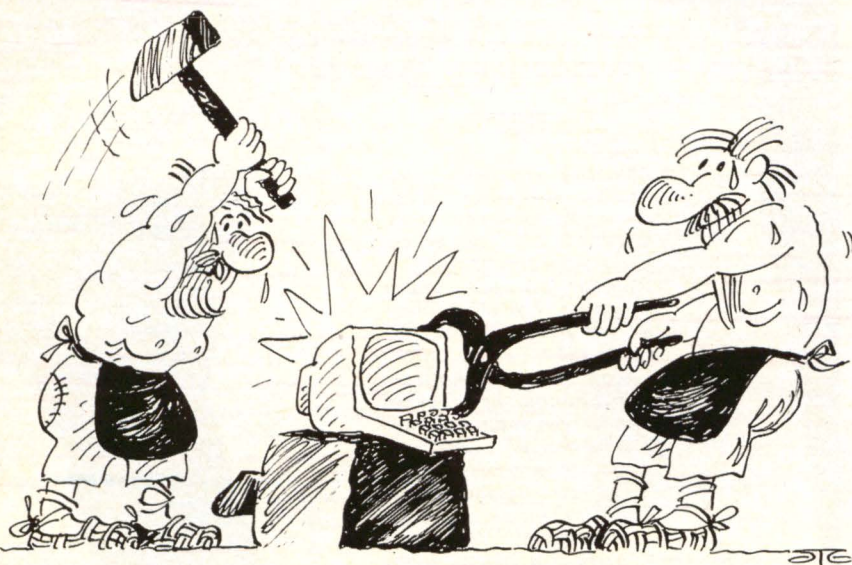
Что ж, братцы, давайте тогда прямо с Пушкина начнем, который хоть и «наше всё», но маленько того, с арапчинкой. Начнем черепа обмеривать, благо опыт такой уже в истории имеется.

По отдельности-то вроде все правильно. Плохо, когда губят леса. Хорошо, когда человек мастерит гусли и на них играет. Плохо, когда пьют горькую. Хорошо, когда у каждой семьи свой дом. Плохо, когда истребляется память. Хорошо, когда люди пекутся о своем народе. Но вот стануто все это в весьма странный узел.

Фильм «Русский узел», вероятно, найдет своего благодарного зрителя. Среди тех, кто в прекрасном романе «Жизнь и судьба» усматривает «почти ничем не прикрытую враждебность к русскому народу». Тех, кто зовет к дреколюю, запугивая технологической агрессией Запада и демографической агрессией Востока. Тех, кто вызывает призрак Союза Михаила Архангела на трибуну пленума Союза российских писателей.

По Сеньке и шапка.

Отдел советского кино «СЭ»



НОВЫЕ СКИТАНИЯ



АШИК- КЕРИБА

Говорят и считают порой, что Сергей Параджанов снимает не кино, а... нечто иное. На грани поэзии и живописи. На стыке известной строки из песенки Булата Окуджавы: «Фотограф щелкает, и птичка вылетает». Другие склонны считать, что мастер в лучшем случае снимает всегда одну и ту же картину. И твердят об этом с тем же упорным постоянством, с каким имя Сергея Параджанова вот уже два десятка лет фигурирует в списках лучших кинематографистов мира... Не будем, однако, в короткой заметке ввязываться в этот затянувшийся спор.

Вот первая его картина «Первый парень» (1959), явившаяся сегодня на экраны, могла бы показаться несомненным образчиком того дремучего «производственного кинематографа», что насаждался в «оны годы» и требовал от художника разве что полной нивелировки личности. Параджанова там и не было. Зато его знаменитые «Тени забытых предков» (1965) подобно огненным коням, промчавшимся в финальных кадрах, возвестили о рождении на Украине нового поэтического кино и принесли Сергею Параджанову и Юрию Ильенко мировую известность. Впрочем, в четырехтомнике «История советского кино», в очерке «Украинское кино», обзоревшем 1952—1967 годы, «Тени...» и их авторы просто не упоминались.

Сергей Параджанов — странствующий кинематографист. Он работал на Украине, в Армении и в Грузии. Его картины становились событиями национальных кинематографий. Даже когда упорно замалчивались. О великом поэте-просветителе Саят-Нова, творившем на грузинском, армянском и азербайджанском языках, рассказал его «Цвет граната». Грузинской историей и культурой вдохновлены «Легенда о Сурамской крепости» и «Арабески на тему Пиромани». От «Теней забытых предков» до «Ашик-Кериба» (поставленного вместе с Д. Абашидзе) — всего пять фильмов. За тридцать лет. Но куда больше... неосуществившихся, пресеченных замыслов, готовых сценариев, сделанных режиссерских разработок.

Думаю, что символична встреча странствующего кинематографиста Параджанова со странствующим поэтом и певцом Ашик-Керибом. Ведь каждый из них по-своему объяснил жизнь другого.

АШИК по-тюркски — влюбленный, другое значение слова — «певец», «поэт». КЕРИБ — имя, другое значение — «странник», «скиталец», «бедняк».

В лермонтовском переложении восточной сказки «Ашик-Кериб» главным оказывался извечный сюжет «возвращения мужа» (или нареченного), сюжет «мужа на свадьбе жены» — Одиссея, возвращавшегося после многолетних странствий к Пенелопе. О скитаниях ашуга у Лермонтова почти ничего не сказано. Прибыл Ашик в Халаф, пел перед пашой, славил в своей песне возлюбленную Магуль-Мегери, «...и эта песня так понравилась гордому паше, что он оставил у себя бедного Ашик-Кериба. Посыпались к нему серебро и золото, заблестали на нем богатые одежды; счастливо и весело стал жить Ашик-Кериб...» И все.

В фильме же Параджанова главной становится одиссея изгнанника-поэта, которому пророк не дал ничего, кроме высокого сердца и дара песен. Ничего, кроме саза — музыкального инструмента, омытого горной рекой и благословенного старым ашугом. И — долгий, одинокий путь впереди. Там — предательство, унижение, а порой и ненависть, испытываемая к нему — чужеземцу. Песни, пропетые им на свадьбах слепых и глухонемых. Встречи с владыками мира. С праздным, погрязшим в роскоши и лени Надиром-пашой. С губителем душ, всегда готовым к войне султаном Азизом. «Пой! Пой!» — приказывают Ашик-Керибу. Но не может он петь ни в золотой клетке, ни во дворце деспота. «В железной кольчуге со связанными руками не удержать саза». И не к богатству приводит Параджанов своего героя, а к мольбе у стен поруганного храма: «Отворите ворота, я хочу молиться, исповедаться. Отворите, о боже... Небеса высокие, никто не отворяет. Матушка, матушка, почему ты меня бросила? Кто вырвал наши корни? Кто осквернил имя мое? Кто поселил здесь зверей и злых духов? Отстаньте, оставьте меня в покое!..»

Вот каким горьким и, наверно, современным познанием художника осветилась на экране старая восточная сказка о Ашик-Керибе.

Но и у новых скитаний Ашик-Кериба, к нашей радости, волшебный и счастливый финал.

— «Ашик-Кериб» — хроника, из которой возникает поэзия. Это моя самая чистая картина, — утверждает Сергей Параджанов.

Можно долго размышлять о многозначном смысле слова «хроника» в устах этого художника.

Кинематографичен ли «Ашик-Кериб»? Смотрите. Судите сами. И, быть может, экран одарит вас незабываемым зрелищем.

Последний кадр этой картины — киносьемочный аппарат, на котором сидит голубь.

И — надпись: «Посвящается памяти Андрея Тарковского».

Андрей ЗОРКИЙ

МАФИЯ ПО РЕЦЕПТУ

Ольга НЕНАШЕВА

«Иисус покинул этот город. Навсегда. Его изгнала мафия» — таково горькое резюме прокурора Палермо. «Отцы» враждующих кланов города уже в который раз объединили усилия в борьбе с правосудием. А из Америки с заданием убрать негибавшего прокурора прибывает местный уроженец, крепкий парень Марио — из тех, кто не подведет. Такова завязка фильма итальянского режиссера Дамиано Дамиани «Связь через пиццерию» (оригинальное название — «Связной из пиццерии»).

Итак, покинув эту самую пиццерию, приютившуюся в одном из нью-йоркских кварталов, Марио приезжает домой, в Палермо, после десятилетнего перерыва. Романы и фильмы про мафию уже приучили нас к тому, что каждый уважающий себя мафиози — примерный семьянин. У Марио же по воле авторов — ни жены, ни детей. Поэтому все свои родственные чувства он направляет на младшего брата Микеле — девятнадцатилетнего простодушного паренька, еще не осознавшего, в каком жестоком мире он живет. Исходя из собственных представлений об образе жизни «настоящего мужчины», Марио пытается приладить Микеле к своему «промыслу» и сделать сообщником (мотив, отдаленно напоминающий нашу картину — «Грачи» К. Ершова). Дальше события развиваются с невероятной быстротой, а авторы старательно и умело вовлекают нас; зрителей, в их лихой круговорот...

Дамиано Дамиани — признанный мастер политического детектива, владеющий всеми тонкостями рецептуры «фильма о мафии» (о котором, наверное, в пору говорить уже как об отдельном жанре, вполне сложившемся). В большинстве своих картин — и в ранних («Сова появляется днем», «Признание комиссара полиции прокурору республики»), и в недавних (первая часть телесериала «Спрут») — он ведет «лобовую атаку» на мафию, считая такой метод оправданным для политического кино. Начиная как документалист, он сохранил приверженность факту. Сюжеты многих его картин взяты из жизни. Вместе с тем режиссер всегда стремился завоевать зрительский интерес. По его мнению, это лучший способ как можно шире распространить свои политические идеи.

В фильме «Связь через пиццерию», на мой взгляд, желание понравиться зрителю перевешивает. Острый, динамичный, я бы даже сказала, жесткий сюжет и открытый мелодраматизм рассказанной истории, смягчающий растрогаженные зрительские сердца, не заставят нас пожалеть о потерянном в кинозале времени. И — никаких лобовых политических атак. Локальная история взаимоотношений братьев Виалоне, принципиальное

столкновение их миропонимания и нравственных позиций станут центральным конфликтом фильма, отодвинув политические и юридические коллизии на второй план, отводя им функцию «экстремальных условий», в которых существуют и действуют герои.

В роли Марио — закаленный в бесчисленных боях с мафией (кстати, и сам он начинал когда-то полицейским) Микеле Плачидо. Многие считают его преемником «актера № 1» итальянского политического кино Джана Мариа Волонте. А роль комиссара Каттани в «Спруте» прочно утвердила в сознании советского зрителя его амплуа «борца за поправную справедливость». Но в новой ленте, — а она снималась вслед за «Спрутом», — Дамиани перевел Плачидо на другую сторону «баррикад». К чести актера — в роли негодяя, профессионального убийцы он столь же убедителен и, пожалуй, столь же неотразим.

Помню, в одном из писем в редакцию зритель недоумевал, почему это роли милиционеров и преступников дают играть одним и тем же актерам. Просто путаться начинаешь, кто хороший, а кто плохой. «Связь через пиццерию», видимо, способна такого зрителя окончательно поставить в тупик.

Образ Марио потребовал от Плачидо не слишком многого — нескольких локальных красок с преобладанием характерного стального оттенка: жестокость, самоуверенная сила, решительность и неумение сомневаться, грубоватая снисходительность, заменяющая любовь и доверие. Америка вышибла из Марио импульсивность и строптивость южанина. Ему не грозят душевное смятение и нервные срывы, мучившие Каттани.

Марио — безукоризненный, преданный делу профессионал. Не будь дело таким кровавым, он вызывал бы законное уважение.

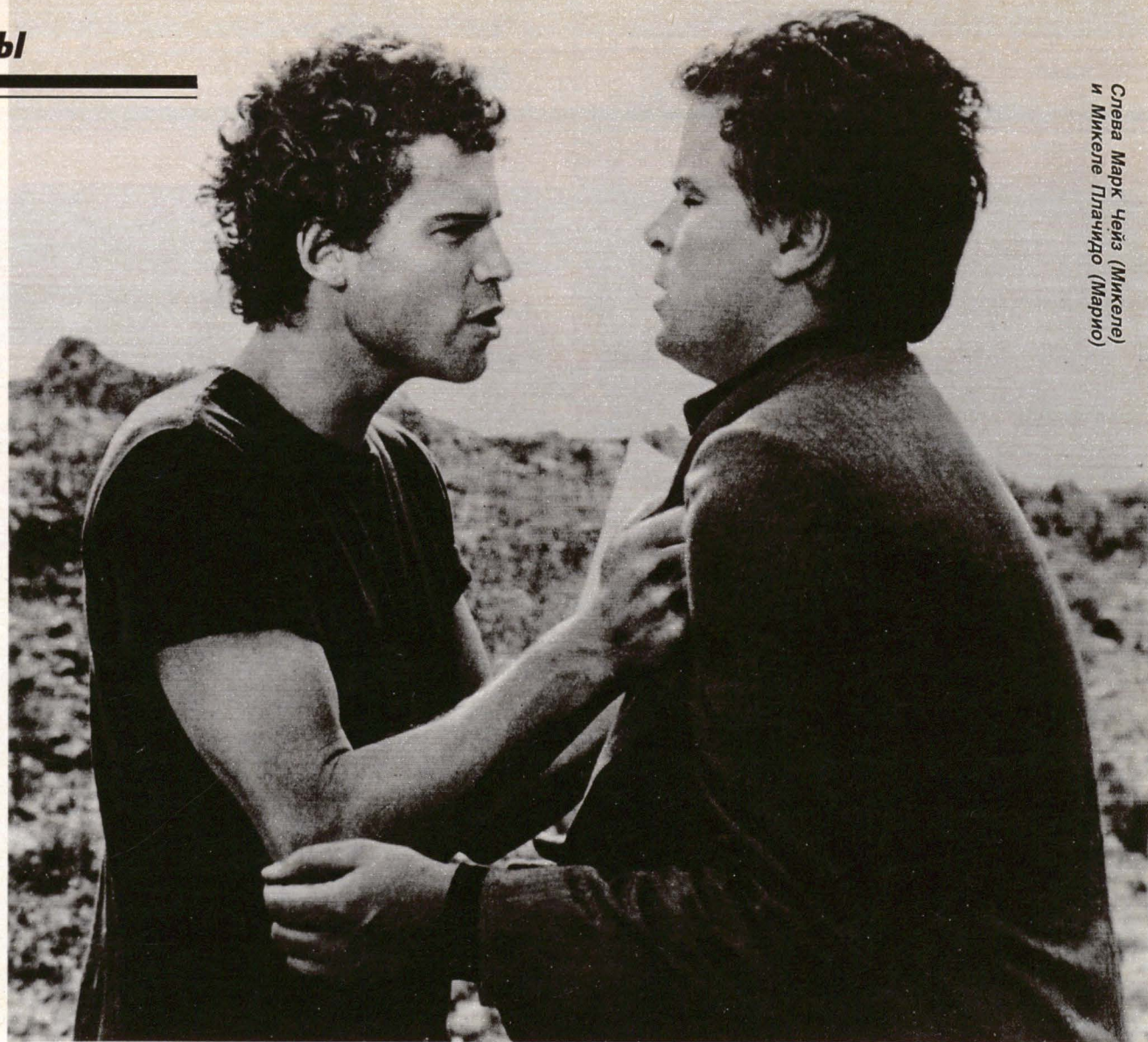
Микеле — во всем ему противоположность — наивный, простодушный, «естественный» итальянец. На протяжении всей картины авторы постоянно озабочены тем, чтобы он как можно больше понравился зрителям. Этому в немалой степени способствует история его бескорыстной и благородной любви к 16-летней девочке, ставшей проституткой по принуждению подонков-родителей. По мере сил авторы помогают ему и противостоять суровым правилам жизни, укоренившимся в Палермо (безработица, нищета и страх ломали там и не таких). Не будь Микеле надежно защищен старшим братом, которому защита эта будет стоить жизни, одна здоровая нравственность вряд ли убергла бы его от «семейной» мести. Словом, он не из той породы «одиноких бойцов», которыми славились обычно фильмы Дамиани.

Тема мафии в зарубежных кинолентах, пожалуй, воспринимается нами уже несколько по-иному — после соответствующих публикаций в советских газетах о наших внутренних делах. Хотя в кино она по-прежнему осваивается преимущественно в жанре детективно-приключенческом. Дамиани, видимо, сознательно изображает боссов мафии пародийно: роскошные бассейны, телохранители, тупые сытые морды — словом, все то, что рисует себе обычно на эту тему обывательское воображение. Впрочем, все это выглядит на экране не более пародийно, чем попытки наши неопытных еще в этой области кинематографистов всерьез выразиться по этому поводу.

Пародия — пародией, но Дамиани как-то подспудно, не педалируя, насыщает фильм вполне реальными, весьма впечатляющими деталями боевого «быта» мафии. Это сверхоснащенный технический центр прослушивания всех городских служб, в том числе и полиции. Это оружие с дистанционным управлением. Это тщательность и точность в подборе «кадров»: особенно запоминается юный убийца — студент юридического факультета. Это привычное «не видел, не знаю» всех свидетелей любого убийства, которые обычно совершаются днем и прилюдно. Убийцам незачем прятать лица. Кстати, на съемках этого фильма Плачидо получил ножевую рану («военная цензура» мафии сработала и тут). Все это напоминает настоящую гражданскую войну...

Дамиани преподносит нам относительно утешительную развязку. В споре двух братьев, напоминающем скорее поединок, не победит никто. Каждый, как говорится, остался при своих и получил «по заслугам»: Марио — смерть, Микеле — любимую девушку. Мы, зрители — с удовольствием посмотрели лихо сработанный боевик, отгоняя тяжелые мысли об активизации преступности, которая, как оказалось, хорошо организована не только в Италии...

СВЯЗЬ ЧЕРЕЗ ПИЦЦЕРИЮ
«СИЛЬВЕР-ФИЛЬМ», «АЛЕКСАНДРА-ФИЛЬМ», Италия
Авторы сценария Лаура Тоскано, Франко Маротта, Дамиано Дамиани
Режиссер Дамиано Дамиани
Оператор Нино Челесте
Художник Умберто Турко
Композитор Карло Савина



Слева Марк Чейз (Микеле)
и Микеле Плачидо (Марио)



«Последнее танго в Париже»

«Класс 1984 года»



Рубрика «Видеокompас», открытая в № 4 «СЭ» с.г., теперь будет постоянной. Ее ведущий С. КУДРЯВЦЕВ познакомит вас с наиболее известными зарубежными лентами, пользующимися, судя по нашей почте, особой популярностью у обладателей видео.

«Последнее танго в Париже» (Last tango in Paris), Италия — Франция, 1972. Режиссер Бернардо Бертолуччи. В ролях: Марлон Брандо, Мария Шнайдер, Жан-Пьер Лео. Продолжительность фильма — 129 минут.

Принадлежит к небольшому числу таких фильмов, значение которых возрастает с течением времени. Скандальная история 1972 года по поводу его «откровенных эротических сцен» помешала очень многим принять и понять «Последнее танго в Париже». И поныне они, подобно авторам справочника «Видео Муви Гайд», твердят о претенциозной сексуальной мелодраме. Скандальная слава «Последнего танго» мешает и тем, кто сейчас, спустя семнадцать лет, знакомится с ним впервые. Любители порнокартин уж точно будут разочарованы: фильм, можно сказать, невинен в сравнении с тем, что попадает еще иной раз в программу московских международных кинофестивалей, не говоря уж о том, что встречается на видеокассетах. Талант Б. Бертолуччи, замечательного оператора В. Стараро и великодушных актеров (в первую очередь М. Брандо) сделал эту камерную интимную историю о любви американца средних лет и молодой француженки одной из наиболее обобщающих, итоговых картин рубежа шестидесятых — семидесятых годов. «Последнее танго в Париже» можно было бы назвать «После революции» (вспомнив, что когда-то, в начале карьеры Бертолуччи снял фильм «Перед революцией»). Режиссеру удалось уловить и показать в предельно ясной форме чудовищную сумятицу, царившую тогда в умах и настроениях общества. Фильм содержит множество стилистических «отсылок», до- рогих сердцу знатоков кино: столкнове-

ние разных стилей и целых направлений мирового кинематографа обращено здесь в тонкую художественную игру. И влияние самого «Последнего танго» можно обнаружить впоследствии в немалом количестве картин. Как выдающихся, так и откровенно эпигонских — вроде «9 1/2 недель».

«9 1/2 недель» (9 1/2 Weeks), США, 1986. Режиссер Эдриан Лайн. В ролях: Микки Рурк, Ким Бэйсинджер, Маргарет Уиттон. Продолжительность фильма 113 минут.

Этот фильм снят режиссером, который ранее работал в рекламе, создавал видеоклипы, а затем поставил весьма «кассовую» музыкальную картину «Танец-вспышка» — следы всех этих видов деятельности Э. Лайна можно найти и в «9 1/2 недель». Откровенно позаимствовав основной сюжетный ход «Последнего танго в Париже», Э. Лайн «пересказал» его вульгарным языком «массового кинематографа», попытавшись мучительные поиски выхода из духовных тупиков подменить разнообразием форм любовных утех (несмотря на эти попытки, кстати, разнообразия то и не получилось). Удручающую банальность картины не искупает даже обаяние Микки Рурк и Ким Бэйсинджер.

«Воины» (The Warriors), США, 1979. Режиссер Уолтер Хилл. В ролях: Майкл Бек, Джеймс Римар, Томас Уэйтс. Продолжительность фильма 94 минуты.

В сегодняшней Америке соперничество подростковых банд приняло особо ожесточенный характер (впрочем, и мы не отстаем, если вспомнить о «люберах», о потасовках в Казани). Картину У. Хилла, крепкого профессионала, успешно работающего в разных жанрах (а чаще на стыке жанров: комедии с ганг-

стерским фильмом, мюзикла с фантастикой), критики в свое время слегка журили за облегченный, несколько даже «балетный» показ реальных битв молодежи. Между тем нельзя не отдать должное таланту режиссера, сумевшего создать романтическую феерию о приключениях группы подростков, пробирающихся по ночному нью-йоркскому метро на другой конец города, минуя заслоны враждебных банд. Феерический жанр «сказки в стиле рок-н-ролл» был развит У. Хиллом спустя пять лет в ленте «Улицы в огне», кадры из которой представлены в нашей картине «Меня зовут Арлекино»: «вагонка» смотрит видео, обмениваясь фразами типа: «Ты запомнил, как он его ударил?» По меньшей мере наивно представлять «Улицы в огне» и тех же «Воинов» в качестве пособия для начинающих банд: драться по их кинорецептам — это все равно что удить рыбу по рецепту «Сказки о золотой рыбке». Драки между подростковыми бандами во время демонстрации «Воинов» в американских кинотеатрах действительно возникали, но они возникали также и по любому другому поводу. Картина была очень популярна в США, особенно среди молодежной аудитории. У нас она тоже широко распространена на видео, хотя само по себе это еще ни о чем не говорит: не меньшее «хождение» у нас имеют и вполне бесталанные

картины, лишь эксплуатирующие молодежную тематику. Такие, как «Класс 1984 года».

«Класс 1984 года» (Class of 1984), США, 1982. Режиссер Марк Лестер. В ролях: Перри Кинг, Родди Мак-Дуэлла, Мерри Линн Росс. Продолжительность фильма 93 минуты.

В этом фильме выпуска 1982 года группа панков терроризирует учеников и учителей из школы 1984 года. Вероятно, здесь следовало усмотреть намек (ничем более не обоснованный) на знаменитую книгу-пророчество Дж. Оруэлла «1984». Намек, впрочем, не прибавил фильму ни глубины, ни смысла. «Класс 1984 года» — не слишком художественная иллюстрация тезиса: жестокое насилие порождает не менее жестокое отмщение. Марк Лестер известен как автор картины «Коммандо», популярность которой можно объяснить лишь участием культуриста-суперзвезды А. Шварценеггера, а также фильма «Испускающая огонь» — не лучшей экранизации знаменитого С. Кинга.

Оценки фильмам даются по шестибальной системе: шесть — шедевр; пять — не пропустите, отличная лента; четыре — хороший фильм, не пожалейте; три — средний фильм, смотрите, если хотите; два — плохой фильм, не стоит внимания; один — очень плохо, зря потратите время.

	Последнее танго в Париже	9 1/2 недель	Воины	Класс 1984 года
Дмитриев В.	*****	**	**	*
Разлогов К.	*****	—	***	—
Дементьев А.	*****	**	****	*
Кудрявцев С.	*****	**	****	*

Советский
Экран

По мотивам одноименной сказки
М.Ю. Лермонтова
„Грузия-фильм“
Автор сценария Георгий Бадридзе
Режиссеры Сергей Параджанов,
Давид Абашидзе
Оператор Альберт Явурич
Художники Шота Гоголашвили,
Николай Зандукели,
Георгий Месхишвили и др.
Композитор Джаваншир Кулиев
С участием Юрия Мгояна,
Вероники Метонидзе,
Левана Натрошвили,
Софиико Чиаурели



soveexportAlm