

«Бумажные  
глаза»:  
в ролях — клоуны,  
звезды эстрады  
и... киноведы



**ЛЕНИНГРАДСКИЙ  
ВЫПУСК**

**СОВЕТСКИЙ**

**Экран**

**12-89**





## НЕ МОГУ ПОСТУПАТЬСЯ ПРИНЦИПАМИ!

Вы, уважаемый читатель, держите в руках обыкновенный номер «Советского экрана». Обыкновенный — поскольку он, во-первых, не молодой, во-вторых, плановый, в-третьих, на сенсации не рассчитанный. А необычность этого номера в том, что, посвященный жизни ленинградского кино, он полностью, от начала и до конца, сделан ленинградцами. Нам хотелось, чтоб на страницах этого номера возникла более полная, целостная картина кинематографической жизни Ленинграда, с ее проблемами, спецификой, особенностями, которые, быть может, виднее все же «изнутри». (Правда, в этом выпуске недостаточно отражены процессы, происходящие в документальном и научно-популярном кино, а они заслуживают самого пристального внимания. Но... нельзя объять необъятное. И если опыту нашему суждено иметь продолжение, то мы, конечно, наверстаем упущенное). И еще. Если сложить вместе все фильмы, ежегодно выпускаемые на трех ленинградских киностудиях, то получится объем кинопроизводства, равный кинопроизводству некоторых европейских стран. Но своего журнала о кино при этом в Ленинграде нет. Хотелось бы думать, что ленинградский выпуск «Советского экрана» хоть отчасти сможет компенсировать этот пробел нашей кинематографической жизни. А ленинградским кинокритикам он уже дал возможность хотя бы раз «собраться вместе» под одной «крышей».

Впрочем, бытует мнение, будто в Ленинграде есть кино — интересное, яркое, самобытное. Но нет кинокритики. То есть, какая-то, может, и существует, но так себе — периферийная. И поскольку мы с этим мнением решительно не согласны, то единственный способ опровергнуть его — доказать обратное. Что мы и попытались сделать.

У жителей города на Неве существует особый «комплекс», родившийся не в Ленинграде, а внедренный извне: мы — «первый сорт, вечно продающийся по цене второго». Это не зависит ни от профессии, ни от возраста, ни от каких-то иных «вторичных признаков». Хотя если честно, то кое-что определяется здесь и характером города, его натурой, в которой удивительным образом сочетаются два взаимоисключающих начала, две крайности: ортодоксальный консерватизм и неистребимый дух вольнодумства. И, быть может, как раз в борьбе этих крайностей рождается тот особый, уникальный, наверное, феномен — «ленинградство».

Это и помогает ленинградцам ощущать себя неким братством: совершенно бескорыстно радуясь любому ленинградскому успеху и совершенно безвинно стыдясь за любую из происходящих в Ленинграде пакостей.

Нас уже обозвали «городом Нины Андреевой», — хотя при чем тут город? И слово «принципы» теперь, кажется, звучит только в ироническом контексте. Хотя могут ли быть виноваты принципы вообще? Собравшись вместе и поразмыслив об этом, мы решили лозунгом нашего выпуска «Советского экрана» сделать печально знаменитую фразу: «Не могу поступаться принципами!» — чтобы громко заявить: кроме принципов Нины Андреевой, в нашем городе существуют и другие принципы. И мы этими своими принципами тоже не можем поступаться. А уж каковы они — судить вам, читатель.

Ю. ПАВЛОВ



Татьяна МОСКВИНА

Хорошо бы каждый абзац этой статьи заканчивать глубокомысленно-горестным «оу-воу-воу», вроде того, что извлекают из себя нынче эстрадные певцы в конце куплета. Изучая литературу, посвященную Петербургу, убеждаешься в относительности всех предсказаний о нем. Толковали о нерусском, умышленном, пыльном, преступном городе, иноземце в своей стране, о столице империи, что обречена на гибель за свою историческую вину перед народом, — и в самом деле, как столица империи Петербург погиб. Правда и то, что «неродное» имя запомнилось крепко и принадлежит вечноности — двухсотлетний период русской истории и русской культуры, достославный и трагический, по праву мог бы называться «петербургским».

Реформа Петра не была ошибкой. Она была попыткой — цивилизовать Россию усилием воли, приобщить ее к европейскому человечеству. Сколько бы ни существовала Россия, столько же попытки эти будут возобновляться — в этом смысле «идея Петербурга» действительно имеет необъятно великое значение для России. «Россия и Европа» — эта одна из главных антиномий XIX века была движущей силой философской и общественной мысли, породила множество притяжений и отталкиваний, отрицаний и согласий, связей и отторжений, легших в основу культурных форм бытия, уярчила вспышку национального самосознания... И всякий раз, как Россия задумает вернуться в мир, с нею будет опасная и пленительная тень — тень Санкт-Петербурга.

Время жизни Петербурга — историческое и мифическое. Ведь, например, возможно ли, чтобы основатель столицы империи (они, как правило, неизвестны либо легендарны) был лицом живым, историческим и так близко расположенным — рукой подать до Петра-то. Но историческое время Петербурга с поразительной быстротой и эстетической завершенностью «свернулось» в миф. Раз и навсегда. Сказка рассказана. Мы живем в Ленинграде. Некая поп-группа как-то выдала с голубого экрана следующий текст: «Вспомнит Ленинград старый эмигрант и умрет у всех на глазах». Эмигрант, если он, конечно, старый, вспомнит не Ленинград. В романе В. Набокова «Защита Лужина» героиню-эмигрантку поражает в приятельнице из Советской России «та холодная легкость, с которой она произносила: Ленинград». Однако, как далеко ни зашла бы череда переименований, до переименования Ленинграда — обрат-

«Что-нибудь одно: или реформа Петра Великого была только великою исторической ошибкой, или Петербург имеет необъятно великое значение для России». В. Белинский. «Петербург и Москва»

«...тут был город, всем привольный И над всеми господин. Нынче шпиль от колокольни Виден из моря один...»  
«Мальчик слушал, робко глядя, Страшно делалось ему:  
«А какое ж имя, дядя, Было городу тому?»  
«Имя было? Да чужое, Позабытое давно, Оттого, что не родное — И не памятно оно».

М. Дмитриев. «Подводный город»

нования Ленинграда — обратно — в Петербург дело не дойдет, надо полагать, никогда. Во-первых, потому, что это неистинно: то, что есть сейчас на берегах Невы, не может называться Петербургом, это другое. Во-вторых, Ленинград имеет собственную, необратимую историческую судьбу. Блокаду пережил не Петербург, а Ленинград, и рожденная в трагедии блокады идея героического стоицизма имела существенные последствия для духовной жизни общества.

Преобразование Петербурга в Ленинград (через стадию Петрограда) и последующая история города — вплоть до современности — имеют, думаю, свой трагический смысл.

В свое время К. Аксаков выразил образно и точно несогласие одного из ответвлений русской общественной мысли с делом Петра: «Вся Русь, вся жизнь ее доселе Тобю презрена была, И на твоём великом деле Печать проклятия легла. Откинул ты Москву жестоко И, от народа ты вдали, Построил город одинокий — Вы вместе жить уж не могли!» Идеями «проклятия», «змеиной тайны», отверженности и неминуемой гибели града Петра пронизана русская литература, но вот миновали сроки, проклятия сбылись, змеиные тайны обнаружались, все исполнилось, и Петербург очистился от «скверны», историческая вина с него была снята. Петербург стал невинен.

Петербург стал Россией. Без привилегий столицы, гонимый и униженный, не единожды разгромленный, он разделил судьбу России. Он был погран, как она, он стал нищ и несчастливым, как она. Он перестал быть «город пышный», он стал «город бедный». У него не областная судьба. У него обыкновенная русская судьба.

Все ленинградские беды — общие российские беды, только они сильнее видны и ранят больше из-за вечно контрастирующего «фона» — великого исторического прошлого, которое в нем материализовано, зримо воплощено и по сей день во многом сохранным.

О, как оно ненавистно для временщиков, как они упорно пытаются его истребить, стереть, снести, разрушить и выстроить что-нибудь в своем «вкусе», очередное напоминание о несостоявшихся небоскребах. Потому что этот город — вечная насмешка над ними и вечный укор. Соперников Петру мы видели немало. Петр, как помните, не вполне одолел стихию воды, так они решили доказать покойному императору, что могут де-

# ГОРОД БЕДНЫЙ

лать дела покруче. Наша дамба — пейзаж эпохи конца света, на нее только взглянешь — и какие там ваши «за» и «против»... Город — это: исторический центр окружен серо-зелеными сталинскими домами-«бегемотами», конечно, до московских вавилонов далеко, однако свои представления о зодчестве времен террора ленинградские архитекторы воплотили. В обмене котировались хорошо. Дальше — старые новостройки и новые новостройки, где жизнь протекает по законам новостройки, общим для всех. «Космическая грусть универсама, универмага бодрое вранье». В районе Купчино стоял предвыборный агитавтобус. Один из кандидатов обещал построить баню. Мужики стояли вокруг, чesали затылки. Они привыкли, что обещают...

Город — это: еженедельный «гнев площадей». Диалог между властью и народом: власть издаёт распоряжения, народ жалуется в Москву. Одни свое, другие свое. Взрывоопасно. Собирающих подписи под экологическими воззваниями таскают в участок. Боятся — вдруг придется чистую воду пить и свежим воздухом дышать? Никак невозможно.

Город — это: ветер метет сор по голому льду, библиотеки горят и протекают, денег на культуру — откуда? На Диснейленд в Лисьем носу — пожалуйста, извините, свободных мест нет, у Московского вокзала в забегаловках зачумленный народ с кошелками и котомками рвет зубами шницели, и что в России есть — так точно то же здесь. Воссоединились!

А теперь вяжите меня: я — сепаратистка. Будучи в девятом классе, организовала тайное общество, состоящее из одного члена. Имею карту Ленинграда и области, где очерчена красным карандашом значительная территория и крупно написано: РЕСПУБЛИКА САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.





огромном государстве, как наше, совершенно невысказано. Все увязнет и потонет. Расчищать надо маленькими уголочками. Расчистим и будем жить. Да вот, были иллюзии, что скрывать, и не у меня одной, верно. Не перевелись еще петербургские мечтатели и не переведутся, пока не снесли последний петербургский дом, а коли снесут — так вместе с ним, мечтателем, лежащим, по обыкновению, на пыльном диване, но духом парящим.

Что-то до сих пор источает Петербург, не оставляет мысль о потерянной величии, вновь и вновь воспроизводя явление «петербургского мечтательства», принимающего самые разнообразные и превращенные формы. Что есть в Ленинграде собственно «ленинградского», кроме сувенирного пряника, да и того не купишь? Иногда публикуют укоризненные письма трудящихся: вот была ленинградская чистота, ленинградская вежливость, ленинградская интеллигентность. И ничего нет, одно мечтание. За двадцать лет по крайней мере отвечать могу — ни первого, ни второго не встречала (как закона жизни), а третье (интеллигентность) в соотношении с общим количеством населения не превышает того, что в целом по стране.

**П**риходилось читать о существовании в Ленинграде «ленинградской школы» кино. Серьезно и основательно утверждалось, что принципы «ленинградской киношколы» не эстетические, а этические. Ей присущи особая нравственность и высокая духовность.

Но стоит посмотреть продукцию «Ленфильма» за 1986—1988 годы, чтобы убедиться: выданная монополия на духовность и нравственность не что иное, как очередное «петербургское мечтание», презревающее действительность ради желанного идеала. По-моему, процентов на семьдесят это просто слабые фильмы. И непрофессиональные имеются. И коммерческие подделки — тоже, и тоже слабые. Мифы творит уязвленная гордость, бог с ней. Бедные люди должны быть гордыми. Все-таки лучше бы «ленинградскую школу» описали будущие историки кино на основании реальных фактов. Справедливо одно: все, что мы сегодня сделаем разумного и толкового, не размахивая очень-то мифами о «великом городе» и специальных школах в искусстве, — все нам зачтется и сколько-нибудь вывезет город из ничтожества.

*«Стой, город мой, как трехсот-  
летний ствол,  
Где живь кишит и дышит под  
корою...»*

Живь дышит уже не только «под корою». В городе живет и действует немало здравомыслящих и разумных людей, упорно и последовательно делающих свое дело. В них и суть. На всю страну прославилось ленинградское телевидение, к вящему изумлению москвичей: ведь консерватизм официальной ленинградской прессы приобрел уже анекдотически-легендарный характер. Припомню-ка я, кстати, одну



Фото П. Васильева

историю в стиле «аргументы и факты» — историю, связанную с известным тоже на всю страну «ленинградским роком». (Да, подпольная роковая пресса — весьма качественная — в свое время немало рассуждала о специальной ленинградской школе рока, тоже принципиально этической, нравственной и духовной; известные критики в легальных журналах — и неизвестные интеллектуалы тиражом 13 экземпляров, вы вместе, о петербургские мечтатели! Нет, право, что-то прелестное в этом есть, кабы еще реальность подчинялась нашим мечтаньям...) Так вот, раз уж первый молодежный номер «Советского экрана» в свое время напечатал Костю Кинчева (рок-группа «Алиса») на обложке, возвещая тем самым наступление новых времен, то нелишне будет припомнить ноябрь 1987 года, когда нашу милую «Алису» газета «Смена» публично обвинила в пропаганде... фашизма. Московская реакция была однозначной: вы там с ума посходили в своем Ленинграде. Но никакими силами убедить главного редактора газеты В. Югина в феноменальном неприличии этого поступка не удалось. Ну что ж, походил он со своим журналистом В. Кокосовым, автором клеветнической статьи, в районный суд, где рассматривалось дело, помялся при свете прожекторов (а ленинградское ТВ тут как тут, снимает, расспрашивает), прикинул что-то и дал четыре строчечки, наконец: так и так, ошибочка вышла, извиняйте.

**Н**аверное, за феерическую принципиальность и выдающиеся знания современного искусства В. Югину поручили переводить пресс-центром Первого Ленинградского международного фестиваля неигрового кино. Фестиваль, эта наша очередная попытка наполнить вселенную шумом и пылью, оценивался по-разному, но в одном все были единодушны: работа пресс-центра была провальной (о других провалах и взлетах этого фестиваля читайте на стр.4).

Глубоко заблуждаются и те, кто связывает исчезновение фамилии В. Кокосова из газеты «Смена» с появлением на прилавках города некоторого количества кокосового мыла. Этот прославленный журналист просто печатается теперь в «Вечернем Ленинграде».

Вот так мы делаем газеты. Нигде столько не ругали Тамару



и Владимира Максимовых, авторов «Музыкального ринга» и «Общественного мнения», как в ленинградских газетах. Нигде, кроме нашего города, не могла произойти недостойная возня вокруг имени Аллы Пугачевой, потому как особенные чувства испытывают наши газеты к людям ярким и примечательным. Любят они их — прямо до слез... И летят в Москву письма трудящихся: помоги, столица! Матушка, защити! И идут ходоки из города в приемную Верховного Совета...

Ведь это мы теперь Замоскворечье.

Нет, стыдно, все время, каждую минуту, столько лет — быть не может. Ни одна психика такого не выдержит. Начинаются спокойствие и хорошая, веселая злость: ничего. Время есть. Вы свое, а мы свое.

Все перевернулось нынче в традиционной антиномии «Петербург — Москва». Возьмем для сравнения московского и ленинградского критиков.

Московский критик, как правило, существо бодрое, в его крови — огонь желанья, в глазах — неостывающий интерес к отечественной и зарубежной жизни; он подвижен, улыбчив, разговорчив и сговорчив, в начале карьеры тонок, но с появлением достижений и укреплением авторитета частенько начинает толстеть такой, знаете, здоровой сановитой толстотой.

На лице ленинградского критика лежит отпечаток вечной печали. Поскольку ему ничего не грозит в жизни — не будет у него ни мест, ни должностей, ни большой известности, ни денег, ни зарубежных командировок, движения его отличаются эстетической нецелесообразностью. Московский критик всегда политик; если он пишет, так знает для чего: он поддерживает друзей и ниспровергает врагов. Ленинградский критик если и политик, то плохой, и для чего он пишет — бог весть; в глубине души предел его мечтаний — потолковать с приятелями об изыском. Конечно, его иной раз берут завидки и в глазу, устремленном в Москву, появляется законное уныние, однако усилием ленинградского характера ленинградский критик сублимирует завидки в ироническое презрение к суете. Московский критик знает о решениях будущего Пленума за месяц до Пленума и лучше самого Пленума; для ленинградского критика программа «Время» была и будет откровением. Если он случайно ее смотрит. Московский критик всегда не прочь подружиться с ленинградским критиком, потому что тот ему не соперник; зато ленинградский критик не упустит случая констатировать, что такой-то московский критик был, да весь вышел...

Надо уж очень аристократическим сознанием обладать, чтоб в нашей нынешней тяжелой бедности находить удовольствие. «Петербургские мечтания» производят горестная ленинградская реальность. Но она производит и другое: движения духа, хаотические, но обнадеживающие. Семен Бобров в оде, посвященной столетию Петербурга, писал: «Но, о премудрый основатель! Одних ли сих чудес ты здал? Народ тобою сотворен; Народ — трофей в трофеях главный!»

Вот, а нам-то самим себя творить надо. А то дай им волю, они сотворят...

# СЛУЖБЫ ГОРОДА

Виталий ПОТЕМКИН,  
кандидат искусствоведения

ВДОГОНКУ ОТГРЕМВШЕМУ ФЕСТИВАЛЮ

Сегодня, когда со дня закрытия фестиваля прошло изрядно времени, больше всего хотелось бы поразмышлять о проблемах творческих, поговорить о фильмах, тенденциях, если бы... Если бы чувство законной гордости за творческие итоги Первого Ленинградского международного кинофестиваля неигрового кино (первый-то приз за фильм «Встречный иск» остался в Ленинграде!) не вытеснялось чувством непреходящего стыда за оный.

Исторически у нас сложилось, что Вседержавный Центр решает все и за всех и от этого пока никуда не деться. Во Франции, говорят, иначе. Там сами Канны (что-то вроде нашего райцентра) решают, какие страны пригласить, отбирают фильмы, распоряжаются рекламой, гостиницами, ресторанами, машинами... Там правит бал проклятая капиталистическая предприимчивость, невыносимая конкуренция и «волчий» рынок. Но оказывается, что при конкуренции все в фестивале заинтересованы. Не то у нас: необходимо запланировать, утвердить, разрешить, обязать. Иначе ни черта не получится.

Ленинградским кинематографистам надо было обладать особой смелостью, чтобы взять на себя обузу с проведением международного кинофестиваля. И потому особо понятно их трепетное поначалу состояние, и с каждым днем все усиливающаяся нервозность, с какой они ожидали постановления о проведении фестиваля. Оно и только оно должно было обязать незаинтересованные организации заинтересованно заниматься кинофорумом. Постановление не рождественский подарок, а документ, и, как известно, документ обладает реальной силой лишь тогда, когда появляется на свет божий заблаговременно. Здесь принцип «лучше поздно, чем никогда» — это не принцип, а беспринципность. У нас, как вы сами знаете, хозяйство плановое, и даже могущественное акционерное общество «Интурист» продает номера в гостиницах за много месяцев вперед. Решение Ленгорисполкома, принятое более чем за месяц до открытия фестиваля, увы, оказалось документом неэффективным. Таким образом, генеральная дирекция кинофестиваля недополучила в свое распоряжение многое; главное — не имела достаточного количества мест в комфортабельной интуристовской гостинице «Ленинград». В ней разместились, не особо ущемляя себя в комфорте, все службы генеральной дирекции, офисы организаций Госкино, Союза кинематографистов, здесь знатные зарубежные гости да те, кто половчее, у кого покрепче связи. Утверждают, правда, что людей на фестиваль собралось почти в три раза больше, чем намечалось, недооценили, мол, влияние фестиваля, его изначальный авторитет. Отчасти, наверное, это и так. Но такого униженного для многих положения могло бы и не возникнуть, займись организаторы оргделами намного раньше, изучи спрос и предложение, добейся в свое время соответствующих постановлений...

Плохая, неполная информация — бич всех советских фестивалей. Дезинформация — особенность ленинградского. Порой можно было с ног сбиться, обивая пороги фестивальных служб, но так ничего толком и не узнать. Зарубежному коллеге, выпрашивающему в пресс-центре обязательные для каждого аккредитованного журналиста и критика материалы, я никак не мог объяснить, почему их нет, почему их напечатали слишком мало, почему не работают дефицитные пресс-боксы, почему каталог фильмов поступил только после начала фестиваля и не содержит информации о неко-



ПРИГЛАШЕНИЕ  
INVITATION

торых конкурсных картинах, почему нет достойных аннотаций на интереснейшие ретроспективы классиков современного документального кино? Почему важнейшим из важнейших подразделений — пресс-центром руководил редактор областной комсомольской газеты «Смена» В. Югин, который, как помнится, в жизни не написал ни одной статьи об этом сложнейшем искусстве (это он, ведя пресс-конференции, спотыкался чуть ли не на каждой второй фамилии зарубежных (понятно, трудно) и советских кинематографистов)? Да мало ли их было, этих «почему»?!

Гости фестиваля высоко оценили смелость советских кинематографистов, пробивающих к подлинной гласности, их публицистический темперамент, профессиональное мастерство и крайне низко — организаторское мастерство, вернее, отсутствие такового.

Входящие в моду заморские заповеди «время — деньги» и «реклама — двигатель торговли» познавались в ходе фестиваля. У организаторов фестиваля денег могло быть намного больше, если бы реклама фильмов, пропаганда форума были бы своевременными и полными.

Тем не менее очереди в некоторые кинотеатры на Невском удивляли даже искушенных зарубежных гостей. Зато в других кинотеатрах — шаром покати. И это удручало. Дело, конечно, не только в невырученных деньгах, хотя этот фактор для скромного по своим финансовым возможностям фестиваля — отнюдь не последний по значимости. Дело в нереализованных редких возможностях пропаганды неигрового кино. Как могло случиться, к примеру, что фильмы — лауреаты Первого Всесоюзного кинофестиваля неигрового кино в Свердловске (а их создатели были официальными гостями международного фестиваля) толком так и не показали массовому зрителю? Можно ведь было провести своеобразный фестиваль в фестивале.

Впрочем, идеи «параллельного» кино так прочно входят в жизнь, что волей или неволей (?) легли в основу организационной



# ЛЕГЕНДА

Алексей GERMAN  
об Илье АВЕРБАХЕ

концепции Ленинградского фестиваля. Здесь все делалось параллельно.

В 15 часов в «Ленинграде» начинался просмотр конкурсных фильмов (порой задерживался, смещался), а уже в 18 часов в ПРОКе — творчески-светская жизнь, которая заканчивалась в 3 ночи. При этом просмотры шли параллельно в Большом и Малом залах. А параллельно параллельным мероприятиям были третьи. Ни у кого никаких сил не хватало объять необъятное. Можно ли было улучшить ситуацию? Запросто, если бы конкурсные просмотры начинать с утра.

Горько писать обо всем этом. Но не покинуло меня еще ощущение стыда перед отечественными и зарубежными коллегами за ежедневные, почти ежечасные «накладки», за хамство в гостиницах и ресторанах, за дилетантизм многих официальных лиц, за высокомерие иных фестивальных дам, почувствовавших себя Полномочными Распределителями Земных и Небесных Благ. М. Литвяков, правда, на закрытии фестиваля за многое извинялся. И никак не найти ответа на вопрос: кто виноват? Да бог с ним! Для русской культуры гораздо существенней поиск ответа на вопрос: что делать?

Трудный, однако, этот вопрос. Мне кажется, прежде всего надо отчетливо решить, кто же хозяин Ленинградского международного? А что, если ленинградским государственным службам, ленинградскому Союзу кинематографистов взять у Москвы Ленинградский фестиваль в аренду, на коллективный подряд, что ли? И чтобы отборочная комиссия была не в Москве, а здесь, в Ленинграде, и в ней работали ленинградские специалисты в тесном сотрудничестве с многоуважаемыми московскими коллегами, а не наоборот, как ныне. И чтобы ареопаг критиков состоял не сплошь (почти?) из столичных специалистов. И чтобы оргтехника была своя, включая мониторы, которые в этот раз приходилось выпрашивать у представителей кинорынка. Да, бесплатная, ибо аморально брать большие деньги у приезжих кинематографистов за то, что они делятся своим опытом. И чтобы обучить штат оргработников фестиваля, исключив вопиющий дилетантизм и любительщину... Все же сегодня Ленинградский фестиваль — это Московский, но проводимый в городе на Неве. Так экзотичней, что ли? Бразды правления находятся в столице. Генеральная дирекция имеет полуправа. Мне симпатична идея: сильная провинция, то бишь «великий город с областной судьбой» — залог сильного центра. И эту идею хотелось бы бескомпромиссно воплотить в жизнь.

Да и ленинградцам надо строже посмотреть на себя. Так ли споро работали организаторы фестиваля? Почему же столько «накладок»? Можно быть вполне хорошим редактором, но при этом не соответствовать должности руководителя пресс-центра. И почему редакцией «Смены» выпускалась фестивальная газета «Кентавр», в которой почти не участвовали киноведы и критики — ни ленинградские, ни московские. Не дело ли это ленинградской организации Союза кинематографистов?

**К**инематограф — страна мифов и легенд, которые, к тому же, однажды возникнув, практически уже не рассеиваются, если к тому не приложить особых и специальных усилий. Могут рушиться авторитеты, казавшиеся незыблемыми, могут начисто исчезать из памяти имена, звучавшие громко, как труба, — легенды живут. Наверное, потому, что импульс для их рождения столь мощен, что ему не может противостоять ни время, ни волна переоценки ценностей, ни «смена наличного состава».

Для «Ленфильма» 70-х такой легендой был Григорий Михайлович Козинцев. Им, памятью о том, как «было при Козинцеве» и как стало «после Козинцева», мерялось на студии многое, если не все. Менялись директора и порядки, появлялись новые люди, не знавшие Козинцева, но всегда звучало сакраментальное: «Вот при нем не посмели бы! Вот при нем этого не могло быть». И это — не из той области, когда «раньше воздух был воздушнее и вода мокрее». Это из области реального.

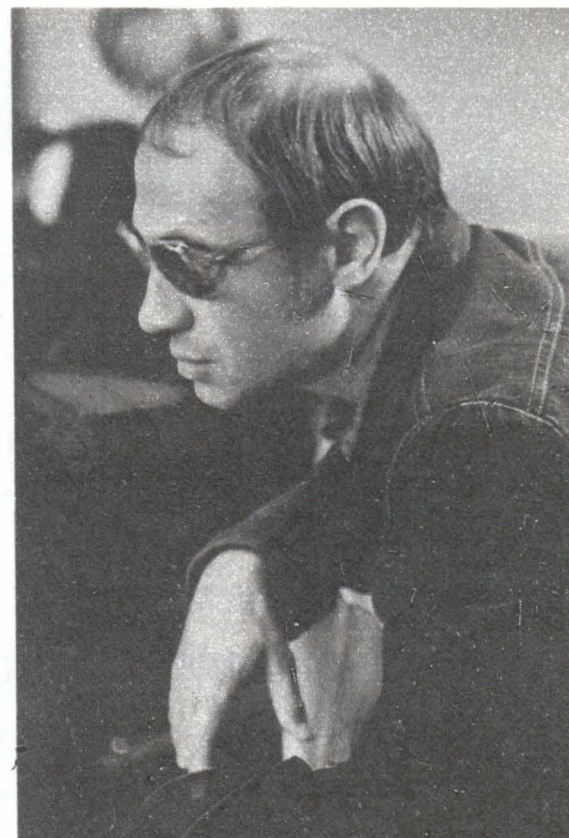
Сейчас такой легендой стал Илья Александрович Авербах. Сейчас говорят: «При Авербахе не посмели бы!» И это — тоже из области реального. А поскольку так, то хотелось выяснить: из чего и на основе чего эта легенда рождается. Только сразу оговоримся: слово «легенда» означает тут не небылицу, а «изустное предание о былом».

И поговорить об этом хотелось с человеком, мало склонным к «сотворению кумиров», но при этом долгие годы знавшим и Авербаха, и студию, — с Алексеем Германом. Начнем тоже с легенды, которая однако — была. Зимним утром в Доме творчества кинематографистов «Репино», что под Ленинградом, к завтраку вышел расстроенный Герман и рассказал, что во сне ему сообщили о смерти Ильи Авербаха. Через два или три часа после этого рассказа раздался телефонный звонок, и все узнали, что умер Авербах. Такие вот бывают сны.

— Я помню первые свои впечатления об Илье. Спортивный, красивый, похожий на Бельмондо. Пижон: курил сигары. Сноб: на вопрос «что мне делать?» (когда я зашивался на картине), посоветовал учиться... откупоривать шампанское большими партиями. Я в то время ходил в жутких бездарях, в неудачниках, он был всеобщий любимец. Удачлив. Остроумен. Любимый ученик Козинцева. На меня глядел свысока (если глядел вообще). Плохой способ понравиться. И все же — куда от этого деться — был неотразимо привлекателен.

И вот еще какая вещь: в общем, конечно, было важно и имело значение, кто какие снимает фильмы — плохие или хорошие. Но и тогда и сегодня для роли Авербаха на студии не это было главным. Понятно, снимай он плохое кино, все было бы несколько иначе. Но ведь в то время не он один делал хорошие картины — и Мельников тоже, и Трегубович. А вот аура была у него особая. Он был не просто лавоный студии, эталон ласкаемый барчонок. Нет. Хотя его очень любили студийные начальники — это мало с кем из хороших режиссеров бывает...

— Простите, перебыю: говорят, что он был потрясающий «производственник». То есть на кинофабрике, где постоянно царит хаос и разброд, где вечно чего-то или кого-то нет в самый ответственный момент, у Авербаха, по рассказам очевидцев, на съемочной площадке царил порядок, как в операционной:



Режиссер Илья Авербах

Фото Е. Корусаар

**все всегда на месте и вовремя. Может, за это и любили начальники?**

— Не знаю, на площадке у него никогда не бывал. Но вряд ли только за это. Он... как бы это сказать... любил и умел очаровывать. Был в нем такой человеческий шарм, артистизм. Не актерство (впрочем и это, наверно, тоже), но — артистизм. И чувство собственного достоинства, и интеллигентность...

Знаете, он умел — единственный — разговаривать с министром, всесильным Ф. Т. Ермашом, так покровительственно, немножечко даже барственно, как бы снисходя. Это при нашей-то тогдашней лютой зависимости. Ермаш его не любил. А Илья мог позволить себе роскошь быть нелюбимым; не потому, что с ним сделать ничего было нельзя (еще как можно), а просто позволял себе такую роскошь, которой никто не мог себе позволить, да и все тут. Такой человек. С годами в нем многое могло меняться и менялось, но сохранялось тоже многое, что трудно было сохранить. То самое пижонство, например (правда, с сигар перешел на красивые трубки). И это редкое самоощущение, что он — главнее и важнее начальников (в сущности ведь, так оно и есть).

И основное — то, на чем и стоит сегодняшняя легенда, как вы называете, об Авербахе: при нем «было стыдно». Совестно было. Это чистая правда. Стыдно было не только подличать или холуйствовать (достаточно было представить, какую он сделает гримасу — ужас!). Стыдно было говорить глупости и пошлости. Стыдно было называть белое черным или давить беззащитных.

То есть, конечно, все равно и делали и говорили — не будем мифологизировать ситуацию. Но уж больно дискомфортно это было при Илье. Для многих людей на студии. И многие после его смерти стали действительно позволять себе вещи, каких при нем позволить бы не посмели. Вот еще деталь: не могу сказать, что Авербах совершал Поступки. Так, чтобы кулаком по столу, без оглядки, напролом. Он был дипломат, конечно. Но зато людей вокруг себя подвигнуть на такой Поступок мог, умел. Опять же в силу этого своего необъяснимого качества: при нем совестились. Естественно, лучше помню то, что было связано со мной, но это эпизоды достаточно характерные и в общем.

Шел худсовет по «Операции «С Новым годом» («Проверка на дорогах»). Меня уже из бездарей перевели в талантливые, картина (вернее, материал) всем нравилась, но уже было ясно, что





Фото Ю. Трунилова

начальство в восторг не придет. И худсовет, в общем, вертелся и так и сяк, чтоб не промахнуться, а попасть, и мне советовали — вполне из добрых побуждений — переделывать и то и се. А главное — назначить мне на картину худрука, чтоб, значит, контролировал и окорачивал, если я зарвусь. Я наливался бешенством. И тут встал молчавший Илья. «Материал, — говорит, — очень хороший. Это, надеюсь, всем ясно». Все закивали. «Режиссеру надо доверять, ему виднее, не правда ли?» Все опять закивали. «Так чего ж тут советы разные давать?» Пауза. Все молчат. А он продолжает: «А насчет худрука... Ну зачем уж так: художественный руководитель! Пусть будет как у Пушкина: дядька Савельич при барчуке. Отпишет родителям, что, мол, папыч проиграл все деньги в карты, а проигрывать пусть не мешает». Сказал, сел, и все засмеялись. И кандидат в худруки — тоже. На том и разошлись.

Или вот я сам «заигрался» на фильме «Мой друг Иван Лапшин» с начальством в их игры. Заигрался настолько, что потерял чувство реальности (очень хотелось, чтобы фильм вышел): сделал серьезные переделки и продолжал считать, что картина все равно хорошая. И вдруг звонит Илья и вопит: «Что ты сделал, ты погубил картину, это ужас какой-то, сам что ли не видишь?» И я как очнулся, и увидел, что, правда, ужас. Сразу — как в воду — все-все вернул назад: черт с ним со всем, с ума я что ли сошел! Меня вызывают на ковер к тогдашнему директору студии Аксенову. Прихожу и ляпаю сходу: «Имею официальное заявление: Ермаш и Павленок — враги народа! И поскольку у нас сегодня художников не сажают, то худшее, что со мной могут сделать — это заставить продать отцовскую дачу, чтоб не сдохнуть с голоду. А если станут сажать, то еще неизвестно, кого из нас посадят первым. Все».

А не Илья бы, еще вопрос — когда бы я понял, что натворил и решил бы на этот демарш или нет. Он мне честь спас. Это не пустяк. В отличие от многих коллег, был совершенно неревнив к чужому успеху. Обожал талантливых людей, не стеснялся восторгаться. Кстати, тем, что на студии появился Сокуров, мы во многом обязаны Авербаху.

Я про фильмы Ильи не говорю сейчас, поскольку у нас не про то речь. Но пользуюсь случаем, чтобы сказать: Илью, такого, каким он был, с таким характером, — его погубила система. Погубила и убила. Других слов не подберу. Кто-

то мог в этих обстоятельствах выжить, только не он.

По искусству: он в последние годы заметался как-то. Планов было много разных, но все какие-то не такие. После неудачи с «Голосом» (я считаю, что это, конечно же, неудача), то видовой фильм, то идея совместной постановки с Мексикой, то сценарий Валуцкого «Первая встреча, последняя встреча»...

Но было и главное: Булгаков. «Белая Гвардия». А время, помните, было какое? И он, значит, весь, всем существом своим — с Турбинами, с болью за них, за их исчезновение. (Он сам-то по матери Куракин, старинного русского дворянского рода. И очень был этим увлечен.) А надо было показать, как это здорово, что выгнали белых и какая это была прелесть, когда в Киев вошли красные. И чего только он ни придумывал, и как только ни бился над этим — все было мимо. Он на этом надорвался: очень серьезно относился к работе, жутко мучился.

По жизни: его нельзя, ну нельзя было унижать. Никого, конечно, нельзя, но для него это было смертельно. Когда встал вопрос о том, кто возглавит Первое творческое объединение «Ленфильма» после ухода с этого поста И. Е. Хейфица, все мы были убеждены: кроме Авербаха — некому. Но тогдашний наш партсекретарь в высокой партийной инстанции заявил: «Авербах — аполитичен». И все. Назначили другого человека. Илью с наслаждением унижал Аксенов. А человек был уже нездоров. Для другого — как с гуся вода, для Авербаха — смертельная травма. Мало на свете есть сегодня людей, могущих умереть от унижения.

Я, вообще, уверен, что все эти раки — и у Тарковского, и у Авербаха — они неспроста. Не от плохого здоровья, и не «от радиации». Они — от системы.

Смерть Ильи была шоком для студии. Для всех вообще, и кто его знал, и кто просто видел и слышал. Утрата эта ощущается до сих пор и долго еще будет ощущаться болезненно. Его место — навсегда вакантно. Во дворе студии висело большое фото в черной рамке. И внутри студии тоже, все толпились у него, не расходились. На могиле Ильи я помирился с товарищем своим, с которым был у меня полный разрыв... Будь он сегодня жив, насколько меньше бы всякой муры снималось на студии... Да не в этом даже дело. Легенда, вы говорите.

Легенды-то, они что, просто так возникают?!

Записала И. ИЛЬИНА

Последний фильм Игоря Масленникова «Продление рода» вызвал резкую критическую атаку. Били из орудий крупного калибра, всякий раз попадая в цель. Немудрено: мишень соблазнительно велика, не промахнешься.

Режиссер сделал попытку отстреляться, выступив на страницах «Советской культуры» и объяснив критикам, как важна тема картины и как серьезны были намерения ее авторов.

С этим трудно спорить.

Однако с теми, кто считает «Продление рода» творческой неудачей режиссера, тоже спорить трудно.

На мой взгляд, в этом фильме И. Масленников неузнаваем. Что-то произошло с обычно присутствующим ему чувством стиля, меры и юмора. Это сказывается уже с первых мгновений фильма, когда перед зрителем во весь экран возникает надпись: «Фильм снят по государственному заказу».

Сразу появляются претензии к государству. Хочется спросить, почему оно так запоздало со своим заказом. Хочется спросить и у авторов картины: «Что же вы молчали вчера?»

Вообще-то это запрещенный прием. Мне всегда казалось и сейчас кажется, что к людям нельзя предъявлять сверхъестественных требований. Только они сами могут предъявить их себе. А критик не должен, пристально глядя художнику в глаза, спрашивать: ты почему не герой? Что за максимализм, в конце концов? Зачем он? Не достаточно ли просто честной профессиональной работы, которой нам катастрофически не хватает во всех областях, включая кинематограф?

Но трудно критику сохранять столь замечательную трезвость ума в стране, где поэт «больше чем поэт», художник больше, чем художник, и тысячи людей спрашивают у него, как им жить. И каждый творческий союз избирает среди своих членов великолепную десятку народных депутатов... Волей-неволей начнешь предъявлять счет, заботясь не просто об уровне профессионализма того или иного художника, но и о его гражданском темпераменте. А также, разумеется, о творческой судьбе.

Шукшин написал: экран отдает то, что получает. Мне кажется, экран «Продления рода» получил очень немного уже на уровне драматургии. Стадии развития замысла, первоначально рассчитанного на другого режиссера, просматриваются в ней, как почвенные слои. В результате зритель вынужден постоянно адаптироваться то в сентиментальной истории, отдаленно напоминающей любовный треугольник, то в плоскости «государственного заказа», где происходящее пытаются проверить глубиной веков и смыслом жизни.

Я совершенно не настроена иронизировать. Разрушенный храм, изверившиеся люди, попытка надежды и сомнение в ней, ощущение духовной катастрофы, нравственного бесплодия — все это можно увидеть и почувствовать в фильме. Возможно, для какого-нибудь режиссера этого было бы достаточно. Но не для Масленникова.

Он — один из самых «актерских» наших режиссеров. С его именем связаны удачи таких актеров и актрис, как Елена Коренева и Елена Сафонова, Василий Ливанов и Виталий Соломин... Имена звезд, блеснувших в его картинах, останешь перечислять. Помню Ларису Удовиченко в «Зимней вишне». Маленькая роль, за которой стоит безошибочно узнаваемый женский тип. Виртуозная, на мой взгляд сцена: подруги провожают Олю, героиню Елены Сафоновой, в Женеву. Оля, элегантно и уже немного чужая, укладывает вещи. Подруги — Нина Русланова и Лариса Удовиченко — при сем присутствуют. В затрапезных халатиках, с насморком, заторможенные какие-то, полусонные, свои. Слово не Олины, а мои подруги.

Куда вся эта теплота, сопричастность, общность тревог подевались в «Продлении рода»?



# ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА, ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА

Александра АНДРЕЕВА

Откуда возникли в нем условные старики, виденные-перевиденные на театральных сценах, условные мотоциклисты, перелетающие в своих шлемах из фильма в фильм, условный армейский капитан, немного напоминающий доктора Ватсона тем, что сначала ничего не понимает, а потом действует без всяких колебаний?

Сама резкость творческого зигзага, само изменение манеры заставляют пристально глядеть: что случилось-то?

У меня к фильмам режиссера Масленникова слабость. Так же, как и к фильмам режиссера Мельникова. Они к человеку относятся хорошо. К человеку вообще и к зрителю в частности. Сегодня, в эпоху фильмов очень длинных и очень многозначительных, требующих от смотрящего усидчивости и самоотречения, профессионально сделанное простое человеческое кино зрителем ценится. Про то, как любила женатого. Как выйти замуж за капитана. Как вообще выйти замуж, стать обаятельной и привлекательной. А также как выжить, если твоего парня твой собственный отец — ножом. Это все — спектр. Один цвет дополняет другой, и при всей прихотливости сопоставления ничего несовместимого между фильмами Масленникова, Мельникова и Пичула нет. Речь идет об их совместимости в зрительском сознании.

Но, кстати, любопытно было бы посмотреть фильм, который Пичул снимет через 30 лет.

Как, из чего складывается творческое долголетие, чем поддерживается? Отсутствием торопливости, случайных сценариев, независимостью от чужого суда?

Сегодня, когда речь о хозрасчете, прибыли, кинорынке пошла всерьез, линия раздела между авторами «массового» и «элитарного» кино стала увеличиваться. Критики столпились на одном из бортов, всматриваясь в авторское кино, в ленты усложненные, порой вычурные, иногда безусловно талантливые, но не принимаемые зрителем. К диалектике мы привыкаем с трудом. Все кажется, что хорошо либо то, либо это. Слияние полюсов, их перетекание, ощущение жизни, движимой не только борьбой, но и единством противоречий, — все это плохо принимается в расчет. Вокруг фильмов, явно сориентированных на зрителя, зачастую воцарялось профессиональное молчание.

Повышенный интерес критиков к лабораторному кино вызвал недоумение широкой читательской аудитории и закономерную реакцию приверженцев традиционной кинематографической манеры.

В Ленинграде о капризном «зрителе Дома кино» неодобрительно высказался Виктор Трегубович, над этой же аудиторией подшучивал Виталий Мельников, к ней скептически относится Игорь Масленников. Они имеют право на скепсис. В конце концов зрители, заполняющие залы страны, действительно мало похожи на участников семинара критиков в Болшево.

Однако, резко протестуя против разного рода эстетических игр, можно впасть в другую крайность, не заметив опасности. Эта опасность — иллюзия благодарной поддержки зрительского большинства. В таком случае зрители воспринимаются либо чем-то вроде прихожан, явившихся,

чтобы выслушать воскресную проповедь, либо исключительно веселящимися единицами, которым не дай бог подsunуть что-нибудь умное. Из такого кино стремительно утекает живая жизнь, ее загадки, вопросы и сомнения. Здесь не спасает ни талант, ни опыт.

Сомневаюсь, что зрителям сегодня необходим фильм «Продление рода» при всей важности его темы. Или, например, «Башня» В. Трегубовича. Или «Первая встреча, последняя встреча» В. Мельникова, картина звездная по актерскому составу, интересная по замыслу, но получившаяся какой-то очень прямолинейной и в то же время невнятной.

Почему во всех трех случаях установка на зрительский фильм не оправдала себя? Нет чистоты жанра? Использована «чужая» драматургия? Изменилось время, стремительно переломившись и сделав ленты несколько архаичными еще до их появления в прокате?

Разумеется, может быть и другая точка зрения на каждую из перечисленных лент. Соединять картины в обоймы — вообще неблагоприятное дело.

Но был соблазн — за фильмами, которые вышли к зрителю почти одновременно и созданы мастерами одного поколения, разглядеть духовную биографию. Понять философию, взгляды на мир, уровень забот.

Если с этой точки зрения посмотреть на последние работы ведущих ленфильмовских режиссеров, выяснится, что при всей их разности есть общее. Фильмы направлены как бы вовне. Авторы беспокоит не «что с нами — со мной — происходит», а «что с ними происходит». Причем не в форме вопроса или социального прогноза, а в виде констатации факта.

Все, о чем нам поведали, уже известно, но в более сложном, чем на экране, варианте. В таких случаях говорят, что удар наносится по площадям, уже оставленным противником. В жизни почти на каждое «да» находится свое «но», и я никак не могу принять ни орду мотоциклистов без лиц в «Продлении рода», ни роль трех интеллигентов в жизни деревенской семьи из «Башни». Вполне можно представить себе обратный визит — из деревни в городскую семью — с не менее разрушительными последствиями.

«Башня» — кино черно-белой нравственности, не признающей ни цветов, ни оттенков. Фильм странен в творческой биографии Трегубовича, который снял «Уходя уходи», «Обратную связь», «Прохиндиаду» — фильмы хоть и разные по степени удачности, но уж никак не однолинейные, не нравоучительные, не угрюмые.

Не было до сих пор указующего перста ни в лентах Игоря Масленникова, ни в лентах Виктора Трегубовича. Отчего же он появился? Какая исповедь предшествовала проповеди? Что осознано в себе, выстрадано и вынесено на суд?

Вопросы почти риторические.

Вот только Вампилов в творчестве Виталия Мельникова... «Утиная охота», снятая для телевидения и некоторое время лежавшая там без движения. Безошибочным чиновничьим нюхом

Окончание на стр. 10



На съемках фильма «Продление рода»

Фото П. Васильева



# БУМАЖНЫЕ ГЛАЗА ПРИШВИНА

**М**ашина, пятась, вползла в узкий проем одной из трущоб Васильевского острова. В дальнем углу двора-колодца дверь вела в странное помещение, напоминающее склад реликтов эпохи: допотопной телевизионной аппаратуры и зловещих символов режима — бюсты, плакаты, лозунги. Подумалось: телевизионные камеры конца 40-х смотрятся так же неправдоподобно, как чучела динозавров в зоологическом музее.

Несмотря на огромность павильона, здесь было не протолкнуться, потому что всего как-то было чересчур много — праздных наблюдателей, громоздких сооружений загадочного происхождения, всяких и всяческих вещей и вещей, нелепых, знакомых только по фильмам и по рассказам.

Я знала, что Валерий Огородников, режиссер-постановщик фильма «Бумажные глаза», собрал колоритную необычную группу, что, помимо профессионального киноактера Александра Романцова, у него снимаются клоун Михаил Векшин, звезды старой эстрады Евгений Барков и Павел Рудаков, киноведы Сергей Лаврентьев и Олег Ковалов.

Но об этом пришлось очень скоро забыть. Актеры, находившиеся в этот момент в павильоне, нисколько не напоминали ряженных персонажей ушедшей эпохи, напротив, зрители и организаторы съемок казались случайно затесавшимися сюда пришельцами из будущего.

А те — в широких брюках, двубортных пиджаках с огромными плечами и в крепдишиновых платицах с остренькими подкладными плечиками, те, в бабочках и сорочках с пристегнутыми воротничками, были настолько неподдельны и пронзительны в этом точном падении, что производили жутковатое впечатление перемещения во времени. Но что за дело и эка невидаль — бабочки и плечики... Лица, лица у них — те, отсюда. «Полдела сделано», — подумала я. Но радость от предвкушения удачи, которую не может не сулить столь точный выбор режиссера, отчего-то существовала отдельно от некоего душевного дискомфорта, возникшего здесь, в павильоне. Очень быстро поняла: никакая реконструкция быта не отбрасывает в прошлое столь властно, как вот эти чудом угаданные люди, которым художники и гримеры как будто вернули их истинный облик.

Но как же сподобились мы такого прошлого иллюзии его возвращения возникает это безотчетное, неподконтрольное чувство тревоги, желания вырваться, страха? Мне стало не по себе. Я поделилась своим впечатлением с замечательным актером Яшей Степановым, стоявшим тут же, в костюме и гриме почему-то Нечаева. Он остался доволен. Первоначальный замысел на пути к реализации претерпевает у режиссера Валерия Огородникова самые неожиданные приключения. По-моему, наша с ним беседа происходила как

раз в момент одного из таких головокружительных выражений — Огородников был страшно весел, говорил загадками; посторонние предметы вызвали живой его интерес, и заметную скуку — конкретные вопросы о будущем фильме. Мне было интересно, но понимания этот разговор не добавил, напротив, запутал еще больше.

Совсем недавно мы вместе учились во ВГИКе. Олег Ковалов, сыгравший в фильме «Бумажные глаза» одну из главных ролей, еще в институте, студентом киноведческого факультета, писал о каждой учебной работе режиссера Огородникова. Затем был первым его редактором на «Ленфильме». Сейчас они вместе на съемочной площадке.

— Поскольку профессия, я и решила с твоей помощью хоть в каком угодно приближении прояснить, что же это такое — фильм «Бумажные глаза»?

О. К. — Сценарий Ираклия Квирикадзе «Бумажные глаза Пришвина» 6 лет назад был предназначен к списанию; списывать поручили мне... А я показал этот сценарий Огородникову — тот сразу же зажегся; мы принялись сценарий спасать.

**И**стория Квирикадзе была очень простая. Современные телевизионщики снимают картину о пионерах телевидения; углубившись в прошлое героев, узнают, что один из них, режиссер Хрусталева, погиб при загадочных обстоятельствах. Аура конца 40-х (которая, несомненно, возникла в сценарии и была его главной художественной удачей) сама по себе приводила к мысли о политической репрессии. Однако разгадка приводила к семейной, бытовой драме: приятель Хрусталева, Шутов, приревновав к жене, во время вечеринки просовывает швабру в рукава Хрусталева, и тот, распяты столь нелепым образом, замерзает в сугробе.

В финале Шутов, уже старый человек, вспоминает этот эпизод, выходит на балкон, распяты руки, и появляется призрак Хрусталева; они шли, под снегом, и к этой странной процессии присоединялся наш современник, герой фильма Пришвин.

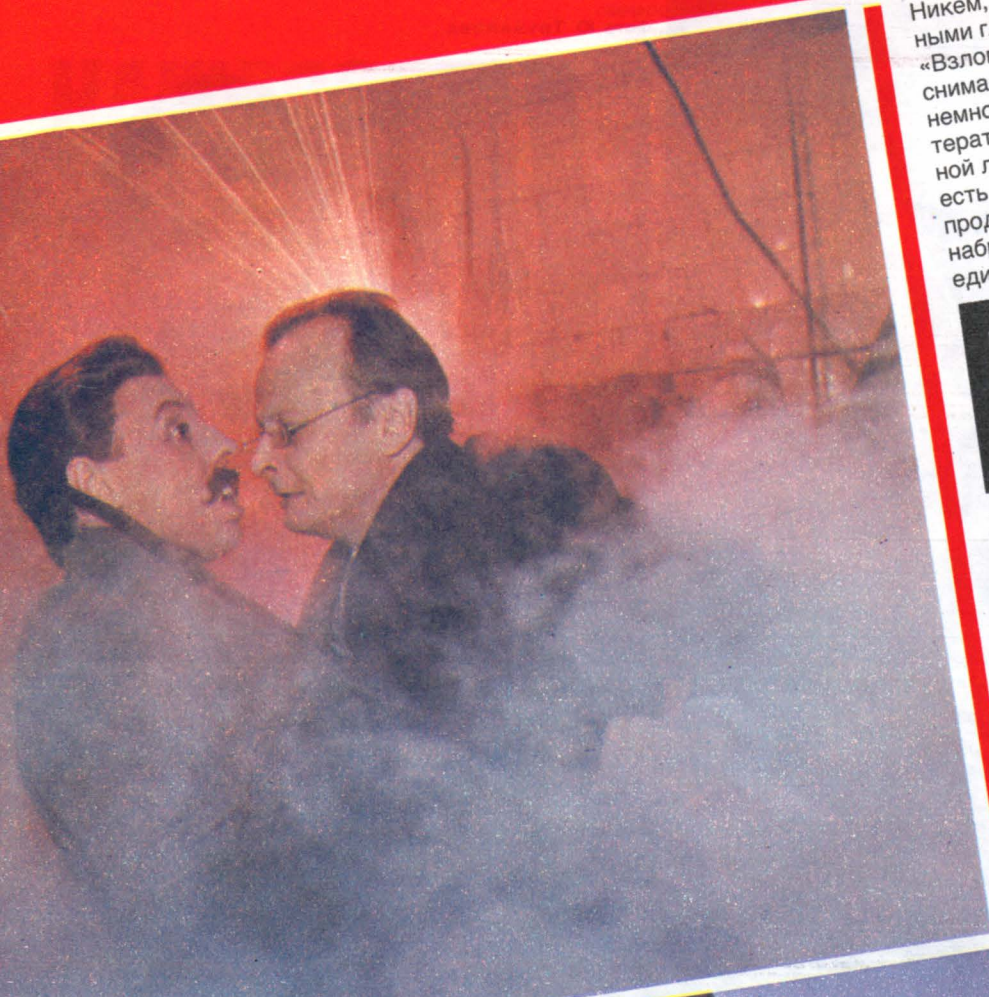
— О какой же «простой» истории речь? Даже судя по тому, что ты рассказываешь, простой ее никак не назовешь.

— История была проста в том смысле, в каком прост анекдот. Бралась ситуация анекдотическая, а выяснялось, что она может быть трагичной. Но она была выполнена достаточно традиционно. Так вот, что изменилось? Здесь надо понять ход мыслей Огородникова, а он непостижим.

— В некотором роде, прости за такое откровение, непостижим ход мыслей любого человека. — Да, любого. Но у Огородникова это свойство есть свойство доминирующее, это основа его творческого метода. Он непредсказуем.







Никем, и в том числе самим собой. С «Бумажными глазами» произошло то же, что и со «Взломщиком»: в голове он держал сюжет, но снимал параллельно сценарию. Он один из немногих режиссеров, освободившихся от литературности мышления, от оков художественной ли, социально-проблемной ли логики. То есть логика в конечном счете есть, но не ею продиктован материал, а скорее интуитивно набранный материал затем рождает логику соединения.

**В** сценарии «Бумажные глаза» было два временных пласта: современность и ретроспекции, иллюстрирующие воспоминания героев. Это традиционное для кино сосуществование настоящего и прошлого. Огородников усложняет и дробит и время, и его восприятие. Срок седьмой год существует в картине как бы в трех реальностях: в воображении Пришвина, в фильме (в котором он играет палача-следователя, это своего рода «фильм в фильме»), а также в хронике. Кроме того, призраки прошлого, рожденные воображением героя, словно бы материализуются и начинают жить вместе с ним в этой, уже четвертой по счету, реальности.

— Какой смысл вкладывает Огородников в эту путаницу с реальным и фантастическим? Как он трактует отношения Пришвина с призраками прошлого?

— Пришвин балансирует между двумя героями-антагонистами. Это капитан МГБ Шельменко, которого он играет как актер, и Хрусталева, некий идеальный человек тех же 40-х. Там есть сцена расстрела, когда режиссер Пришвин придумывает сцену и должен (по фильму своему) расстрелять двух людей в затылок. Сцену-то он придумывает, а сделать не может — его выворачивает, а сделать не может — его выворачивает. То есть примерил маску палача — не получается. А Хрусталева человек-легенда, следы которого он пытается отыскать, и тщетно. Если упрощенно и примитивно формулировать, вероятно, речь идет о рефлексии современного человека, с раздробленным сознанием, с давящим грузом прошлого, примеривающего полярно противоположные маски призраков — то палача, то жертвы. Это переходный момент в жизни Пришвина, через который просматривается переплетение времен, по-моему, точно отражает сознание современного человека.

Л. АРКУС

Хрусталева — О. Ковалов  
Шутов — П. Рудаков



Фото Ю. Трунилова



Окончание. Начало на стр. 7

было, видимо, уловлено в ней нечто индивидуальное, далекое от казенного оптимизма, повествующее о духовной катастрофе. Этот перст был направлен и в собственную грудь.

Примерно в это же время Илья Авербах поставил «Голос».

Других исповедей поколения, кажется, не было.

Начало 80-х оказалось драматичным для рождения замыслов, несмотря на бесхитростное обаяние «Зимней вишни» или «Выйти замуж за капитана».

Уже была набрана определенная высота и с нее, вероятно, было многое видно. Однако воздух там, естественно, оказался более разреженным. И его не хватило. Нужно бы подзадержать дыхание, поберечь силы, сделать паузу. Однако — со случайными сценариями — было решено пуститься в путь.

Оказалось, он ведет не вверх, а в лучшем случае по кругу.

Поскольку на каждое «да» действительно есть свое «но», я спрошу себя: а твой указующий перст где? Не лучше ли в наши торопливые времена чесать им в затылке, чем указывать другим путь к вершине? И точно ли ты знаешь, где вершина?

И вообще: на каждое высказанное соображение любой из мастеров вытащит из кармана ворох благодарных читательских записок и писем, где будет сказано, что и «Продление рода», и «Башня», и «Первая встреча, последняя встреча» — просто чудо какие фильмы. И никакой суд не рассудит, кто прав. Разве что потомки, но у них, похоже, хватит своих забот.

Все правы. Но права и я, оглянувшись назад, к началу дороги. Там — «Завтра, третьего апреля». Там — «Здравствуй и прощай». Там — «На войне, как на войне». Как начинали! Да и продолжали не хуже, сумев противостоять официальной помпезности, взглянуть в обычного маленького человека. Будем справедливы: прошлое этих мастеров застойным не было. Были удачи, случались и неудачи, возникали порой в лентах странные социальные рецепты. Но стыдиться им нечего.

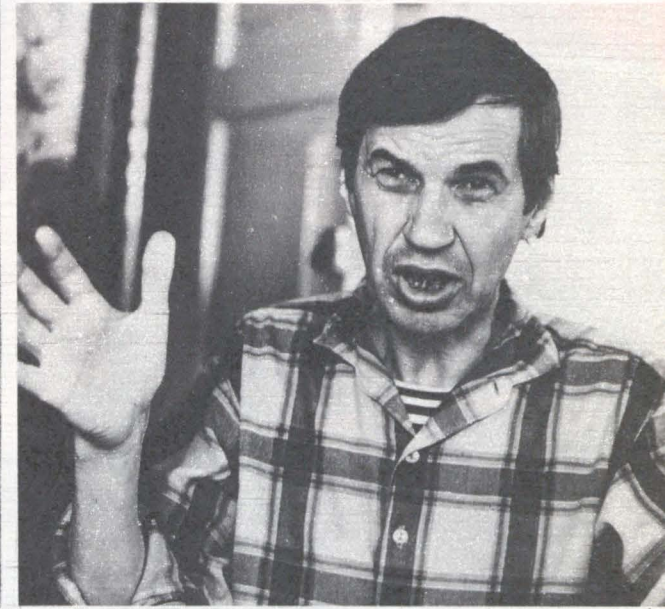
А последняя встреча...

Что же, она ведь не последняя.

«Первая встреча, последняя встреча»: Г. Шаполовская и Г. Абайдулов



Фильм «Башня»  
С. Гайтан Г. Бурков,  
Фото Ю. Трунилова



Актер М. Морозов и режиссер В. Мельников

С. Шакуров

Фото Ю. Трунилова



На съемках фильма «Продление рода»

Фото А. Васильева



# ПРЕКРАСЕН

# НАШ СОЮЗ?

## ЗАМЕТКИ О ФИЛЬМЕ «ЧП РАЙОННОГО МАСШТАБА»

...Он взволнован до слез, этот политический вожак с мужественным лицом, когда говорит о том, что «комсомол дал нам все, что мы имеем», и призывает поклясться в верности Союзу, полное наименование которого произносится с многозначительной растяжкой, с весомо-торжественным выделением каждого слова: «Всесоюзный... Ленинский... Коммунистический...»

Согласимся, что подобные речи, согревающие сердце каждого комсомольского работника, мы слышали не единожды и давно привыкли к исторически обусловленному интерьеру их произнесения: митинговые подмостки двадцатых годов, окопы и землянки лет военных, величественные панорамы грандиозных строек и, конечно же, привычная взору трибуна — место всевозможных говорений, которых на своем веку мы услышали великое множество. И столько велеречивой невнятицы, глупости, а то и откровенной лжи было растворено в услышанных нами миллиардах слов, что к простому этому деревянному сооружению — трибуне — выработалось у простых людей стойкое недоверие, как к картонной коробке фокусника, из которой можно извлечь что угодно — от бумажного цветка до живого зайца.

Так вот, слова эти в картине звучат в обстановке крайне необычной. Совершенно пьяный секретарь обращается со святым призывом к членам бюро райкома комсомола, юношам и девушкам, которые пребывают в это время в бассейне — разумеется, совершенно голые и тоже пьяные.

Объяснимся. Дело происходит в каком-то милом заведении с сауной, где собрались на вечеринку члены комсомольского актива, чтобы проводить своего секретаря на повышение по службе, в городской комитет комсомола. В житейском плане событие совершенно понятное и в отечестве нашем традиционное. Вполне объяснимы также и обильные возлияния, и даже некоторый моральный перехлест в развлечениях: они ведь живые люди, эти молодые, ясноглазые ребята и девчонки, а не какие-нибудь неистовые «комиссары в пыльных шлемах». Тем более что они устали, целый день работали как каторжные, теперь можно и расслабиться.

Да, целый день они работали без устали. Они принимали в комсомол ребятшек четырнадцати лет — школьников, учащихся ПТУ и техникумов. С утра до вечера они усердно ворочили жернова идеологической мельницы, по-настоящему потев в своих тесных воротничках и отчетливо сознавая, что никакой «муки» от этого «помола» нет и не будет. А будет лишь мука от многочасового пошлого спектакля, в котором им, организаторам и наставникам, отведена более стыдная роль, чем несмышляным и простодушным новобранцам.

А потом один из подростков, «гаврош» восьмидесятих годов, залезет ночью в здание райкома и украдет святыню — комсомольское знамя. Он притащит святыню в свою нищую коммуналку, где живут ниже уровня бедности, и распластав знамя по стене, осенит багряным полотнищем и свое убогое жилище, и несчастную мать свою, и тело умирающей бабушки — всех осенит. Не ведая, что творит, этот парнишка

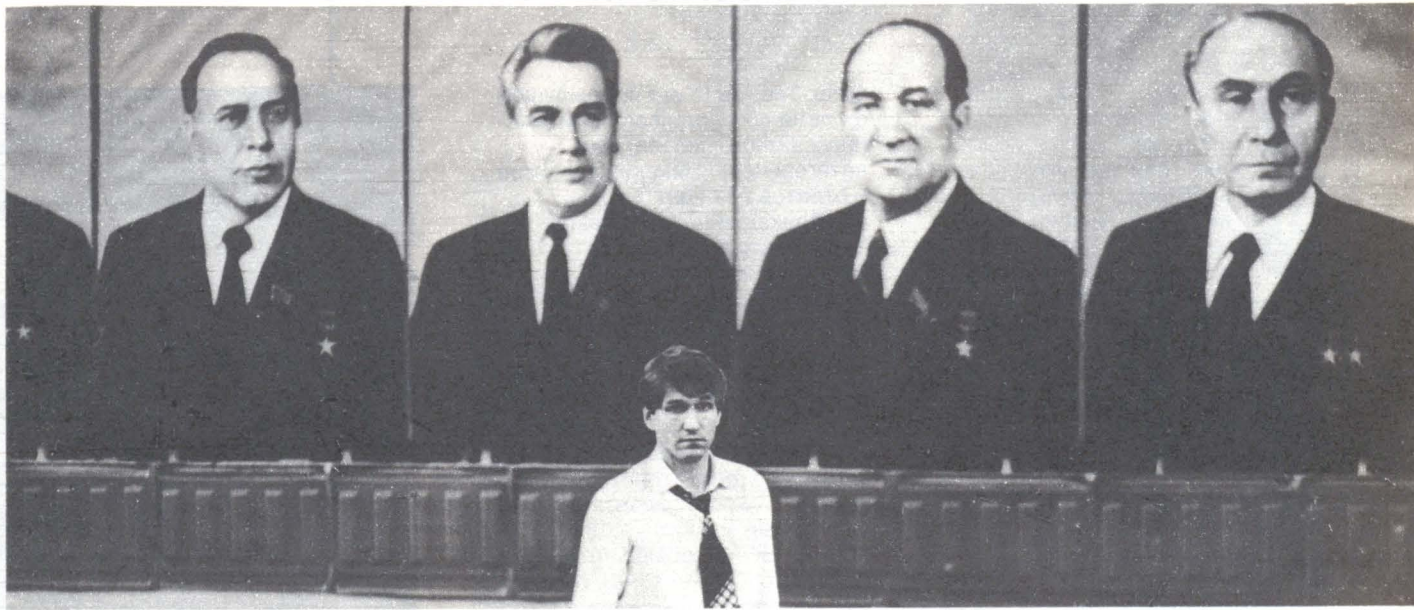


ФОТО Е. ИВАНОВОЙ

«из неудавшихся», будущий колонист, воздаст каждому по делам его: разоблачает фарисеев и лишает храм святости, которой тот не заслуживает.

...Краткое отступление о словах. В великом нашем русском языке есть немало редких, а то и странных слов. Одни из них произносятся нечасто по причине их редчайшего сладкозвучия. Вот как, например, сказано у поэта: «Мы ждем с томленьем упования...» Вслушиваясь в виолончельное звучание этих дивных слов, с удивлением думаешь: с каким же нетерпением нужно ожидать «минуты вольности святой», чтобы испытывать такое странное, волнующее чувство — томленье упования?

В современном начальственно-служебном лексиконе есть слова, которые по своему эмоциональному воздействию отличаются от пушкинских примерно так же, как свет мигалки на милицмейской машине отличается от света звезды. Вот, к примеру, некрасивое, колченогое слово — «номенклатура». Беру на себя смелость утверждать, что многим из нас, людей беспартийных, по сей день не совсем ясен потаенный смысл этого довольно корявого (по фонетическому строю где-то между «макулатурой» и «комендатурой»), но столь могущественного слова.

Авторы фильма «ЧП районного масштаба» обнажают этот смысл с такой бесцеремонностью и бесстыдной прямоотой, как будто намеревались лишить всю комсомольскую организацию ее идеологического целомудрия. Оказываются, номенклатура — это категория работников, которые, как тавром, помечены принадлежностью к начальственному сословию. Иначе говоря,

к Пирамиде.

Отличительной особенностью Пирамиды является то, что она существует по своим законам, порой малопонятным несведущему. Например, для продвижения в Пирамиде «по вертикали» нужно быть энергичным и послушным одновременно. Пирамида дорожит своими людьми, поэтому умеренно нагадивший руководитель не изгоняется, но передвигается «по горизонтали». Главным достоинством номенклатурного работника является мифическая способность руководить независимо от уровня знаний о том деле, которым руководишь. Поэтому само слово «руководитель» в Пирамиде нередко обретает свой изначальный, первородный смысл: «тот, кто водит рукой».

Горе тому, кто выпадет из Пирамиды. Дело не только в том, что он лишается осязаемых и не всем доступных благ. Он лишается неизмеримо более важной, хотя и трудноуловимой способности властвовать, не приказывая, внушая страх, не угрожая ничем, вызывать зависть, не похваляясь. Если трудно, почти невозможно понять будничную, привычную сладость такого самоощущения человека Пирамиды, то вполне можно понять, как нестерпимо жалко лишиться всего этого. Когда секретарь райкома партии с сожалением сообщил провинившемуся комсомольскому вожаку, что придется тому, очевидно, поработать учителем истории — так записано в дипломе выпускника института, — бедняга едва не лишился чувств.

...Непросто смотреть этот фильм. Картина угнетает порой нарочитым бесстыдством, где «срывание одежд» обретает не только социально-политический контекст. Уже не раз говорилось в печати о том, что в последнее время наш кинематограф с какой-то убогой провинциальной беспардонностью ударился в сексуальное просветительство. Не вдаваясь в споры по этому поводу, замечу лишь, что тем авторам, которые спешат избавить нас, зрителей, от излишней застенчивости, нужно обладать не только профессиональным чувством художественной целесообразности, но и достаточной «эстетической воспитанностью».

Писать об этом, конечно, нетрудно. Много труднее видеть, как любовь подменяется «занятием любовью» и сколь жалкой выглядит плоть, когда ее покидает дух.

Нужно, впрочем, отдать должное авторам картины «ЧП районного масштаба». Конечно же, не дурной вкус и не щекочущее чувство вседозволенности руководили ими, когда они сознательно выходили на такой, с позволения сказать, рубеж. Логика метафорического мышления режиссера ясна: утрата нравственного и духовного средоточия у славного нашего комсомола столь же этически безобразна, сколь неприглядна и невыразительна страсть, из которой ушла нежность.

Все это, разумеется, верно на уровне умозрений. Но ведь не случайно «сокровенное» родственно «сокрытому». Существует, слава богу, счастливое противоречие в человеческой природе: знать о том, что все люди под одеждой голые, но не говорить об этом вслух. Любая попытка сделать любовную сцену эстетически привлекательной при отсутствии любви столь же тщетна, как возможность обнаружить человеческую душу в грудной клетке.

Да, нелегко смотреть этот фильм. Тягостно воспринимать столь удручающий социальный и нравственный «негатив». Но еще тягостнее быть свидетелями того, как горькую правду Пирамида лукаво преобразует в «ложь во спасение», утверждаясь в бесчестный раз в своих непогрешимости и величии.

...И еще одно краткое отступление по поводу слов. Поэтическое слово, разумеется, спасти положения не может. Но может просветить и обнадежить. Когда-то поэт, находясь еще вполне в «комсомольском возрасте», обратился к лицейским своим товарищам:

*Друзья мои, прекрасен наш союз.  
Он, как душа, неразделим и вечен —  
Неколебим, свободен и беспечен...*

И от гнущей озабоченности, от удручающего окружения нескончаемых проблем, из трясины трудноразрешимых задач и противоречий мысль воспаряет в мечтах к такому вот молодежному Союзу, в котором «неколебимость» сопрягается не с величайшей строгостью, но — страшно подумать! — с «беспечностью». К Союзу, который «прекрасен», потому что «свободен». А венчает все, как и веки веков, Душа, влекущая человека к высокому и чистому.

**А. ВАЛАГИН,**  
кандидат филологических наук  
Воронеж



КАЖДЫЙ ГОД  
КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»  
ВЫПУСКАЕТ 16—18 ФИЛЬМОВ  
ДЛЯ БОЛЬШОГО ЭКРАНА

**В** основе сценария Ивана Лоцилина «Караул» реальный случай — трагедия, разыгравшаяся в 1973 году, первый вариант сценария был написан в 1979-м. Зачем эти временные уточнения?

Затем лишь, что у будущего зрителя этой картины, которую ставит **А. Рогожкин** («Ради нескольких строчек», «Мисс миллионерша»), произвольно возникает параллель с печально известным «делом Сакалаускаса»: ситуация более чем сходная — молодой солдат, служащий караульного наряда, конвоирующего осужденных, доведенный до полного отчаяния издевательствами своих сослуживцев, возьмет в руки оружие и нажмет спусковой крючок...

Трагическая сходность ситуаций подтверждает лишь то, что «давно не ладно в армейском королевстве», болезнь долгое время не только не лечилась, а замалчивалась и, таким образом, загонялась внутрь... Впрочем, связь с «делом» есть, непрямая — его широкий общественный резонанс помог начать работу над фильмом. Лязг запоров в вагоне-камере, ритмичный звон подкованных сапог по железному полу, резкие светотени...

— Я не люблю однозначности жанра, — Александр Рогожкин задумывается. — Это всегда нежизненно. Пожалуй, будущий фильм можно назвать притчей. Но притчей не совсем обычной. Мы стремимся к тому, чтобы зритель чувствовал себя свободно в материале, мы не хотим замыкать его в формальные рамки, которых неизбежно требует «чистый» жанр притчи.

Проблема (на взгляд режиссера, не такая уж простая и однозначно негативная) «стариковства», «дедовщины», проблема власти над людьми, право карать и миловать...

— Мы делали фильм, — говорит режиссер, — для людей, осознающих свою внутреннюю свободу или хотя бы желающих ее осознавать. Мы не предлагаем готовых решений, а ждем от зрителя сочувствия, сопереживания, душевной работы. В «Карауле» крепкий актерский ансамбль, поиски его шли долго. Остановились на «половинчатом» решении: часть ролей играют профессиональные артисты — А. Булдаков, Д. Иосифов, Т. Денисенко, В. Домрачев, часть — непрофессионалы — Р. Ибрагимов, А. Смирнов, С. Куприянов, А. Полуян. Снял фильм оператор Валерий Мартынов.

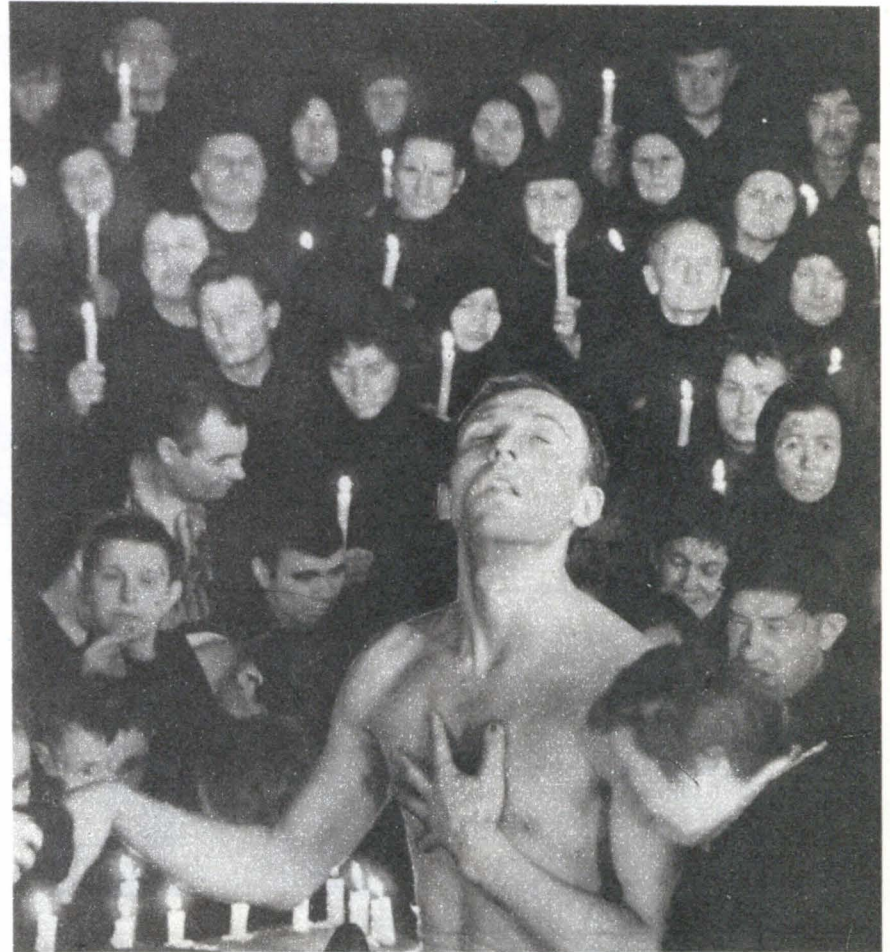
**Олег Тепцов** (о его предыдущем фильме «Господин оформитель» пресса много писала) был категоричен: «Никаких вопросов и ответов не будет. Чтобы в публикации не было такого — Тепцова спросили, а он ответил. Ничего не знаю, ничего говорить не буду!»

Что же, хозяин, как говорится, барин. Молчат и члены съемочной группы фильма «Посвященный», хотя работают все с огромным увлечением, с азартом предлагают что-то свое на площадке. У каждого (оператора, художника, актеров) четкая задача на снимаемый эпизод... а что получится — уверяют, что понятия не имеют. Скорее всего, лукавят. Что удалось подсмотреть и какой по мере сил представить конечный результат (прочитав предварительно сценарий Юрия Арапова «Ангел истребления», по которому снимается фильм)? Нас ждет настоящая, реальная фантазмагория. Абсолютное смещение привычных акцентов, доведение их до полного абсурда. Ну, например, совершенно «нелишняя», «естественная» фановая труба как элемент изысканного декора в квартире одного из героев и фабричные трубы, «ненавязчиво» заглядывающие в окно квартиры другого. Здание фабрики (это от которой трубы), свободно перемещающееся в пространстве. Встающие из своих домовин «коренные обитатели» кладбища... И все это под музыку Сергея Курехина.

А чувствуют себя совершенно естественно в этих декорациях и ситуациях актеры — Г. Оганисян, Г. Воробьев, Е. Брагина, Л. Полищук, В. Симонов, А. Трофимов, С. Маковецкий. Запечатлел для нас «сюркастинки» оператор Валерий Мюльгаут.

**Константин Лопушанский** («Письма мертвого человека») к журналистам относится вполне благосклонно. Не в пример Олегу Тепцову. Он «знает» про свой фильм все и, к счастью, этого знания не таит. Итак, жанр «Посетителя музея». — Религиозная драма, драматизация о глубоком духовном кризисе, в который ввергло человечество безудержное и безоглядное развитие цивилизации, развитие в угоду потреблению.

— Религиозная?  
— Да. И ничего здесь нового для русской культуры нет. Она изначально религиозна, она воспитана на этом.  
— Ваш фильм — предостережение



«Посетитель музея»  
Фото Р. Востриковой

о возможной экологической катастрофе?

— Она не только возможна, она уже разразилась. Но главное в картине не это. Мы стремились отыскать и показать духовные, нравственные, интеллектуальные предпосылки тех явлений, что привели человечество к пропасти самоуничтожения.

В главной роли нашего фильма снялся Виктор Михайлов, актер замечательный. Роль писалась специально для него. Михайлов, как и многие другие, играющие в этом фильме, снимался в «Письмах». Я уверен, что режиссер должен формировать свой театр, свой коллектив единомышленников и иметь право приоритета на них.

А в массовых сценах (и даже некоторых ролях) у нас заняты пациенты интерната для умственно отсталых людей, жертвы той самой катастрофы, о которой мы ведем речь в фильме.

— Кто ваши коллеги?  
— Оператор Николай Покопцев, художник Валерий Юркевич — мои товарищи-соратники, они стараются максимально работать



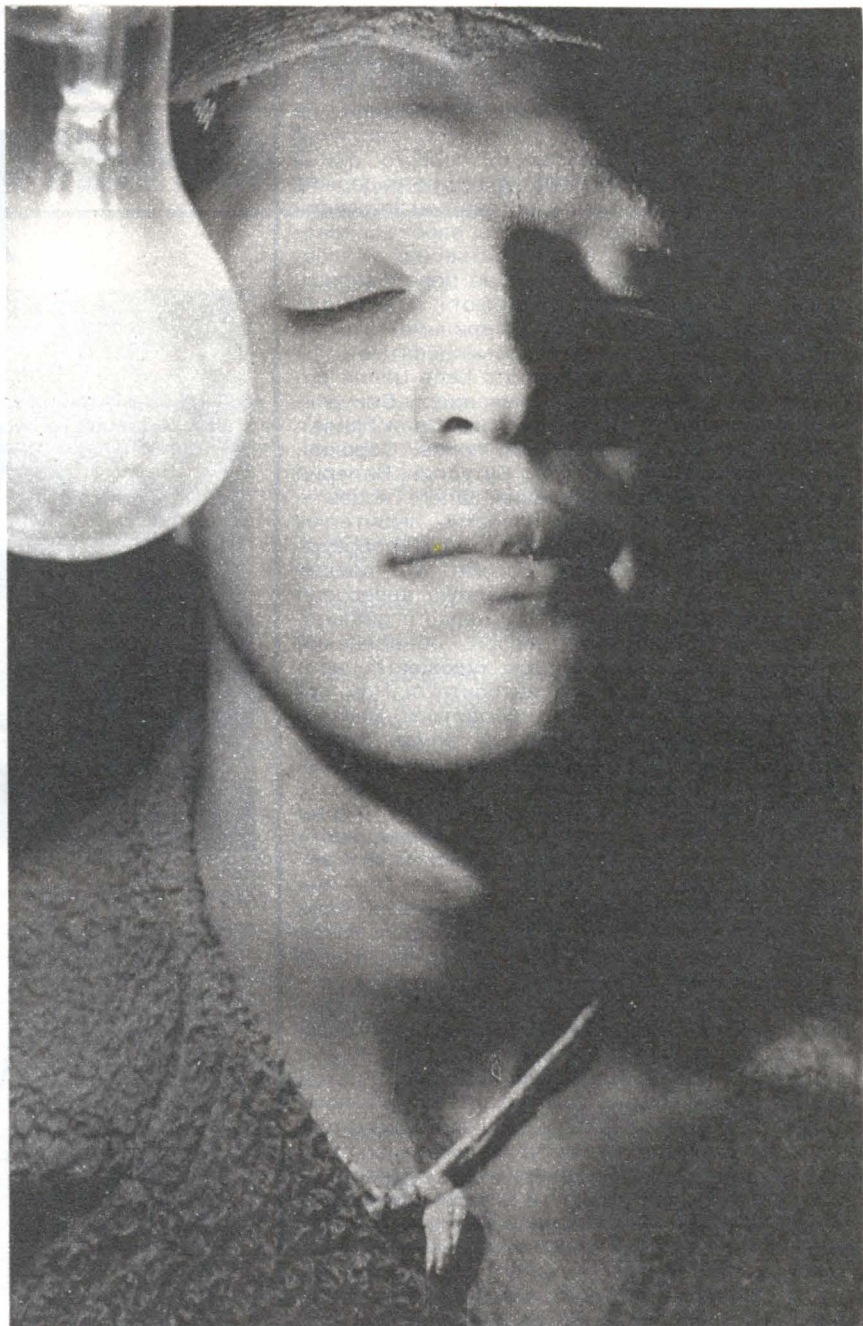
на основную идею фильма. Я сторонник авторского кино и противник дискуссий на съемочной площадке, и так хватает, на что тратить силы, когда берешься снимать фильм...  
Музыку к фильму написал Виктор Кисин, кроме того, мы «цитируем» (с его согласия, конечно) Альфреда Шнитке.

С. КОЛОМОЕЦ

От редакции:  
Фильм К. Лопушанского «Посетитель музея» был включен в программу конкурса XVI МКФ в Москве и получил приз «Серебряный Георгий»



# 3 ИЗ 16



«ЛЕНФИЛЬМ» ВЧЕРА И СЕГОДНЯ



«Караул»

Фото П. Васильева  
и А. Гезенцева

«Посвященный»

Фото А. Безукладникова





# АЛЛО, МЫ ИЩЕМ ТАЛАНТЫ

«ЛЕНФИЛЬМ», ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

На четвертом этаже главного здания киностудии «Ленфильм», где расположены творческие объединения, не так давно на одной из дверей появилась табличка «Творческая мастерская первого фильма». Сам по себе этот факт не содержит ничего необычного. Сегодня, когда студии обрели самостоятельность, забота о творческом пополнении стала естественной и необходимой. Ее, эту заботу, уже не передоверишь только ВГИКу или ЭМТО «Дебют» киностудии «Мосфильм». Впрочем, на «Ленфильме» это поняли давно. Не случайно в восьмидесятые годы именно здесь громко заявило о себе целое режиссерское поколение. Александр Сокуров, Виктор Аристов, Сергей Овчаров, Юрий Мамин, Константин Лопушанский, Вячеслав Сорокин, Александр Рогожкин, Виктор Бутурлин, Валерий Огородников, Сергей Снежкин, Олег Тепцов — эти имена сегодня хорошо известны любителям кино, их новых работ ждут, они сегодня определяют лицо «Ленфильма». Вопрос: кто придет вслед за ними? Теперь он напрямую адресован нам — Творческой мастерской первого фильма.

Творческая программа любого объединения во многом зависит от фигуры художественного руководителя, его опыта, авторитета. Нам повезло: художественный руководитель мастерской первого фильма — Алексей Герман. Произнесенная им когда-то достаточно легковесная и банальная фраза «Алло, мы ищем таланты» сразу приобрела конкретный смысл и форму основополагающего принципа в деятельности мастерской. Планка поднята высоко, и не каждому дано эту высоту взять. По этой причине вместо 5 короткометражных дебютов в этом году будут сняты только три: два режиссера ушли из мастерской со своими работами в другие объединения. Но важно то, что Герман в своих требованиях не одинок. Те же взгляды разделяют и члены художественного совета, который стал предметом нашей особой гордости. В него вошли режиссеры Александр Сокуров, Виктор Аристов, Юрий Мамин, Константин Лопушанский, оператор Сергей Юриздицкий, кинодраматург Светлана Кармалита. Компания разношерстная и, кажется, трудносоединимая. У каждого — свой путь в искусстве, и пути эти не пересекаются. Но есть и то, что объединяет этих разных художников: высокая требовательность к себе, к своему творчеству, а значит, и к другим. То, что в работе художественного совета стало определяющим. При всей разногласии мнений членов художественного совета, какое удовольствие испытываешь каждый раз, слушая их точные замечания, их развернутые и аргументированные оценки сценария, отснятого материала, готового фильма.

О готовых фильмах. Их пока два: «Фаминор» — короткометражный фильм Андрея Черных, который до последнего времени работал ассистентом режиссера на студии и безуспешно пытался поступить во ВГИК (художественный руководитель постановки А. Сокуров). И «Кома» (режиссеры Ниэле Адоменайте и Борис Горлов) — фильм, который в процессе создания вырос до полнометражной картины. В этой работе мы пытались преодолеть стереотипы, существующие сегодня в подходе к историческому материалу, связанному со сталинщиной.

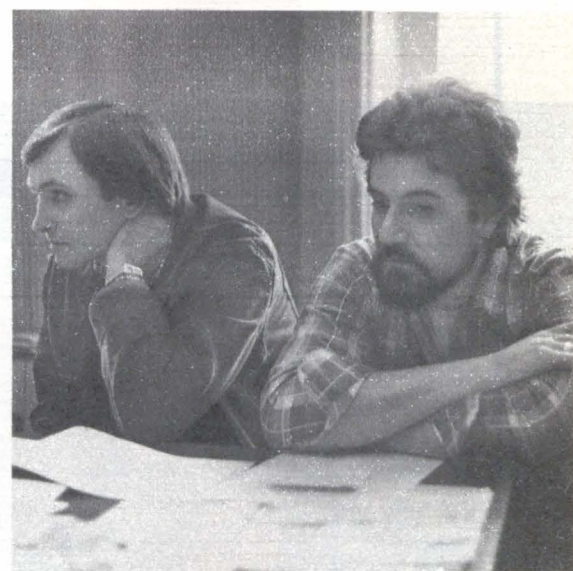
С 1990 года мастерская первого фильма ежегодно будет выпускать 5 короткометражных фильмов-дебютов, финансирование которых берет на себя Госкино СССР, и один полнометражный. Обязательность выполнения этих параметров уже сейчас заставляет нас испытывать массу неудобств, ограничивает поиски.

Вспомним начало шестидесятых годов. «Иваново детство» А. Тарковского, «Зной» Л. Шепитько, «Первый учитель» А. Михалкова-Кончаловского, «Живет такой парень» В. Шукшина, «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» Э. Климова — такой список режиссерских дебютов, который при желании можно продолжить. Однако со временем утвердилось незаметно другое правило: после дипломной работы молодой режиссер должен снять короткометражный дебют и только потом иметь право на большую постановку. Откуда такое недоверие к режиссеру, который уже прошел через экзаменационные комиссии и имеет в своем кармане диплом?

Пытаемся как можем бороться с этой ситуацией: вместо одной полнометражной картины



Идет худсовет.  
Художественный руководитель А. Герман



Директор мастерской А. Донченко  
и главный редактор Ю. Павлов



Редактор Н. Аржакова  
и сценарист С. Кармалита



Режиссер Ю. Мамин,  
оператор С. Юриздицкий  
Фото С. Кацева

в 1990 году готовы выпустить четыре. (Предложений, прямо скажем, хватает.) За чем же дело стало? На самом деле все не так просто. Пользуясь правами хозрасчетного объединения, мастерская первого фильма может на постановку полнометражного фильма взять деньги в банке. Только ведь потом эти деньги придется вернуть, и с лихвой. Задача эта для нас трудновыполнима. Ведь мастерская первого фильма не может гарантировать появления конкурентоспособных, окупающих затраты и приносящих прибыль картин. Ее главная цель — открытие новых художественных индивидуальностей, создание условий для свободного экспериментирования, а, как известно, эксперименты не всегда бывают рентабельны.

Сейчас очень модным стало слово «спонсор» и почти начисто забыто другое слово — «меценат». Может быть, потому, что долгое время в этой роли выступало государство. Сегодня, в условиях хозрасчета, пришла пора вновь вернуться к «меценатству», благодаря которому испокон веков существовало и развивалось искусство. Хочется верить, что и у нашей мастерской появятся свои меценаты. Одного мы уже нашли — в лице Ленинградского отделения Кинофонда Сюза кинематографистов СССР. Однако для того, чтобы реализовать все наши планы, этого, конечно, мало. Ведь мы не можем стоять на месте.

Началась работа над фильмом «Ленинград, ноябрь». Его авторы, выпускник операторского

факультета Олег Морозов и аспирант из ФРГ Андреас Шмидт, познакомились во ВГИКе. Их совместная двадцатиминутная документальная лента «Метро» в прошлом году была отмечена на международных фестивалях в Оберхаузене и Западном Берлине. Фильм, к которому они приступают теперь, был задуман давно. Его герой, несколько лет назад покинувший родину, приезжает из Кельна в Ленинград, чтобы в последний раз повидаться с умирающим отцом. В Ленинграде Макс (Максим) не ищет следов своей прежней жизни, но судьба случайно сводит его с молодыми людьми — Леной, Игорем, Наташей, и между ними возникают человеческие отношения, окрашенные любовью, теплотой, грустью от предстоящего расставания. Все события фильма происходят на фоне ноябрьских праздников. Картина «Ленинград, ноябрь» создается совместно с западногерманской фирмой «Нойе Прометеус».

«Длина дыхания» — так будет называться фильм, постановку которого осуществит выпускница ВГИКа Роза Орынбасарова. Наше знакомство с Розой началось после просмотра ее документальной ленты «Ачисай». И продолжилось, когда Роза передала нам сценарий полнометражного художественного фильма «Длина дыхания», написанный аспиранткой ВГИКа Лилией Боровской. Художественный совет мастерской высоко оценил выбор начинающего режиссера. В центре сценария и будущего фильма — судьба нашей современницы, молодой одинокой



женщины, у которой есть десятилетний сын и которая, несмотря на житейскую неустроенность и нищенское существование, несмотря на предательство близких людей, пытается сохранить любовь и доверие к жизни. Сценарий Лилии Боровской продолжает традиции нашего кинематографа, связанные с именами А. Володина, Г. Шпаликова, Н. Рязанцевой. Кинематограф, где определяющим качеством всегда было сочувствие и любовь к человеку.

О потерянном поколении сегодняшних тридцатилетних расскажет фильм режиссера Игоря Алимпиева «Панцирь». Любителям кино хорошо известны документальные фильмы-портреты И. Алимпиева «Очень вас всех люблю» (о Динаре Асановой) и «Африканская охота» (о Николае Гумилеве), уже отмеченные призами на всесоюзных и международных кинофестивалях. «Панцирь» станет первой работой режиссера в игровом кино.

С интересным предложением обратился в мастерскую первого фильма Олег Тепцов, чей фильм «Господин оформитель» недавно прошел по экранам страны. За семь месяцев (срок небывало короткий) он предлагает снять сложную постановочную картину «Две танцовщицы» (сценарий Ю. Араובה). Первая четверть XIX века, подъем общественного движения после победы в Отечественной войне 1812 года, время, предшествовавшее декабрьскому восстанию на Сенатской площади. Среди исторических лиц — император Александр Павлович, граф Милорадович, Шаховской, Грибоедов... На этом историческом фоне разворачивается история двух русских балерин — Новицкой и Истжиной — и их наставника, реформатора классического танца Шарля Луи Дидло. На эту роль и для постановки балетных номеров в будущем фильме Олег Тепцов предполагает пригласить Мориса Бежара. Мастерская начала поиски зарубежных партнеров, которые согласились бы участвовать в реализации этого проекта.

В дальних планах мастерской и создание авторского альманаха, состоящего из трех-четырех короткометражных киноверсий одного и того же классического рассказа, снятого признанными лидерами советского кино. Считаем, что такая чисто экспериментальная работа принесет пользу мастерской первого фильма, поможет поднять высоту художественных требований, предъявляемых нами к работам начинающих режиссеров, будет способствовать укреплению контактов между молодыми режиссерами и мастерами. В настоящее время свое согласие на участие в этой работе дали Виктор Аристов и Резо Эсадзе, идут переговоры с Кирией Муратовой и Александром Сокуровым. В качестве литературной основы для четырех авторских киноверсий мы пока избрали рассказ А. П. Чехова «Княгиня».

В создании этих и других фильмов мы приглашаем принять участие любые организации, заинтересованные в развитии нашего кинематографа. С конкретными предложениями о финансовой помощи просим обращаться по адресу: 197101, Ленинград, Кировский проспект, 10. Киностудия «Ленфильм». Творческая мастерская первого фильма.

В октябре Творческая мастерская первого фильма будет отмечать свой первый день рождения. Ближиться к концу первый год нашего существования. Наверное, за этот год все мы стали хотя бы немного мудрее, утвердились в одних взглядах, расстались с другими. Но неизменным остается одно убеждение: мы здесь для того, чтобы дать таланту возможность максимально проявить себя в первой работе, подать свой голос, показать, на что ты способен. Ну, а дальше, если ты чего-то стоишь, предложения не заставят себя долго ждать. Как важно начинающему режиссеру иметь такой шанс! Поэтому и впредь мы с терпением будем читать многочисленные заявки и сценарии, которые приходят в адрес нашей мастерской, и в больших количествах смотреть курсовые, дипломные работы и даже любительские фильмы. Конкурс продолжается. Отыскать талант нелегко, но мы помним: «Дорогу осилит идущий». Поэтому наш девиз остается в силе.

«Алло, мы ищем таланты».

**ЮРИЙ ПАВЛОВ,**  
главный редактор  
Творческой мастерской  
первого фильма киностудии «Ленфильм»

# НЕ ПОЙМИТЕ МЕНЯ БУКВАЛЬНО!

Александр ЖИТИНСКИЙ

«В начале было Слово,  
и Слово было у Бога...»

**О**тношения сценариста с кинематографом, да простит меня Бог, вполне описываются начальными фразами Евангелия от Иоанна. Там речь идет о творце, владеющем Словом, и о его представителе, который «был послан, чтобы свидетельствовать о Свете». Иными словами, о сценаристе и режиссере.

Материал одного — слово, материал другого — свет. При переводе слова в свет происходят различные чудеса.

Мне кажется, что одним из серьезных побудительных мотивов сценариста, пришедшего в кино из литературы, является детское желание пощупать плоды своего воображения руками.

«И Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины...»

Слова, деньги и даже острое желание сказать что-то современнику — ничто в сравнении с изумлением перед воплощенным словом.

Первое такое потрясение я пережил довольно давно, когда подрабатывал в кинематографе, сочиняя сценарии научно-популярных и учебных фильмов. В одном из этих фильмов следовало научить иностранцев русскому языку. Не в полном объеме, конечно, а так, чуть-чуть. У меня в сценарии появился молодой герой, который, беседуя со своим другом, ловко спрягал глаголы. Другая, как водится, беседовали в библиотеке. На столе перед ними лежал том «Литературного наследства» с неизданным Достоевским.

Каюсь, книга «Неизданный Достоевский» появилась в сценарии только потому, что взгляд сценариста случайно упал на полку, где стоял этот том, именно в тот момент, когда сценаристу срочно потребовалось снабдить сцену хоть каким-то аксессуаром. Это вполне могла бы быть любая другая книга.

Каково же было мое изумление, когда я увидел на экране в готовом фильме беседу двух друзей в библиотеке, а на столе — тот самый том «Литературного наследства»! Милая девушка-помощница, наклонившись ко мне в темноте просмотрового зала, доверительно шепнула:

— Намучилась я с этой книгой! Еле раздобыла...

Она гордилась этим как своей профессиональной удачей.

— Взяли бы какую-нибудь другую. — бестактно сказал я.

— У вас же написано! — удивилась она.

Этот пиетет перед сценарным словом, с одной стороны, понравился автору, ибо приравнивал его к верховному Творцу, но с другой — породил смутное подозрение, что в кинематографе не всегда умеют отличать главное от второстепенного. В том же фильме один из друзей, описанный как «тщедушный юноша в очках, дужки которых связаны на затылке шнурком от ботинок», превратился в цветущего супермена — и без всяких очков.

И потом, всякий раз наблюдая на экране свое воплощенное слово, я не мог удержаться от странного соблазна — подсчитывать соотношение предметов, пейзажей, героев, снятых «так, как написано», и снятых совсем по-другому или вовсе выпавших из фильма. Казалось бы, чем выше это соотношение в пользу первых, тем лучше фильм или, по крайней мере, приятней для сценариста. Ничуть не бывало!

Все дело в синхронном ощущении главных слов у режиссера и сценариста.

Александр Блок как-то заметил, что лирическое стихотворение, даже длинное, держится на трех-четырёх ключевых словах. Поэт точно знает, какие слова главные в его творении. В сценарии тоже есть такие слова. Надо стремиться снимать их, даже если впрямую запечатлеть их на экране невозможно.

В моей повести «Лестница», написанной довольно давно, в том месте, где автор знакомит читателей с героем, есть такая фраза: «Пирошников явственно ощущал дырку в носке на месте большого пальца — дырку, которую никто видеть не мог, но которая постоянно портила ему настроение и, казалось, заявляла о себе на весь свет». Я точно знаю, что эта «дырка в носке» — одно из главных слов в описании героя. Следовательно, это и нужно снимать на экране. Но как?

Кстати, на съемках «Лестницы» в январе этого года в Ленинграде мне вновь удалось пережить легкий шок от встречи со случайным собственным словом.

Стояла дождливая ленинградская зима. Дул резкий, порывистый ветер. Съёмочную площадку в одном из дворов Петроградской стороны спешно готовили к работе, поливая ее белой пожарной пеной из огромного раструба. Изображавшая снег пена взметалась порывами ветра и летала по двору хлопьями величиною с подушку. В автобусе грелась съёмочная группа, ожидавшая наступления искусственной зимы. Я зашел туда и увидел молодую женщину в белой шубке, как выяснилось, дублершу главной героини. Она сидела у окна, готовясь к очередному дублю, настраиваясь внутренне на пятисекундный проход с главным героем по этой самой пене.

И тут я вспомнил, как восемнадцать лет назад, совсем в другой жизни, в воображении автора впервые возникли и эта женщина, и эта шубка, не имевшие в реальности ровно никакого прототипа. Тогда автор не имел никакой надежды не то чтобы на экранизацию, но даже на опубликование своей вещи. И действительно, повесть девять лет благополучно лежала в столе, а потом еще девять лет ждала, когда кинематограф обратит на нее внимание. И вместе с повестью того же ждала, получается, и некая эфемерная женщина в белой шубке, которая сейчас сейчас терпеливо дожидалась съемок.

Разве это не фантастика? Разве это не доказывало старую истину, гласящую: «Написано пером — не вырвать топором»? Автору вообще могла бы не пригрезиться эта женщина, он волен был нарядить ее в шубку любого цвета, а также в плащ, пальто или куртку. Наконец, за восемнадцать лет могла измениться мода, а уж шубка непременно потратилась бы молью. Ничего этого не случилось, из чего следует, что слово является лучшим способом консервации предмета.

Вообще предметный мир является лишь посредником в превращении бесплотного Слова в бесплотный Свет, то есть литературы в искусство кино. Рискну утверждать, что меня как сценариста более всего интересует «опредмечивание» Слова, если можно так выразиться. Если бы можно было создавать реальный мир, пользуясь сценарием, то я был бы доволен вполне. Правда, в этом случае нельзя было бы заменить снег пожарной пеной или нафталином, строить фанерные дома и даже приклеивать актерам усы. Более того, актеры, взявшиеся играть влюбленных, должны были бы доиграть историю до точки, поставленной автором, а дальше жить самостоятельно по законам сценария, а не разбегаться к своим семьям. Вот это было бы настоящее кино! Таким образом, вероятно, удалось бы постепенно исправить существующий мир с помощью десятка-другого талантливых сценаристов и такого же количества режиссеров. Не считая, разумеется, актеров, строителей всамделишных декораций, костюмеров и прочих.

Собственно, так и было задумано Творцом, написавшим гениальный сценарий сотворения мира. Но то ли режиссеры были никудышными, то ли актеры скверными. Во всяком случае, то, во что они превратили замечательный сценарий Создателя, вряд ли может быть названо удачной постановкой.





Темные глаза, ямочка на подбородке, какая-то ястребиность в облике, — с возрастом все более отчетливая, — так вот 45-летний американский актер и продюсер Майкл Дуглас, сын популярного Керка Дугласа.

В «Китайском синдроме» Джеймса Бриджеса Майкл Дуглас играл телеоператора, который вместе с отважной журналисткой

(Джеин Фонда) бросал вызов могущественной компании, пытавшейся скрыть аварию на атомной станции.

В камерно-театральном «Кордебалете» Ричарда Аттенборо Майкл Дуглас исполнил роль хореографа, подбрасывающего танцовщицковудля своего шоу.

В «Уолл-стрите» Оливера Стоуна («Оскар» за роль всемогущего Гекко, короля биржевой игры) Майкл Дуглас выступил в дуэте с отпрыском другой кинематографической семьи — Чарли Шинном, сыном Мартина Шина.

Роль акулы капитализма, если воспользоваться ветхозаветным термином, Майкл Дуглас успешно исполняет и в жизни.

«Китайский синдром»

Первого «Оскара» он получил в 31 год как продюсер знаменитой ленты Милоша Формана «Полет над гнездом кукушки». Две приключенческие ленты Роберта Земекиса — «Роман с камнем» и «Алмаз берегов Нила» —

принесли Дугласу-продюсеру 200 миллионов долларов. В этих экзотических картинах Майкл снимался с оборотистой Кэтлин Тернер.

Среди продюсерских планов Дугласа — сентиментальная комедия «Испанская луна», новая версия «Хайди», экзотическая мелодрама «Айша».

Майкл Дуглас — из новой генерации американской актерской школы, представленной такими именами, как

Микки Рурк, Харрисон Форд, Уильям Херт. Мужественный, обаятельный, всегда знающий, чего хочет, и побеждающий — как его отец в роли Спартака.

В криминальном фильме «Роковое влечение» Майкл Дуглас играет счастливо женатого нью-йоркского адвоката (еще один «Оскар»). Краткий и случайный адюльтер превращает в кошмар его благополучное существование. В центре двухчасовой лен-

ты, ставшей кинематографическим бестселлером 1987 года, трюггольник, образованный героями Майкла Дугласа, Гленн Клоуз и Энн Арчер. Посмотрев этот фильм, хочется поправить вслед за Министерством здравоохранения: внебрачный секс опасен для вашего здоровья!

Что касается «морального облика» Майкла Дугласа (еще один оборот из памятного лексикона), то с ним все в порядке: в быту он — муж очаровательной испанки, отец десятилетнего Камерона. Часто живет в Ницце, где у Майкла и его брата Джоэла совместное дело. (Кстати, у Керка Дугласа — четверо сыновей: Майкл, Джоэл, Питер и Эрик.)

Рожденный под знаком Весов, Майкл Дуглас, внук Даниила Демского, выходца из России, не раз говорил о своей заинтересованности в сближении американской и европейской культур, о финансировании постановок французских, английских, немецких режиссеров и драматургов. Может, его заинтересуют и те, кто снимает фильмы на востоке Европейского континента?

А. ПОЗДНЯКОВ

«Роман с камнем»

портретная галерея «СЭ»

МАЙКЛ  
ДУГЛАС







# "Я не люблю..."



Марина Влади о фильме Петра Солдатенкова:

**«...Петя Солдатенков — режиссер. Он снимал Володю с 1977 года, и я считаю, что эта картина — самая интересная про Высоцкого и про феномен вокруг Высоцкого... то есть про то, что нас теперь интересует...»**

**«...это самая интересная картина, самая критическая... Потому что я считаю, что надо быть сильным, как он, а не слащавым, каким его хотят сделать... надо быть резким и жестким, ведь за все, что он оставил нам, Володя заплатил своей жизнью».**

**«...это кино меня потрясло, потому что в нем многие вопросы, которые я сама себе ставила...»**

появилась потребность не только осмыслить снятый материал, но и по возможности взглянуть на него сегодняшними глазами. Обнаружилось, что роли людей, которых мы снимали, изменились. Вглядываясь в них пристальнее, мы открыли для себя печальную истину: то, что тогда казалось искренним, сегодня обернулось фальшью, попыткой сказать не о человеке, а о себе рядом с ним...»

В картине много информации о жизни Высоцкого, о его близких и друзьях,

о недругах, но... После просмотра фильма остается впечатление, что не о Высоцком рассказывалось, не о его судьбе, песнях и творчестве, но сам Высоцкий говорил с экрана о нас — о нашем равнодушии, тупости и лицемерии. И монумент на могиле, и слащавые рассказы о детстве поэта, и какие-то ритуально-языческие сценки с зажиганием свечей на годовщинах смерти или рождения, и выкопанные речи именитых современников — все это

сам Владимир Семенович Высоцкий опрокидывает резко: «...неужели такой я вам нужен после смерти?!» Неизвестный человек с внешностью бывшего зека на кладбище, оттесненный от могилы поэта многочисленными настырными поклонниками Высоцкого, держит в руках потрепанную гитарку, такую же «исколотую», как и ее владделец, и горько изумляется своей неказистой, но удивительно чистой и грустной песней: «...да где ж вы раньше были?!» и с чего это после смерти «...все тебя вдруг сразу полюбили!» А на «уроке Высоцкого» в колонии очень похожий на вышеописанного человека настоящий зек, осужденный на «три пятiletки», горячо спорит с экраном и доказывает нам, что Владимир Семенович — наш, русский, что он — гений, что не нужны нам Бобы Диланы и все прочее, когда у нас есть Высоцкий! Так, на первый план в фильме выходит анализ явления, которое Марина Влади окрестила «феноменом вокруг Высоцкого». Феномен этот широк и многообразен, он вбирает в себя и пошлую экскурсию с интимно-доверительными комментариями экскурсовода, и вымученную церемонию открытия мемориальной доски на доме, где жил поэт, и календарики, продающиеся на Ваганьковском кладбище, на которых изображен «фальцетный», приглаженный Высоцкий... А тем временем на экране продолжает вертеться вокруг поэта дешевая карусель — хмельные поминки, годовщины, слова, слова... Спекулируют, шумят, торгуют громким именем в угоду личным да и «безличным государственным» интересам. А тем временем идет по Москве экскурсия...

**Э** тот фильм начинался во ВГИКе, «подпольно», на остатках пленки. «Под кроватью» накапливался киноматериал, снятый самим П. Солдатенковым и его коллегами — С. Астаховым, А. Буровым, В. Сачковым. Были написаны десятки вариантов киносценария, предприняты попытки заинтересовать идеей своего фильма о Высоцком одну студию, другую... Все — без результата. А в это время выходят кургузые, серые ленты о поэте, появляются на кино- и телеэкранах наспех слепленные коллажи, в которых лицо Высоцкого с трудом проступает сквозь маски «друзей и соратников». Только теперь фильм, о котором Петр Солдатенков мечтал много лет, закончен в Творческом объединении документальных фильмов Свердловской киностудии.

Этот фильм смотреть трудно. Трудно психологически — на экране идет болезненная операция: препарируется наша совесть. На экране — наше настоящее отношение к человеку, к поэту, современному нам, жившему среди нас... На экране — наша пошлость, грубость, глупость и предательство. И еще — он сам. Тот, кого мы с радостью и улюлюканьем быстренько возвели в кумиры, обезличили, обесточили, обессилили... Любим его, величаем, изучаем и... торгуем им! «Этот фильм смонтирован из эпизодов разных лет, — объясняет режиссер, — между ними не существовало внутренней связи. Материал снимался скорее неосознанно, чем тенденциозно. У нас не было желания кого-то высмеять или обидеть. Главным становилась возможность запечатлеть на пленку события, связанные с личностью Высоцкого. Но с течением времени



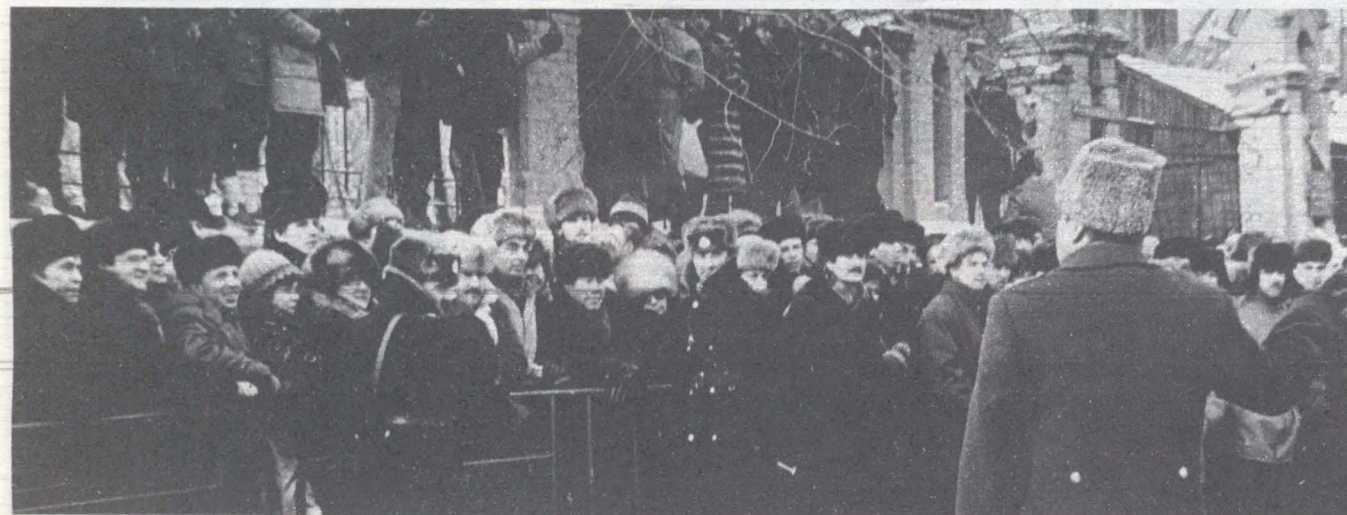


В центре —  
А. Вознесенский и С. Говорухин  
на открытии мемориальной доски  
в доме, где жил поэт

Фото С. Кацева



Марина Влади  
и режиссер Петр Солдатенков



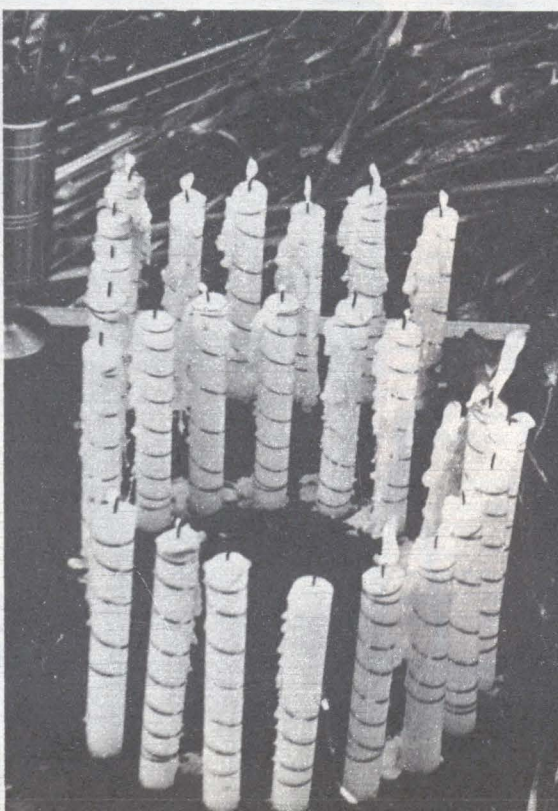
А тем временем — скорбные кадры похорон В. С. Высоцкого, чудом сохранившиеся, потому как все снятое в тот день безжалостно засвечивалось представителями власти. И, кстати, пробилась через кордон на кладбище девочка с цветами в руках, побежала к могиле поэта, но... перехватил ее в полете человек в милицейской форме, выхватил букет и передал по конвейеру к могиле.

А потом — рассказывает Артур Макаров — пришли друзья после похорон Высоцкого долги требовать... Один даже за присест не все взял, прислал потом «адъютанта» по второму разу.

В интервью, которое проходит через всю картину, на вопрос о том, что он не любит в людях больше всего, Высоцкий влоборота к нам кратко и резко бросает: «Жадность!»

Нет, не мог этот фильм получиться иным. И хотя на экране все время присутствует Высоцкий — живой, в воспоминаниях близких и друзей, в наших делах и поступках, в нашей искаженной памяти, — фильм не о нем. И не о «жареном» фильме. А о том, чего смертельно боялся сам поэт, чего он никогда бы не позволил при жизни и против чего протестует после смерти своими актерскими созданиями, своими песнями, своими стихами.

**Ю. МАКУСИНСКИЙ**





# НЕВСКАЯ ВОЛНА ПРОТИВ ДАМБЫ ЗАСТОЯ

**К**инематограф не мог пройти мимо ленинградского рока хотя бы потому, что одна из самых известных групп на берегах Невы называется в честь него самого.

Лидер группы «Кино» Виктор Цой, самый популярный когегар из рок-звезд, говорит в документальном фильме Алексея Учителя «Рок»: «Это не хобби, это образ жизни... Сегодня это то, ради чего я готов пожертвовать всем». Раскачиваясь, как буддийский лама, в ритм музыки, Цой поет: «Я ждал это время — и вот это время пришло. Те, кто молчал, перестали молчать. Те, кому нечего ждать, садятся в седло. Их не догнать, уже не догнать».

В фильме «Игла» Рашида Нугманова (автора превосходной короткометражки «Ия-хха» о звездах ленинградского «андеграунда») Виктор Цой играет Моро, бывшего «наркома», который пытается спасти свою подругу Дину, «сешую на иглу». Немногословный, двигающийся мягко и легко, как ниндзя, Моро вступает в единоборство с «пушерами» — поставщиками наркотиков. Нож острый, как игла, пронзает в финале картины Моро, но, медленно оседая в снег, он прикуривает свою последнюю сигарету...

В финале другой картины, «Асса» Сергея Соловьева (кстати, учителя Нугманова во ВГИКе), мы видим море огней — светят в ночи зажигалки, негасимые свечи надежды. Цой поет: «Перемен требуют наши сердца...»

Главную роль Бананана исполнил в «Ассе» легендарный «Африка», известный в мире под именем Сергея



Сергей Бугаев

Борис Гребенщиков

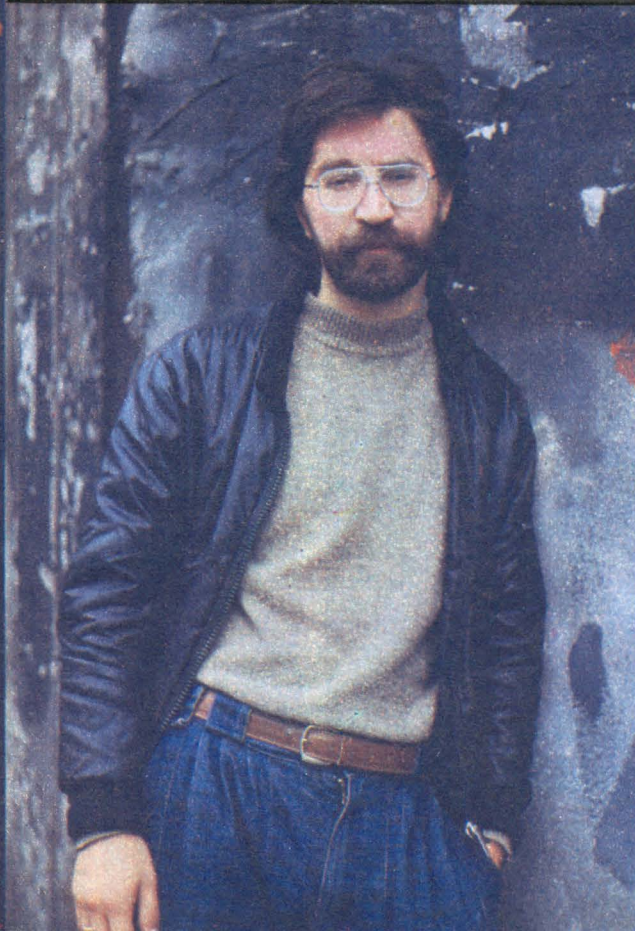
Антон Адавинский



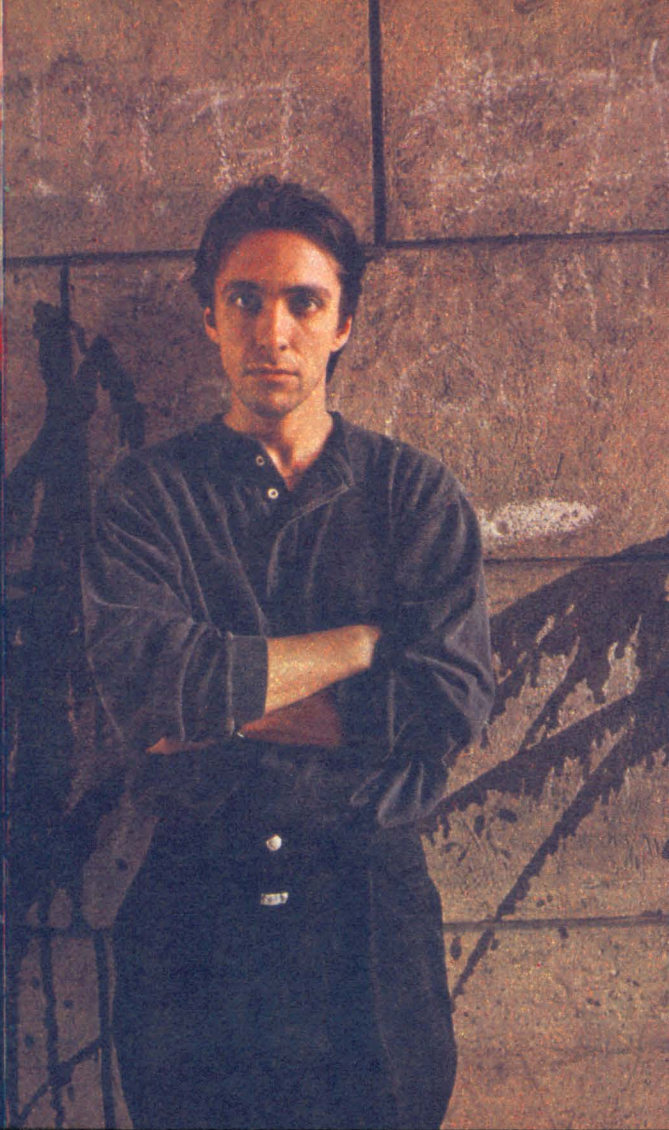
Константин Кинчев



Юрий Шевчук







Сергей Курехин

Виктор Цой



**Бугаева** — обаятельный блондин, художник-авангардист, шоумен из «Популярной механики».

Что такое «Поп-механика», до конца не знает никто, включая ее создателя **Сергея Курехина**, дерзкого капитана этого сумасшедшего корабля. Слухи ходят разные. Одни считают, что это оркестр разномастных, но неизменно профессиональных каждый в своем жанре исполнителей, и по-своему правы. Другие полагают, что это спонтанный театр, и тоже не ошибаются. В интервью «Голосу Америки» Сергей Курехин назвал стиль, в котором работает «Поп-механика», «музыкальным идиотизмом», подав нашим заокеанским коллегам пример искренности и самокритичности в искусстве.

На мой взгляд, «Поп-механика» — это хепенинг и театр абсурда, это братство людей, которые мыслят в унисон, это союз художников, каждый из которых, оставаясь индивидуальностью, приносит свое искусство на алтарь музыкального плюрализма.

Фрагменты удивительных действий Сергея Курехина, решенных в жанре «стёба», запечатлены в документальных «Диалогах» Николая Обуховича и «Трагедии в стиле рок» Саввы Кулиша. Здесь и демонстрация «металлоломно-сантехнических» моделей, и участие четвероногих друзей: столь любимых Курехиным, и немислимые, немотивированные вторжения в рок классического бельканто, соц-арта, порций джаза, маскульта, архивно-ретроспективного песенного материала.

Курехин попробовал себя и в кинодраматургии, приняв участие в создании фильма «Музыкальные игры», и, по слухам, сам собирается снимать кино — даже привез из Штатов цифровую 8-миллиметровую видеокамеру «Сони». Однако Капитан предпочитает работать в студийных тон-ателье, колдуя со своими синтезаторами, компьютерами, сэмплерами, записывая музыку для фильмов нового хозрасчетного объ-

единения «Ладога», созданного на «Ленфильме».

Одной из новинок «Ладоги» станет развлекательное шоу «Музыкальные игры» Виталия Аксенова, автора популярной ленты «Как стать звездой».

Это головокружительный коллаж с участием звезд эстрады и рок-музыки. Среди них — легендарный оперный бас Борис Штоколов, волшебная дива Эдита Пьеха, соул-певица Ольга Домушу, «хэви-металлическая» группа «Август», поп-звезда Игорь Корнелюк, песни которого облюбовали все хит-парады.

В сатирической бюрократиаде Сергея Овчарова «Оно» (ударение на второе «о», поклонники Йоко!) музыка Курехина стала одной из важных сторон произведения, соперничая по обилию иронии и сарказма с виртуозной игрой Ролана Быкова. В новой картине «Посвященный» продолжается сотрудничество композитора с режиссером Олегом Тепцовым, начатое в мистическом триллере «Господин оформитель».

Кинематографическим манифестом группы «Митьки» стала первая работа молодого режиссера Александра Бурцева «Город», поставленная по сценарию «митьков» Александра Шинкарева и Владимира Тихомирова.

Фильм рассказывает о судьбе молодого художника, приехавшего в Ленинград поступать в Академию художеств. Открытия и первые разочарования сопутствуют Володе. Его сюрреалистическая картина сурово раскритикована художниками-«митьками», приятелями его подруги Алевтины. Город наводнен «лимитчиками» и честолобивыми провинциалами, которые надеются его покорить.

«Сестра, здравствуй, сестра! Дык ёлы-палы...» — поет в «Городе» **Борис Гребенщиков**, употребляя любимое мистическое заклинание «митьков». Есть в фильме Александра Бурцева и «смурная» песня другого аквариумиста, Андрея Романова. Превосходная

песня Виктора Цоя, посвященная памяти безвременно ушедшего барда Александра Башлачева.

Песни Б. Г. звучат и в соловьевской «Ассе», и среди них подлинная жемчужина — «Мочалкин блюз», томная исповедь городского донжуана.

Оператор Дмитрий Масс дает в «Роке» ряд замечательных психологических портретов Б. Г. — изысканного, аристократического.

В студенческом фильме «Йа-хха» Рашид Нугманов интригующе портретирует Майка Науменко, руководителя «Зоопарка».

Петербургские брандмауэры, дворы, похожие на руины Хиросимы, мусорные баки, по которым только и можно догадаться, что дворы толькоемы. Майк, злобный человек в очках — кулаком вышибающий двери, поднимающийся по лестницам заброшенного дома, произносящий перед зеркалом заветное слово из трех букв и кулаком же разбивающий свое отражение...

Атмосферным воздухом своей первой картины, «Взломщик», Валерий Огородников сделал стихию «тусовок», «обломов», «улетов». Режиссеру удалось рассказать о молодежи, для которой обличье панка или «тяжметаллиста» — пароль для себе подобных. Все эти кожанки, цепи и шипованные браслеты в стиле «садо-мазо» — не что иное, как наивная и деланно-агрессивная альтернатива «синдрому приобретенного дефицита», болезни, почти такой же неизлечимой, как и ее тезка СПИД.

Социальная мимикрия героев «Взломщика» ограничивается тем, что они примеряют наряды, давно вышедшие из моды и теперь, с течением лет, превратившиеся из китча в самый «попс». Не случайно они «торчат» не на последних хитах из «топ-твенти», а на приметах «неглубокого ретро» — в фильме фоном звучат популярные некогда твисты вроде «Черного кота».

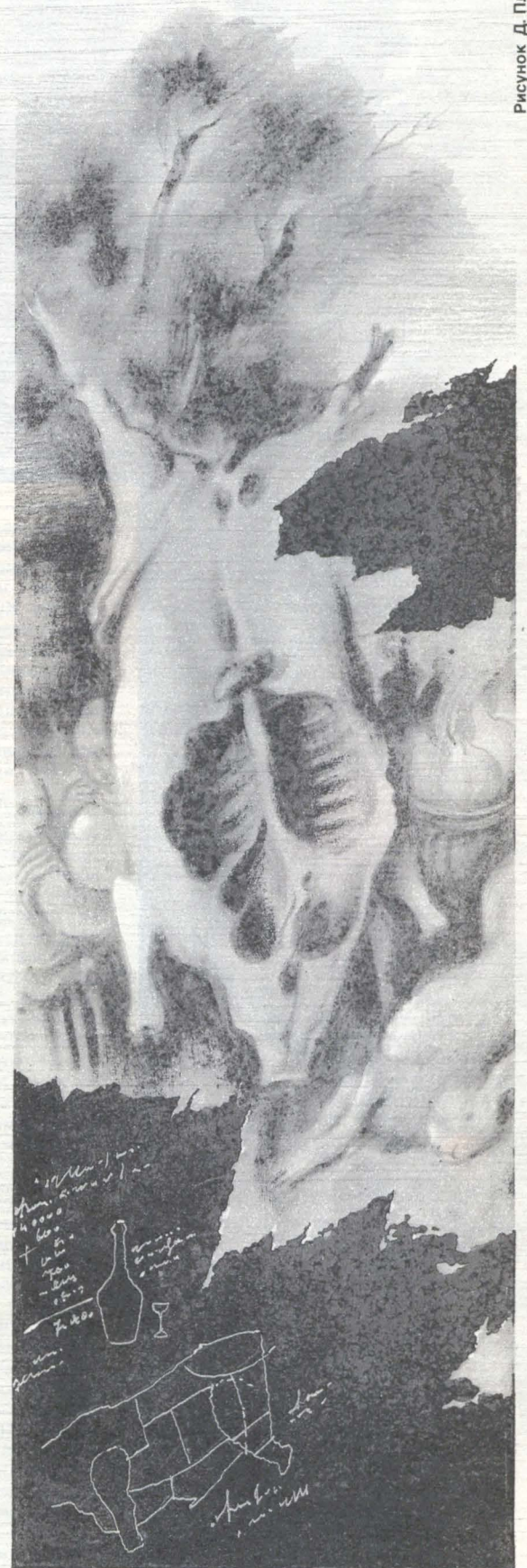
В фильме «Взломщик» снимался **Константин Кинчев**, суперзвезда



# Лицо Халдея

отрывок из сценария

Рисунок Д. Плаксина



НАШИ ДЮКИ

«невской волны», лидер группы «Алиса», гроза ленинградских милиционеров. Кинчев тяготеет к «демоническому» року (яркий макияж, шокирующие тексты, ореол скандальных слухов), чем необычайно радует борцов с «сатанинской» музыкой, видящих в «Алисе» исчадие ада.

Таким исчадием многие считают и Олега Гаркушу, сюрреалистический балет которого и зловещий грим «а-ля Носферату» повергает в столбняк бабушек перед телевизором.

Долговязый, в черном костюме, лацканы которого увешаны значками и «цацками», живо напоминающими «иконостасы» застойных лет, лидер «Аукциона» Гаркуша вдохновенно исполняет свои диких танцы, похожий на гуттаперчевого мальчика, надывавшегося ядовитого клея. Один из главных аттракционов «Поп-механики», Гаркуша снимался в «Роке» и «Взломщике». Но, как и Цой, сыграл сугубо драматическую (без танцев) роль в комедии Евгения Татарского «Презумпция невиновности».

Антон Адашинский — в прошлом участник «АВИА» и лицедей из клоунимтеатра Вячеслава Полунина, а ныне руководитель студии «Дерево» — снимался на «Ленфильме» в развлекательном шоу «Как стать звездой», а также в роли военного журналиста в фильме Александра Рогожкина «Ради нескольких строчек...».

Адашинский и его люди красноречивы своей пластикой, смутными ритуалами, в которых сплетаются элементы язычества, буддизма и лагерного социализма. Экранный Адашинский напоминает персонаж из антиутопии Оруэлла или Замиятина, бритоголовое существо с графических листов Павла Филонова.

Юрия Шевчука и группу «ДДТ» снимали Алексей Учитель в своей антологии ленинградского рока, Петр Солдатенков в публицистической «Игре с неизвестным», Виктор Волков в «Публикации».

Песни Шевчука близки по духу бардам-«шестидесятникам» и прежде всего Высоцкому, отличаясь, понятно, музыкальным языком и абсолютным непочтением к эффемизмам. Его песни, похожие на вопли раненого вепря, ярче других выражают драматизм окружающей жизни, апокалипсическое предчувствие гражданской войны. «Славянский соул» Шевчука, поддерживаемый властным, жгучим саундом «ДДТ», подобен иерихонской трубе: «Я — церковь без крестов, лечу, раскинув руки, вдоль сонных берегов окаменевшей муки». Или его жесткая, отчаянная «Революция»: «Два пальца вверх — это победа, и это два пальца в глаза! Мы бьемся насмерть во вторник за среду, но не понимаем уже четверга! В этом мире того, что хотелось бы нам, — нет! Мы верим, что в силах его изменить, — да!»

Рок по-прежнему остается специфическим языком молодежи, однако от усложненных, электронных его форм он возвратился к корням — доброму старому рок-н-роллу, жесткому «хэви» (и спид-метал), року, музыке «реггей».

«Невская волна» отечественного рока, размывая застойную дамбу, все еще возводимую радателями национальной «чистоты», хлынула за пределы страны. Сергей Курехин дает свои представления в Америке, Скандинавии и Японии, Б. Г. записывается в Штатах, дает благотворительные концерты, сотрудничает с «Юрит-микс», Юрий Каспарян из группы «Кино» жейлился на американской певице Джоан Стингрей (энтузиастка, стараниями которой увидела свет знаменитая пластинка «Красная волна»), и, кажется, этот союз будет удачно сочетать дела сердечные с делами творческими и продюсерскими.

Ленинградская фирма «Русское видео» во главе с ее энергичным боссом Дмитрием Рождественским снимает концертные программы и клипы с участием суперзвезд ленинградского рока.

Рок-н-ролл жив, а мы еще нет...

Александр ПОЗДНЯКОВ

Эта теплая компания — Мамин и Вардунас — в особых представлениях не нуждается. Они сами — то еще представление! Честное слово, не делай они вдвоем фильмы, дивный бы вышел эстрадный дуэт.

Юрий Мамин — тот, что постарше, брюнет, преисполнен чувства собственного значения для искусства. Острил охотно и часто, любит, чтоб островам его смеялись и их повторяли. Сделал несколько короткометражек (в том числе и знаменитый «Праздник Нептуна») и одну большую картину «Фонтан». А шуму вокруг него!.. Дома в серванте Мамин завел специальное отделение, куда собирает все свои призы (кроме денежных, которые собирает в другом месте). Подумывает купить еще один сервант.

Владимир Вардунас — помладше, блондин, сдержанный, застенчивый даже. Как и большинство профессиональных писателей-сатириков никогда вслух не острит и анекдотов (в том числе и собственного сочинения) не рассказывает.

Остроты и анекдоты вписывает в свои сценарии, вероятно, полагая, что незачем добру даром пропадать. Слово не воробей, вылетит — не поймаешь. Содружество их возникло внезапно и принесло обоим ощутимые плоды. К счастью для нас, зрителей, плоды этого содружества Мамин с Вардунасом «едят» не втихомолку. Нам тоже перепадает, и неплохо.

Комедия — жанр трудно воспитуемый. Как только ему пытаются привить хорошие манеры, он немедленно испускает дух. То, что сценариям застенчивого и скромного Владимира Вардунаса изначально присущ какой-то почти «хулиганский» элемент, делает их жизнеспособными и смешными.

То, что уважаемый Юрий Мамин доводит на экране этот элемент до логического завершения (то есть до абсурда), делает фильмы кооператива «Вардунас — Мамин и К<sup>2</sup>» не только смешными, но и серьезными. Чувство юмора и фантазия в этих фильмах никогда от грешной земли сильно не удаляются.

Недаром весьма далекие от жизни и проблем деревни Малые Пятки фирмачи из г. Мангейма тоже кое-что про это поняли, сильно смеялись и присудили «Празднику Нептуна» первый приз за короткометражный дебют. А в Габрово (где Малые Пятки и ближе, и понятнее) фильм был награжден Главным призом «Чаплин».

Наши «звездные мальчики» решили не останавливаться на достигнутом и, сделав фильм «Фонтан», стали победителями Одесского фестиваля, в результате чего «Золотой Дюк» поселился в Питере. Кроме того, «Фонтан» получил Специальный приз жюри международного фестиваля в Сан-Ремо (Италия, не путать с фестивалем песни), хотя не совсем совпадал с регламентом фестиваля. Как утверждает Ю. Мамин, зрители слишком много смеялись на его фильме, чтобы жюри не обратило на это внимания. Там же он узнал, что все русские землячества за рубежом приобрели «Фонтан». Как видно, чтоб не забывать о страданиях соплеменников. Ну и, наконец, ежегодно присуждаемые на «Ленфильме» премии за лучшую профессиональную работу 1988 года получили: имени Г. Козинцева — Ю. Мамин, имени А. Пиотровского — В. Вардунас. Правда, справедливости ради надо отметить, что Вардунас подчас пытается «ходить на сторону». Судя по фильму «В поисках выхода», ничего хорошего из этого пока не выходит (а сценарий был очень смешной!)..

Впрочем, и Мамин по этой части небезгрешен. Свой новый фильм он начинает снимать по «чужому» (не Вардунаса) сценарию.

Однако оба — и Мамин, и Вардунас — заранее подготовили себе путь к отступлению на родные позиции; уже готов и ждет своего часа сценарий, впервые написанный ими совместно (чтобы ни один из соавторов не смог на ходу выпрыгнуть из тележки).

«Лицо халдея» — история о современном предпринимчивом человеке, всецело поглощенном идеей создания кооперативного кафе, да такого, какого еще ни у кого не было. И еще о том, что мешает ему не только осуществить эту свою идею, но и самому человечески осуществиться. А то, что этот сценарий — основа будущего комедийного фильма, можно понять не только из публикуемого отрывка, но и из творческой биографии авторов (см. все сказанное выше).



**Д**ва взрослых и один детский! — обратилась Даша тоненьким голоском в окошечко кассы.

— Тебе нужен не детский, а школьный за десять копеек, — строго ответила ей кассирша.

Даша, Вова и Гена поднимались по лестнице Эрмитажа.

Гена был одет в великолепную для него черную тройку с белой манишкой и галстуком «кис-кис», оставшуюся от прежнего места Вовиной службы. Художник выглядел в этом костюме очень экстравагантно. Хромота придавала ему некоторое сходство с Тулуз-Лотреком.

Натюрморты XX столетия Вова не понравились совсем.

— Мазня! — безапелляционно заявил он.

Зато Снейдерс сразу покорила его буйством плато и красочным обилием продуктов на гигантских полотнах.

— Не понимаю, — поделился он с Геной. — Этот Снейдерс аж в XVII веке рисовал, а как здорово — просто слюнки текут, а те современные мазюкают, как дети... Рисовать, что ли, разучились с тех пор?..

— Да нет, просто продукты кончились, — очень серьезно ответила Даша.

— Совершенно верно, — подхватил Гена. — Снейдерс ведь с натуры рисовал, а эти — по памяти... Художники ведь — народ бедный, да и какие нынче продукты...

— Усек, — кивнул Вова.

Он достал из кармана микрокалькулятор и принялся что-то подсчитывать, двигаясь вдоль полотен.

Несколько человек отделились от группы экскурсантов и стали сопровождать Вову, с любопытством глядя на его манипуляции.

Гена и Даша, сдерживая смех, наблюдали за Вовой со стороны. Тот заметил, что невольно стал объектом насмешливого внимания, и, решив подыграть, обратился через весь зал к своим новым друзьям:

— Значит, так: берем вон тот набор для борща. Пару салатиков — отсюда и вот с той картины, вон ту закусочку остренькую во-он к тому мясу...

По дороге к выходу проходили через залы древнего искусства. Внимание Вовы привлек мужской бюст из потемневшего камня.

— Ой, как на Гаврилыча похож! — воскликнул он.

— На кого? — не поняла Даша.

— На моего шефа, — ответил Вова и, подойдя ближе, прочел: — «Голова халдея». II тысячелетие до н. э.

На столе лежали фрукты, овощи, большой окорок, метровый лосось холодного копчения. Гена, прищуривая красноватые глаза, живописно раскладывая продукты, судорожно сглатывая слюну.

Даша помогла Вова внести в подвал корзину с апельсинами.

— Икры только одна банка. Ты ее побольше нарисуй, — попросил Вова.

— Если нарисовать икру побольше, это будет уже не икра, а черная смородина, — возразил Гена.

— Я в смысле количества, — уточнил Вова.

— Хоть целое ведро — мне не жалко, — согласился Гена. — А вы куда собрались?

— В стол заказов, — как-то странно улыбнулся Вова. — Плиты подбирать.

Перед Дашей до самого горизонта простиралась живописная свалка. Даша брела среди куч разнообразного мусора. В руках у нее было несколько загадочных предметов, кудри металлической стружки и чугунная цепочка. Рядом с Дашей вышагивал пожилой пузатый мужичок в плаще и сапожках со шпорами. За ним ковыляла тощая кобыла с седлом.



Ю. Мамин и В. Вардунас  
Фото С. Кацева

Вдалеке, у подножия небольшого плато, приглядываясь к кухонным плитам, ходил Вова.

— Здесь все мое! — Пузатый широким жестом обвел панораму. — Выставка разрушения народного хозяйства... Во-он там, — протянул он Даше подзорную трубу, — космический павильон...

— Почему космический? — поинтересовалась Даша, прикивая к окуляру.

— Потому что если с умом, то и космический корабль собрать можно... Мужичок слегка сдвинул подзорную трубу. — Тут нефтехимия... тут металлургия... книгопечатание... Там головастики пасутся — изобретатели... Пускаю их! А как же!.. Надо науки двигать!..

— Я выбрал! — издали крикнул Вова.

Окуляр подзорной трубы выхватывал самые разнообразные вещи: мебель, подшивки старых газет, электронные потроха каких-то сложных машин, охапки серебряной фольги, ветхие корпуса автомобилей, россыпи битых пластинок, игральные автоматы...

— Апокалипсический пейзаж, — грустно сказала Даша. — Конiec света.

— Это сейчас пейзаж, — сказал мужчина, направляясь к Вова. — Я сюда пришел, здесь ничего не было! Ни-че-го! Все вот этими руками создавалось! А все почему? Потому что никому ничего не нужно! Но всем надо все!.. И правильно говоришь — пейзаж! У меня племян матросит — полмира объездил. Такой свалки, говорит, как у тебя, дядя Леша, нигде в мире нет! Не те масштабы! — Говоря это, мужичок взошел на небольшой холмик, у подножия которого возился с плитами Вова.

— Жуть берет! — поежилась Даша, поднимаясь вслед за ним. — Но самое странное, что в этом есть какая-то красота. Правда?

— Нашла красоту... — рассмеялся Вова. — Куча дерьма.

— Сам ты куча дерьма! — с внезапной яростью заорал мужичок. — Что ты понимаешь, недоносок?! Ты у меня сейчас без плит уйдешь! Задница с ушами... И впрямь от свалки отлучу!.. Что молчишь?.. Бойся! — засмеялся мужичок, показывая Даше на Вову. — Не хочет, чтобы его отлучали... Им хоть на голову мочись — все стерпят! — объяснял он Даше. — Любят даже, когда я строго с ними!

— Похоже, вы правы, — с усмешкой взглянула на Вову Даша.

Вова почувствовал ее взгляд, повернулся и медленно побрел к холму.

— А как же! — продолжал дядя Леша. — Здесь же богатство наше! Редкие металлы! Антиквариат! Сырье бесценное! Да сюда японца пусти — враз тут городов наклепает! А сколько я музеев подарил?! Библиотекам! Со мной Пиотровский за руку здороваются! Кто здесь только не был?! Понимают светлые головы, за кем будущее наше! Так что будем приумножать всячески! Простираться к морю! Нам без моря плохо! Надо с судоразделом воссоединяться! Куда попер?! — неожиданно встрепенулся он, увидев, как вдалеке за кучами разгружается мусоровоз.

Мужчина выхватил у Даши трубу и припал к ней глазом.

— 25-37 ЛОЖ!! — прокричал он в мегафон. — Немедленно прибуди к бугру! 25-37 ЛОЖ!! Прибуди к бугру! Сукин сын!

От раскатов громоподобного голоса с разных концов свалки с криками поднялись в небо сотни чаек.

Тем временем Вова обошел холм и поднялся на него с пологой стороны.

— Хватит орать! — мрачно сказал он дяде Леше и столкнул его с бугра. — Раскудахтался!

— Что-о-о-о? — спотыкаясь, скатился тот вниз. — Что-о-о-о? Ты? Меня?.. Ноги твоей поганой больше здесь не будет!

— Не будет, не будет, — пообещал Вова, уводя Дашу.

Мусоровоз подкатил к бугру. Дядя Леша с досадой сплюнул и молодецкато побежал к вышедшему из кабины долговязому детине.

— Почему без спроса опорожнился? — напустился он на шофера.

— Не заметил, дядя Леша, извини, — оправдывался тот.

— Слона-то я и не заметил! — язвительно прокричал дядя Леша и вдруг отвесил детине звонкую пощечину.

Детина безропотно снес побои.

— И колбасы тебя сегодня лишаю!

— Дядя Леша!

— Все сказал!

Дядя Леша вскочил на кобылу, пришпорил ее и поскакал к видневшемуся вдалеке служебному домику.

— А мы сами возьмем, — вдруг сказал Даше Вова.

Они уже отошли на порядочное расстояние. Вова оглянулся, ковырнул палкой подножие одной из куч и неожиданно вытащил из обрезков целлофана две упаковки с колбасой.

Таратайка быстро катила по шоссе. В кузове, где ехала Даша, с грохотом подпрыгивали соборные еи железяки.

— Молодец! — крикнула она Вова. — Я так и знала, что ты не выдержишь. По-моему, он сумасшедший.

— Сумасшедший... — фыркнул Вова. — Знала бы ты, какими он делами ворочает — сумасшедший. Это я сумасшедший!

— Почему?

— Потому что остался без плит.

— Зато ты вырос в моих глазах... Слушай, а откуда на свалке колбаса? — вдруг вспомнила Даша.

— С мясокомбината воруют! Выбрасывают в баки вместе с мусором. Потом вывозят.

— И ты собираешься ее есть? — безразлично поморщилась Даша. — Такую гадость?!

— Ну, во-первых, это не гадость, а дефицит, — возразил Вова. — А во-вторых, зачем ее есть, когда можно продать?

— Ты собираешься кормить людей помойной колбасой? Это же зараза!

— Какая зараза, она же в целлофане! Пожила бы ты в блокаду!

— Я не хочу жить в блокаду и не собираюсь ехать рядом с этой дрянью!

— Послушай, она же в пакетах! Клиенты и не такое хавают! Посмотрела бы ты, чем мы их в ресторане кормим. Сейчас необходимо на всем экономить — тогда мы сможем купить плиты в магазине.

— Останови! — вновь потребовала Даша. — Или я ее выброшу.

Вова поджал губы и затормозил.

Даша вылезла из фургончика и быстро пошла по шоссе. Вова обогнал ее на таратайке, но, проехав метров сто, все-таки остановился. Он вылез из кабины, открыл дверцы фургона и, достав оттуда пакеты, вышвырнул их в заросли придорожного кустарника.

Даша подошла к фургону, молча залезла в него. Вова закрыл за ней дверцы, и таратайка вновь тронулась с места.



Одновременное появление двух новых документальных лент Семена Арановича воспринимается с изумлением: как, две серьезные полнометражные картины, каждой из которых наверняка суждено не только занять важное место в современной кинодокументалистике (которая, в свою очередь, сегодня занимает авангардные позиции в нашем кинематографе), но и, по всей видимости, вызвать широкий зрительский интерес, — эти две работы делались параллельно друг другу? Невероятно!

Тем не менее это факт. «Личное дело Анны Ахматовой» и «Я служил в охране Сталина, или Опыт документальной мифологии» делались одновременно, и это чрезвычайно существенно.

Тут надо сказать об одном качестве нашего сегодняшнего неигрового кино, которое у автора этих строк вызывает некоторые опасения. Дело в том, что в эпоху административного запрета, как ни странно это прозвучит, отечественное документальное кино развивалось главным образом (и в лучших проявлениях) как попытка философского осмысления реального мира, в котором мы живем, общества, социальной среды, духовного мира личности. Именно в этом направлении оказалось возможно говорить между строк (или, если угодно, «между кадров») о том, о чем прямо сказать было невозможно. Именно в этом направлении складывались стилевые принципы художественной кинодокументалистики, именно здесь рождались смелые и оригинальные концепции, и в конечном счете именно тут формировалась и развивалась подлинная эстетика кинодокументалистики. Не стану утверждать, что это направление поражало количественными масштабами: нет, оно складывалось из единичных лент, из отдельных имен и вовсе не было всеохватным. Но именно оно было определяющим.

Сегодня наступила эра кинопублицистики. Документалисты получили возможность совершенно открыто говорить о проблемах глобальных и частных, размышлять о несовершенствах общества и их воздействии на личность.

В неигровое кино разом вошла мощная когорта молодых режиссеров, которая ныне и задает тон. Но одновременно стала отчетливо видна общая тенденция сегодняшней документалистики к фактографичности, к констатации без осмысления. Подчас просто ловишь себя на мысли, достойной гоголевской Агафьи Тихоновны: вот бы из работ разных режиссеров, посвященных разным людям и проблемам, основанных на самых различных событиях и фактах, вот бы из них собрать одну большую, может быть, многосерийную картину, куда вошли бы и драма Арала, и трагедии Сумгаита, Тбилиси, Ферганы, и чиновничьи ристалища, и удалившиеся в таежные леса борцы за правду и справедливость, и дети, живущие в сиротских приютах, именуемых «детскими домами», и многокилометровые очереди, и все, все, все... Какая бы картина о социальной действительности получилась, какой масштаб, какой размах!..

Но вот беда: того, что именуется старинным словом «художество», все меньше и меньше в этих опалюющих душу и разум лентах. Того, что в студенческие годы мы именовали «образом автора фильма», в этих картинах и вовсе не остается. То есть само собой разумеется, что авторы такого рода фильмов — умные, мужественные и честные люди. А вот качество, степень оригинальности и своеобразия их художественного мышления в публицистических их киновысказываниях прочитываются, мягко говоря, неотчетливо. И, быть может, именно потому двум новым документальным работам Семена Арановича в сегодняшнем кинопроцессе уготовано совершенно особое место.

После того, как была снята картина «Торпедоносцы», я начала было писать статью об этом режиссере. Статью, которая так и не была завершена, ибо не говорить в ней о лентах «Горький. Последние годы» и «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната» я не могла и не хотела, а говорить было нельзя: обе ленты лежали на полке. Так вот, в той незавершенной статье был и такой пассаж: «Каждая новая лента Арановича — непременно шаг вперед. Непременно новый опыт, продолжение роста, набор высоты». Сегодня, спустя годы, я в этом пассаже оставила бы только одно: «Непременно новый опыт». Хотя бы потому, что в творческом багаже режиссера появились телесериалы «Противостояние» и «Большая игра» по Юлиану Семенову, которые при всем желании никак не укладываются в концепцию «продолжения роста» и «шага вперед».

Впрочем, тут нельзя не оговориться: это игровое кинематограф. Что касается документально-

# ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Ирина ПАВЛОВА

О фильмах  
Семена Арановича  
«Я служил  
в охране Сталина»  
и «Личное дело  
Анны Ахматовой»



го, то, пожалуй, тот давний пассаж из несостоявшейся статьи сохраняет свои права.

Появление на киноэкране такой фигуры, как майор госбезопасности в отставке Рыбин, в общем, должно было произойти. Уже стал «героем» теле- и киносюжетов отставной прокурор Шеховцов, судившийся с писателем Адамовичем по поводу оскорбления памяти незабвенного гения всех времен и народов. Но, как было точно замечено однажды, и самому процессу, и его экранному освещению решительно не хватало иронии. Ибо нет ничего более нелепого и бессмысленного, чем попытки объяснить убежденному сталинисту, что кумир его был преступник, убийца и далеко не гений.

Герой ленты С. Арановича (по сценарию Юрия Клепикова) «Я служил в охране Сталина» — один из тех, кто являлся оплотом системы. Интерес двух маститых кинематографистов к Рыбину вполне понятен. Перед нами на протяжении часа экранного времени немолодой человек рассказывает о Сталине, о времени и о себе. В сущности, точкой отсчета любых воспоминаний может быть фраза, сказанная героем картины: «Надо рассказать... А то не станет нас, свидетелей, и никто уже не расскажет!»

Свидетельства Рыбина чрезвычайно характерны.

Суров, конечно, был, но справедлив, прост и добр. Любил жену и после ее гибели не только не женился, но вообще женщинами не интересовался. Детей любил. Занят был сильно, на воспитание мало времени оставалось, потому-то сын Вася от рук совсем отбил. Но у дочки Светы, у «хозяйшки», никогда не забывал проверить дневник.

Простых людей не гнушался, и, когда в персональной его баньке парился рабочий, сам Хозяин вдвоем с Кировым стояли на улице и ждали.

С Кировым крепко дружил, первые друзья были. Сильно по нем горевал.

А когда под дождем проезжал на машине мимо трамвайной остановки, вышел и велел водителю мокнувших людей развезти куда надо. Такой был. Скромный. На сберкнижке после себя оставил... четыре рубля с копейками.

Вообще высоких личных достоинств был человек и подлинного, а не показного демократизма...

Рыбин рассказывает подробно, обстоятельно, несколько, быть может, монотонно. Рассказ его не прерывается и не комментируется. Хроникальные врезки в видеоряд точно ложатся на слова, звучащие за кадром: Сталин и Киров. В самом деле, похоже — друзья. Веселый, лукаво улыбающийся человек с большими усами словно дирижирует народным праздником (излюбленный монтажно-стилевой прием Арановича: дублирование, многократный повтор кадра, сообщающий этому кадру новую временную протяженность, а подчас, как в данном случае, и новую пластику, и новый смысл).

Фото счастливой семьи: глава семьи, любящий, но строгий; хорошее женское лицо, чуточку печальное, но доброе и умное. Лукавая детская мордашка...

Отец дружной семьи советских народов... Отец народов. Образец. Великий и доступный. На этом фото нахмурен: личное горе да и бремя власти, ответственности — тяжело. На другом — весел и обаятелен, даже простоват. Ничто человеческое не чуждо...

Господи, да что же это за фильм?! Если б не имена Клепикова и Арановича в титрах, имена, не оставляющие ни малейшего зазора для сомнений, то в голову могло бы прийти (а кому-то, вероятно, и придет) черт знает что...

Путь, который был избран драматургом и режиссером — неожиданный и чрезвычайно рискованный, — привел к кинематографическому открытию.

Самым простым и привычным экранным решением в разработке подобного материала был бы авторский комментарий, главная цель которо-



го — разъяснить авторскую позицию. Тут, конечно, проще всего сослаться на уговор авторов с персонажем: рассказ будет дан полностью, без искажений, без любых форм комментирования. Вот вам и «поневоле заданный прием». Но штука-то вся в том, что Аранович с Клепиковым пошли дальше требований Рыбина. Хроника и фотографии, которые могли бы сыграть роль такого авторского комментария, в фильме подобраны и смонтированы с «объективистских позиций», то есть не в контрасте, не в диссонансе с рассказом Рыбина, а как бы в подтверждение этого рассказа, как бы дословно его иллюстрируя. Сами по себе документальные материалы в этой ленте никак генералиссимуса не дискредитируют. Публицист тут, разумеется, не преминул бы вставить про миллионы замученных и ошельмованных, про разоренную страну, пытки и геноцид, про последствия деяний улыбающегося усача, которые мы пожинаем и ныне.

Но нет ничего этого в фильме. Картина Клепикова и Арановича рассчитана на «человека с понятием». Она не ставит перед собою утопической задачи разубедить ортодоксальных сталинистов. Цель тут иная, и ею диктуются средства.

Представьте себе лекцию о добродетелях и великих деяниях Иоанна Грозного, прочитанную... Малютой Скуратовым. Да так, чтоб и о своих подвигах сей Малюта тоже кое-что поведал...

Нечто подобное происходит на наших глазах в ленте, о которой речь. Это фильм-тест. Нам предлагают взглянуть на Сталина через «необычное оптическое устройство». Этим «устройством» и является отставной майор госбезопасности, а ныне воспитатель юношества Рыбин. Каждому из нас предлагается на основе объективных данных составить собственное представление о герое картины. Принцип простой, да рецепт трудный: думайте сами, решайте сами...

Не скажу, что авторы сумели (да, боюсь, и не особо старались) скрыть свое отношение к герою и к предмету его воспоминаний. Они просто никому этого своего отношения не навязывали. Похоже, что фильму, как живому существу, дано право самому выбрать себе «братьев по разуму». Хотя ясно и другое: единомышленники Рыбина вполне всерьез могут воспринять картину как аргумент в свою пользу.

Допустима ли подобная двойственность толкований, этична ли, нравственна ли? Не следовало ли тверже и определеннее выразить авторскую позицию? Недаром же один мой коллега сформулировал свое отношение к ленте так: «Слишком тонко для этой темы».

Фильм-тест. Что ты, зритель, думаешь по поводу «доброжелателей, настоящих советских патриотов», то есть стукачей, доносчиков, фискалов, которыми, по мнению Рыбина, никогда не оскудеет Отечество?

Майор госбезопасности в отставке,  
а ныне — учитель музыки.  
«Я служил в охране Сталина»



Что ты думаешь по поводу того, что человек, выколачивавший на Лубянке «признания врагов народа», сегодня учит музыке детей?

Ах, ты ничего не думаешь? Ну, тогда гляди! Нет в этом фильме эпизода сильнее и страшнее урока в кружке, занятия которого ведет Рыбин. Метода: отработка навыков ритма и ритмической паузы, музыкального размера посредством... строевой подготовки. Этакое милитаризованное обучение игре на баяне.

Стихи рыбинского изготовления, декламируемые скованными, адресированными до автоматизма детям.

Сами эти дети — от совсем еще маленьких до почти взрослых. Не надо даже внимательно вглядываться, чтобы обнаружить явное и противоестественное: это — ретро-дети. Меньше всего похоже на сверстников-современников. Гораздо больше — на сверстников, которых мы знаем по кинохронике сорокалетней давности: «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!» Майор госбезопасности в отставке кует себе смену. Таков финал этой ленты. Страшно.

«Опыт документальной мифологии» — второе заглавие картины. Формула на первый взгляд весьма сомнительных стилизованных качеств. Но чем больше думаешь о ней, тем она точнее и тошнее: «документальная мифология» — это, увы, полный комплекс представлений об истории и действительности, сформированный в сознании нескольких поколений соотечественников... Тем труднее отрешиться от мифов, чем плотнее они задокументированы. Символический рефрен фильма: раз, и два, и три — долгим рапидом — мать вождя, что-то вычерпывающая ложкой из банки... Мне все казалось: это «что-то» — Время.

...Сталин в шубе и шапке несет носилки с погребальной урной. Зима. За другую ручку носилок держится Молотов.

Сталин в белом кителе несет носилки с урной. Лето. Рядом — Каганович.

Сталин в шинели. Урна. Берия.

Сталин... Урна...

Хоронит и хоронит.

Сталин в гробу, в карауле у гроба Алексей Толстой, Сергей Михалков, Михаил Шолохов... Носилки с гробом. За ручку держится Берия.

Это кадры из фильма Семена Арановича «Личное дело Анны Ахматовой». Фильма, к которому режиссер шел 20 лет. Фильм, о котором можно сказать: «Режиссерский подвиг». За съемки отпевания и похорон Поэта молодой режиссер был переведен в ассистенты. Зато мировая культура имеет эти кинокадры: даже в смерти прекрасное и благородное Её лицо. Черный от горя лик Арсения Тарковского. Плачущий юный Иосиф Бродский...

«Личное дело Анны Ахматовой» — название не для юбилейной ленты. Да, к счастью, «юбилейной» в привычном значении слова картина и не стала. В ней совсем немного ахматовской поэзии и очень много ахматовской жизни. В ней много горя и любви.

И, чтобы сразу «разделаться» с этим, скажу без утайки: я вижу в фильме недостатки, от которых, скажем, свободна та, другая картина. Подозреваю, что причиной тому — любовь, священный трепет, с каким делался этот фильм. Не может же, например, быть того, чтоб Семен Аранович с абсолютным его слухом на интонацию «прослушал» ну просто мучительное несоответствие, неточность интонации, болезненно ранящее несоответствие с образом Ахматовой голоса, манеры речи, «музыкального стиля» Розы Балашовой, «озвучивающей» за кадром Анну Андреевну. И того не может быть, чтобы «недоглядом» объяснялась претенциозность рефренов ленты — обожженных, шевелимых ветром страниц искореженных книг и танцующих бесконечный нелепый танец барышень... Но любовь может ослепить и оглушить. И пусть. Это в конце концов не главное.

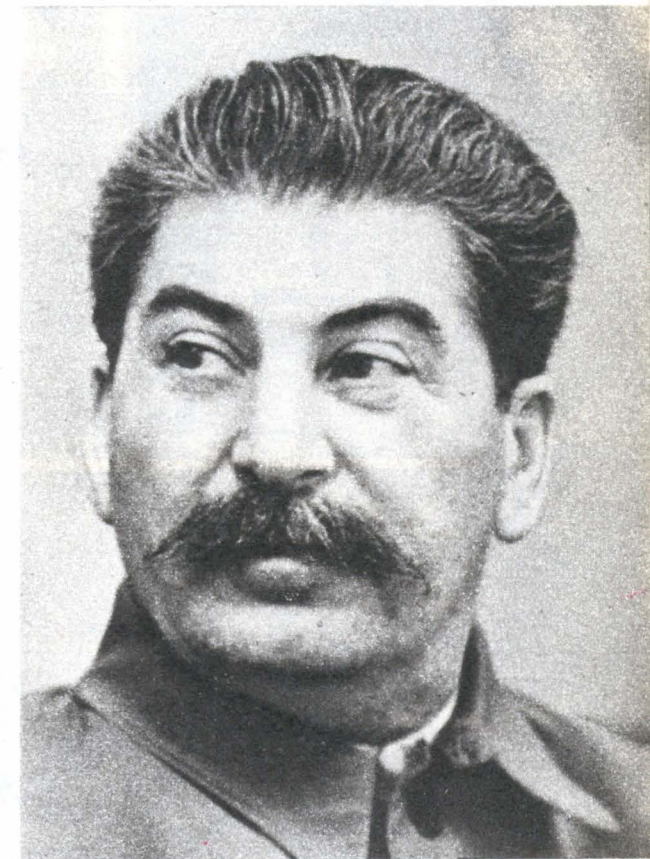
Главное в ином. Вот бытует выражение: веки биографии. Ахматова — и это мощно прозвучало в фильме — одна из крупнейших «вех» биографии XX столетия. Судьба ее вобрала в себя все, что отпустил наш трагический век на долю целых народов, на долю огромной страны.

Две формулы главенствуют в фильме: «художник и власть» и «личность и власть». Множество великих персонажей отечественной культуры пройдет перед нашими глазами на экране, и все они так или иначе будут вовлечены в исторический сюжет и исторический конфликт «по первой формуле». И только она одна — по второй. И потому — «личное дело».

Она могла не писать стихов 13 лет. И не переставала «быть Ахматовой». Она прошла через все беды, как Мария-Антуанетта на эшафот, с царственной, неистребимой гордостью. Она терпела столько и столько, что впору было наложить на себя руки. Но сил ее хватило даже на то, чтоб жить. С ней можно было делать что угодно — и ничего нельзя было сделать. Даже убить.

Об этом сделал свой фильм Аранович. И еще о том, что этим «могучим утесом», этой «несокрушимой скалой» была Женщина. Женщина прежде всего: возлюбленная, жена, мать.

В фильме приоткрыт монтаж, вернее, даже «перетасовка» хронологии событий. Так приоткрыва бывает память. Здесь по-новому, иногда совершенно неожиданно и дерзко «окрашены» на миг появляющиеся исторические личности — как, например, Цветаева или Маяковский. Здесь перед нами пройдет вереница вождей, «отцов страны» — от Николая II до Брежнева, которые волею художника выступают как актеры театра истории (порой жутко, а подчас и очень смешно). И все они рядом с Нею — каждый по-своему — пигмеи. Она в этой ленте — Эталон, мерило, «всеобщий ценностный эквивалент». Это чудо, это наш дар судьбы, что она еще и писала гениальные стихи. Но — повторяю крамольную мысль — даже если б не писала, то есть если б мир не знал о ее существовании, сама эта Личность, эта жизнь — феномен неслыханной силы духа и человеческого достоинства.



Не знаю, так ли было задумано или само собою сложилось, но фильм об Ахматовой стал завершением своеобразной (и никак не словах не продекларированной режиссером) трилогии Арановича «Горький. Последние годы», «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната», «Личное дело Анны Ахматовой». Эпоха и великий человек; история, которая либо подминает личность под себя, либо поднимает над собою. Время, которое заставляет Художника то «разбрасывать камни», то «собирать их», как трагический урожай. Связь — стиливая и духовная — этих лент меж собою очевидна. Внутренняя логика поступательного движения, развития этой трилогии безупречна; динамика образов существует по принципу «вперед и выше».

«Личное дело Анны Ахматовой» и «Я служил в охране Сталина» делались одновременно. И оказались сведены временем, чтобы обнаружить не только противостояние человеческих судеб и биографий в истории, но и противостояние человеческих позиций и взглядов в нашем сложном, противоречивом и все-таки вселяющем надежды сегодня. Может быть, в этом и состоит главный смысл появления новых работ Семена Арановича.

Кадры из фильмов  
«Личное дело Анны Ахматовой»  
и «Я служил в охране Сталина»



# ТОРЖЕСТВО → ВКЛИДА

Сергей ДОБРОТВОРСКИЙ  
ЗАМЕТКИ О ФЕСТИВАЛЕ  
ПАРАЛЛЕЛЬНОГО КИНО

«Отцы некрореализма» —  
Евгений Юфит  
и Андрей Мертвый



«Анфан террибль» ленинградского экрана  
Евгений Кондратьев (в центре)  
на привале с киногруппой «Чапаев»

**Н** а сей раз дело обошлось без скандала. Окна и двери ленинградского Дома кино, давшего трехдневный приют фестивалю-семинару независимых кинематографистов, остались на месте.

Экзотическая аудитория киноандеграунда тихо курсировала между просмотровым залом и предусмотрительно закрытым рестораном. Дискуссии могли бы служить образцом академической сдержанности. Страсти тлели, исходя в кулуарах табачным дымом без малейшей примеси серы. Милиция, патрулирующая по соседству торговый Гостиный двор и инвалидную «Европейскую», не понадобилась. Визит «параллельного кино» в храм кино официального закончился вничью.

Высокие стороны ждали друг от друга большего. Храм предвкушал отеческую интонацию поучения. Визитеры надеялись на контакты, а то и контракты. Ни с чем остались и те, и другие. Краткий курс мирового авангарда оказался не нужен. На экране было другое кино — пусть варварское, но отнюдь не ученическое. Естественным путем отпала и необходимость в авансах, мыслившихся по принципу: «Поди-ка, брат, подучись...»

К счастью, обе стороны поняли это вовремя. Контакт вышел вежливым и натянутым. Эвклид восторжествовал над Лобачевским: параллели соприкоснулись и вновь вернулись на исходные позиции.

Что же такое советское параллельное кино, уже обогащенное зарубежным признанием и отечественным «Арсеналом», мало кем виденное, но многими «слышанное», превращенное в миф и как миф цитируемое? С известными оговорками его место в сегодняшнем кинопроцессе можно уподобить снам Бананана из соловьевской «Ассы». Внимательный зритель наверняка заметил: даже эта виртуозно выполненная киноантология не сумела поглотить потешные и внешне очень примитивные черно-белые вставки. Они так и остались инородными телами, неделимыми частицами стиля и смысла.

Впрочем, ошибка большинства фестивальных прогнозов заключалась скорее не в делении, а в умножении на общий знаменатель. От «параллельного кино» ждали тех же откровений, что и от кино «большого». Только еще острее, смелее, «круче». С поправкой, так сказать, на независимость.

Словом, почти по Гайдаю — «то

же самое, только с перламутровыми пуговицами»...

Отсюда и чувство некоего раздраженного превосходства. Ну что, в самом деле, может составлять сегодня повод для художественного «неприсоединения», когда на экраны всей страны уже пришли и недавняя история, и давно подавляемые инстинкты; когда в одной освобожденной временем строке оказались холодное лето 53-го и застойная зима 80-х... Все мы родом из «Шинели» Гоголя, а если перламутровые пуговицы и не слишком приличные форменному сукну, так на то и дана свобода, чтобы пользоваться ею по собственному разумению и вкусу. Вкус свободы, однако, непредсказуем.

Это выяснилось в первый же фестиваль день, представивший наиболее радикальный вариант отечественного андеграунда — ленинградское «новое кино». Оно возникло в начале 80-х и уже успело обрести скандальными легендами. Иначе и быть не может, ведь визитная карточка ленинградцев — «некрореализм» (от греческого «некрос» — буквально «мертвореализм»). Сфера художественных изысканий лидеров направления — Евгения Юфита, Андрея Мертвого, Игоря Безрукова — «жизнь после смерти». Их фильмы обгрызают массовые драки, бесцельные погони, самозарезывания и утопления. По словам Евгения Юфита, это «чистый идиотизм, не опороженный подлинным сознанием или инстинктом». Добавим, однако: обладающий своими эпосом и лирикой, повествованием и гротеском. Своими канонизированными жанрами и яркими авторскими стилями. Есть и свои герои — мертвецы, одушевленные авторской фантазией и поставленные в невыносимые с точки зрения здравого смысла отношения.

**З** дравый смысл, понимается, бунтует. Причем, так и не осознав причин бунта, а значит, компрометируя себя и по разряду «здорового», и по разряду «смысла». За шоком «некрореальности» кроется эстетика, живущая и развивающаяся по собственным законам. Кроется искусство (а речь, бесспорно, о нем) определенной среды, давшей миру китчевый тираж советской символики и боевой клич «асса!», «новый романтизм» Виктора Цоя как принцип мироощущения и «Поп-механику» Сергея Курехина как способ коммуникации. Конечно, можно извлечь из этой среды киноголичного Африку-Бананана и втиснуть его в общедоступную историю о любви и убийстве. Но по большому счету он все равно окажется «неопознанным летающим субъектом», чья настоящая родословная спрятана просто и надежно. Новая культура охраняет себя



от вторжения извне, выставляя пограничные заслоны скандала и эпатажа. Глупец споткнется о них, умный — пойдет дальше. И, право же, не останется внакладе.

Почему? Да потому, что ленинградское «новое кино» одним из первых почувствовало стихию свободной игры. Ее возможности обширны. Тут и фантастические гиньоли «некрореалистов»: «Санитары-оборотни», «Вепри суицида», «Мочевушцы-труполовы». Страшно? Не страшнее Элема Климова. Зато в самих названиях внятно прочтываются наивные амплуа детской сказки. Тут и Евгений Кондратьев, один из авторов «снов Бананана», умеющий средствами «неправильного кино» прикоснуться к секретам, доступным лишь детям да гениям. Тут и совсем юный Илья Егоров, возрождающий технику ручного экранного письма. И вместе с ней — мечту пионеров киноавангарда о вселенском знаковом языке.

У игры свои законы, своя этика и — если хотите — целомудрие. В более чем шестидесяти фестивальных фильмах не было практически ни одной эротической сцены. Поданной всерьез по меньшей мере. Маленькая Вера «большого экрана» еще только сулит зрительской нравственности долгожданные испытания, а «параллельщики» уже ведут себя так, будто «киноклубники» для них просто не существует. Как, впрочем, не существуют и другие объекты повышенного общественного интереса вроде густых бровей над нагрудным иконостасом. А покуда в Ленинграде обсуждается уместность мемориальной доски с именами братьев Васильевых, независимые объединяются в киногруппу «Чапаев» и выступают от лица сподвижников легендарного героя. Не доросли? Или переросли? Еще один парадокс? Нет, пожалуй, закономерность. В ней — реальность расстояния между параллелями и обманчивость мостов, наведенных над обмелевшим идеологическим руслом. Одна из концептуальнейших работ фестиваля так и называлась — «Постполитическое кино». Его авторы, москвичи Глеб и Игорь Алейниковы, на глазах у зрителей превратили социальные штампы в инструмент чистого игрового звучания, открыли новую, свободную от идеологического ангажемента, реальность.

На другом ее полюсе Петр Поспелов, по первой профессии музыкант, снял «Репортаж из страны любви», где фонограмма любовной страсти ироничным контра-

пунктом сопровождает хронику общественного бытия. Того, что, как известно, определяет все сферы сознания.

Это уже другое кино, уважительно выделенное андеграундом в самостоятельную «московскую школу». Сравнительно с Ленинградом она более мифологична и концептуальна. И если забавы ленинградцев подчас напоминают азартное изобретение собственной азбуки, то москвичи последовательно демонстрируют не менее увлекательный процесс отказа от существующей грамматики. Вслед за Тулуз-Лотреком режиссеры «Постполитического кино» могли бы вознести хвалу Богу, разучившему их рисовать. Или снимать. Или вообще зависеть от прописей и канонов. При этом теоретическая подкованность и эрудиция братьев Алейниковых, издателей и постоянных авторов «Сине Фантома», единственного печатного органа советского «параллельного кино», вне всяких сомнений. Но есть, видно, вещи, более важные для творчества, нежели владение азами профессии. Есть зоны свободного художественного маневра, теснимые в «большом» кино то огнем идеологии, то пламенем коммерции.

**В**прочем, не будем торопиться с выводами. По окончании фестиваля братьев Алейниковых ждали павильоны «Мосфильма», где им предстояло запуститься с самостоятельной работой. Что из этого выйдет, покажет время.

Но кое-что ясно уже сейчас. «Параллельное кино» не есть «филиал» кино «центрального». Уместнее говорить об антимирах, о зазеркалье культуры, где вопреки геометрии «пифагоровы штаны» заменены черными галифе Бориса Юхананова — мага свободного видеоарта. Где вопреки географии столицы культивируют провинциальность, а окраины стремятся к центру («окраинные параллели», представленные на фестивале фильмами минских, тульских, ярославских режиссеров, — предмет отдельного обсуждения). Где, наконец, вопрос свободы творчества состоит не в том, что можно снимать, а в том, чего снимать уже просто не надо, ибо маршруты «параллельного кино» чурются перекрестков и верстовых столбов.

Замысел Ленинградского фестиваля-семинара предусматривал выработку универсальных дорожных знаков. Не вышло. Хорошо, что не вышло. До той поры, пока наше кино пребывает в эвклидовой проекции, параллели останутся параллелями. Их встреча возможна лишь в ином культурном пространстве. В третьем измерении экрана. Хотя экран, как известно, плоский...

Фестивальная дискуссия.  
В центре — Борис Юхананов



Режиссер, редактор  
и издатель журнала «Сине Фантом»  
Игорь Алейников

Фото Ю. Ермолова



# ЛЮБИМАЯ ЖЕНЩИНА РЕЖИССЕРА МАМИНА

**В**о время актерского фестиваля в Калининне актриса Людмила Самохвалова как-то оказалась в лифте с членом жюри фестиваля Владимиром Заманским. Он ее, естественно, в лицо не знал, она его, естественно, знала. Не удержавшись, она спросила: «Простите, а как там «Фонтан»?»

ЗНАКОМЬТЕСЬ: ЖЕНЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Заманский присмотрелся и заулыбался: «Это вы? Не волнуйтесь, все хорошо!» Когда большое жюри объявляло приз за лучший актерский ансамбль фильму «Фонтан», на сцену поднялась названная в числе призеров Людмила Самохвалова, и снова недоуменно переглянулись члены жюри, не понимая, кто эта женщина. Только Заманский улыбнулся ей, как знакомой.

И правда, узнать в Людмиле, красивой, элегантной, грациозной, ту героиню «Фонтана», что, замотанная платками до самого носа, торговала тюльпанами, а потом билась в истерику и, рыдая, рассказывала ведущей «Телекурьера» горестную историю своей жизни, было невозможно. Слишком разителен был контраст, слишком непохожи были эти две женщины — актриса и ее персонаж. Мастерская, первоклассная работа. Первая ее роль в кино.

...Много лет тому назад они вместе учились в театральном институте в Ленинграде. Муж и жена. Она — актриса на роли лирических героинь, считавшаяся одной из самых одаренных и очаровательных студенток на курсе. Он — режиссер, не без оснований имевший репутацию талантливого, умного, ироничного. И потом все вроде складывалось неплохо: ей после института представилась возможность войти в славную академическую труппу, ему тоже было предложено место в театре. Нужно было выбирать. Обоим.

Ей — между ребенком, которого она ждала, и театром, который ждать не хотел (но и ролей в ближайшем будущем не сулил). Она решила, что ребенок важнее, и это во многом определило всю ее дальнейшую судьбу. Ему пришлось выбирать между должностью очередного режиссера в театре

небольшого областного города, где к тому же не скоро светило жилье, и поисками работы в Ленинграде, где были дом и семья, обещающая вот-вот увеличиться. Он остался в Ленинграде, и это тоже определило его дальнейшую судьбу.

Работу Юрий Мамин нашел в Ленконцерте. Ставить отрывки из пьес, концертные номера и проч. И никаких шансов на то, чтобы стать, ну, если не властителем дум, то хотя бы режиссером с именем, с репутацией. Никаких шансов сделать не только спектакль, который всех потрясет и поразит, но хотя бы просто спектакль. Настоящий. Когда Людмила Самохвалова, лирическая героиня курса, вылитая Наташа Ростова, смогла вернуться на сцену, оказалось, что сцены, где бы ее ждали и хотели видеть, нет.

Кому из профессиональных актеров не приходилось переживать этот ужас — показы в театре! Вот ты пришла, одна или с партнером (а тебе уже заранее известно, что актриса твоего плана театру не нужна), и ты играешь для членов худсовета, и готова из кожи выпрыгнуть — так хочется работать. Но в худсовете — жена главрежа, актриса твоего плана, только значительно старше, или не жена, а просто местная примадонна... И она говорит тебе «деточка», и все заранее ясно.

Все мы изначально отравлены мифом о счастливых, о баловнях судьбы, которым распахивает двери кинематограф, которых душит в объятиях главреж театра: «Голубчик, наконец-то, как мы вас заждались. Будете играть у нас Гамлета!»

Увы. Счастливец, если они вообще есть, единицы. Страдальцев тысячи. Ждать у моря погоды Люда не хотела, а жить на зарплату Мамина втроем было невозможно. Она стала актрисой Ленконцерта. Отрывки из пьес или прозы, концертные номера. Красные уголки жэков, сельские клубы, летние

эстрады в парках культуры и отдыха. И прочее в том же духе.

И пускай. Актриса везде актриса. И пускай, что нет (и не предвидится) славы, фотокарточек в киосках, раздачи автографов и восторженных статей. Хуже другое. Хуже, что муж, Юра, самый умный, самый талантливый, потихоньку начинает терять веру в себя. Ему недостаточно, что каждый день жена твердит ему о том, как он талантлив. Ему дело нужно. Дело и успех. Он перешел на «Ленфильм», работал вторым режиссером, сидел в ленфильмовском кафе в компании таких же, как и он, неудачников и уже готов был принять эту участь как данность, но она, жена, актриса, не позволяла. Он ставил по-прежнему ей отрывки для выступлений, она твердила: «Ты самый-самый талантливый». И еще очень старалась, чтоб по возможности он казался элегантным. Чтоб не было заметно, что он бедный. Чтоб выглядел. И он выглядел. А когда ему представилась возможность пойти на Высшие курсы кинорежиссеров, она проявила твердость: ни два года разлуки, ни сторубливая стипендия ее не испугали.



Кадры из фильма «Фонтан»

Фото С. Кацева



А потом был успех — как обвал. «Вы не видели «Праздник Нептуна»? Ну, много потеряли!» Комиссия во главе с Эльдаром Рязановым сползала от хохота под стулья и утирала насмешливые слезы. Приз МКФ в Мангейме. За право обладания Маминим сражаются «Мосфильм» с «Ленфильмом». Мамин ездит по разным границам. Жена Мамина счастлива.

Людмила ездит по клубам и жэкам. Играет. График напряженный. Дочка выросла.

К тому, что муж-режиссер снимает в своих фильмах жену-актрису, можно относиться по-разному. Когда жена играет в фильме сразу три роли, и все плохо — это одно. Когда жена в фильмах мужа вырастает в великую актрису — это другое. Когда Юрий Мамин снимает в «Фонтане» Людмилу Самохвалову — это третье. Потому что только он один и знал, какая она актриса, любимая женщина режиссера Мамина. И какой она человек.

И теперь кто бы и как ни относился к «Фонтану», но все видевшие картину в один голос утверждают: трагическая нота в этом трагифарсе, мощный эмоциональный всплеск, кульминация свинцовых мерзостей жизни — все это связано прежде всего с ролью торговки тюльпанами, актрисы с дипломом, но без ангажемента, которую сыграла Людмила. Ее запомнили все. И у всех без исключения перехватывало горло от ее исповеди сквозь рыдания.

А на Калининском фестивале Людмилу Самохвалову не узнавали в лицо. Непохожа. Даром что многое в этой истории для Мамина и Самохваловой автобиографично.

Она и теперь по-прежнему работает в Ленконцерте. В театры не зовут и сниматься пока не приглашают. Честное слово, как будто у нас актрисы с трагическим даром на каждом углу встречаются.

Она этим не тяготится. С уважением относясь к профессии, считает, что актер везде актер. И Мамин так считает. С хорошими актрисами у нас плоховато, это знают все. И в театре, и в кино. Но вот диво: этим тоже никто не тяготится. Помните финал ленты «Начало»: Паше Строгановой — И. Чуриковой говорят, что вы, мол, конечно, гениально сыграли Жанну, но, простите, на вас спроса нет.

Ну прям как в жизни!



Людмила  
Самохвалова



**Ч**то за бред? Ты рехнулась. Ну, жена, ну и что? Кого это касается? — заявила Ольга Наруцкая, штатный кинорежиссер «Ленфильма», первую свою полнометражную картину, однако, сделавшая на «Мосфильме».

Глава семьи, ленфильмовский актер Александр Галибин, сурово вышел на кухню, где велся этот разговор: — Ладно. Ольга, кончай человеку голову морочить. Надо — значит, надо. — И так же сурово удалился, чтоб не мешать беседе.

Месяц спустя на премьере фильма «Муж и дочь Тамары Александровны» в ленинградском Доме кино режиссер Ольга Наруцкая, представлявшая съемочную группу, сказала: «Александр Галибин, играющий главную роль в картине... — Помедлила и продолжила: — ...и в моей жизни. Его самоотдача и вера в эту работу многое в ней определили».

...Наверное, не случайно то, что первый большой фильм Наруцкой рассказал о том, что среди жизненной неустроенности, кошмарного быта, взаим-

# НАРУЦКАЯ, ЖЕНА ГАЛИБИНА

что был избран компромиссный вариант. Она ушла из университета и поступила в театральный институт на актерский факультет. Студенты ЛГИТМиК каждое лето работали в стройотряде «Проводник» — ездили в поездах дальнего следования. Не знаю, как обстоит с этим нынче, но для студентов 70-х годов, помню, стройотряд часто оказывался чем-то вроде «брачной конторы» (и, кстати, почти все «поездные» браки на поверку оказались удачны). Словом, после лет-

пешно) преодолеть уже прочно закрепившийся за ним имидж «юного современного супермена» или «благородного юноши XIX века». Следующая ее короткометражка «Нам не дано предугадать» была удостоена приза за лучшую режиссуру на Всесоюзном совещании молодых кинематографистов, отмечена призами нескольких молодежных кинофестивалей. Дебют удался.

Окончание курсов ознаменовалось двумя важными событиями. Приемом в штат киностудии «Ленфильм». Это во-первых. Жестоким душевным кризисом мужа. Это во-вторых.

Галибин по натуре, по всему человеческому стилю совсем не «Актер Актерыч». Всякие прелести вроде интервью, встреч с «благодарными зрителями», актерских посиделок и разговоров не из его «репертуара». Почувствовал однажды, что мечта о серьезных ролях, о работе на широком диапазоне возможностей рушится, что косяк суперменов со стальным взглядом, квадратным подбородком и крепкими мускулами неостановим, и глубоко разочаровался в профессии. Все. Хватит дурака валять. Отказался от кучи предложений сниматься. Решал, что делать: идти учиться на врача или податься в егеря. — Он же талантливый актер. Очень. И главное — характерный. А типаж не совпадает. Дать ему плюнуть на все и уйти было бы жуткой, непростительной ошибкой! — вспоминала Ольга. — А что я могла сделать для него? Ноль... Вообще педагогика в ее лице потеряла много. Это точно. Дар убеждения у нее феноменальный. Умеет. Словом, Сашу из кризиса она буквально выцарапала. Нет, в его актерской жизни мало что изменилось.

Но веру в себя, но надежду на будущее вернуть ему сумела она.

И сама же взялась это чудо осуществлять. Ее пригласил на постановку Р. А. Быков в мосфильмовское объединение «Юность». Она у Ролана Антоновича была «первая», ее картиной должно было открыться объединение. Так что за каждым ее решением ревниво следили. То, что в главной роли она хочет снимать Галибина, было принято в штыки. Во-первых, пресловутый галибинский имидж. Во-вторых, что это вообще она себе позволяет: мужа она, видите ли, хочет снимать!

Характер у Оли не по-женски крут (у Саши тоже непрост; до сих пор не понимаю, как им удается так удивительно ладить меж собою!). Да плюс тот самый дар убеждения. Настояла на своем! А дальше и впрямь начались чудеса! Картину «Муж и дочь Тамары Александровны» по сценарию Надежды Кожушаной делала группа единомышленников, значительная часть которой была из Ленинграда. Жизнь в гостинице съедала всю зарплату. Наруцкая приняла решение: будем жить вместе. В одной квартире. И в доме, жильцы которого выехали перед капремонтом, в огромной и запущенной коммуналке поселилась основная часть творческой группы: режиссер, исполнители двух главных ролей, оператор Валерий Мартынов и художник Павел Каплевич. Коммуна. 24 часа в сутки вместе. Работа и на студии, и дома. Хорошо. Трудно. Весело. Утомительно. Но сегодня очевидно: решение было правильным. Прежде всего потому, что творческая атмосфера съемок существовала все эти 24 часа в сутки. И потому, что на глазах становилась «родным человеком» школьница Аня Баженова, «дочь Тамары Александровны», воспитывавшаяся самой этой атмосферой, рождавшаяся как актриса. Еще одно «педагогическое открытие» Ольги Наруцкой.

А в разгар съемок, во время работы над самым трудным, мучительным эпизодом ленты, Александр Галибин сумел поступить на режиссерский факультет ГИТИСа, на курс Анатолия Васильева. Ольга сказала, как он сам ей когда-то: «Управимся!» Хочется верить, что с этой ленты начнется крутой перелом в Сашиней актерской биографии. Имидж, наконец-то, сломан, и как! Но дело не только в этом. В том прежде всего, что новый творческий импульс, «второе дыхание» в художнике может родить лишь вера в него. Так оно и вышло, ибо вера была взаимной.

«Я доверяю Ольге больше, чем себе. Для меня на съемочной площадке она не просто режиссер. Она — камертон», — сказал Галибин в ответ на вопрос, не мешало ли ему в работе то, что режиссер — жена.

Ольга, хлопотавшая у плиты, обернулась: «Опять ты за свое! Жена — не жена... Какое кому дело? Ты о работе пиши!»

О работе еще напишут, не сомневаюсь. А жена — хранительница, друг, камертон — это тоже призвание. И в жизни, и в кино. И не из легких!



Александр Галибин в фильме «Муж и дочь Тамары Александровны»

Фото С. Кацева

ного непонимания люди все равно — как умеют, плохо ли, хорошо ли, — сохраняют в себе жажду любви и способность любить. Неистребимо.

...У нее со школьных лет была довольно странная для юной барышни идея: какой бы род деятельности ни избрала в будущем, это должна быть не просто работа. Это должна быть миссия. В те времена обыкновенно миссия эта формулировалась так: «нести идеалы духовности, нравственности, добра и красоты людям». Ольга, органически чуждая всякой высокопарности и манерничанья, так не формулировала, но подразумевала нечто в этом роде. После школы — университет, филфак. И мысль о практической педагогике была для нее так же привлекательна, как и мысль о науке. Но была и другая, тайная мечта: кинорежиссура. Она решила поступать не во ВГИК, а на Высшие режиссерские курсы. Но туда брали только с высшим образованием. Так

него трудового семестра сокурсники Галибин и Наруцкая внезапно оказались женаты.

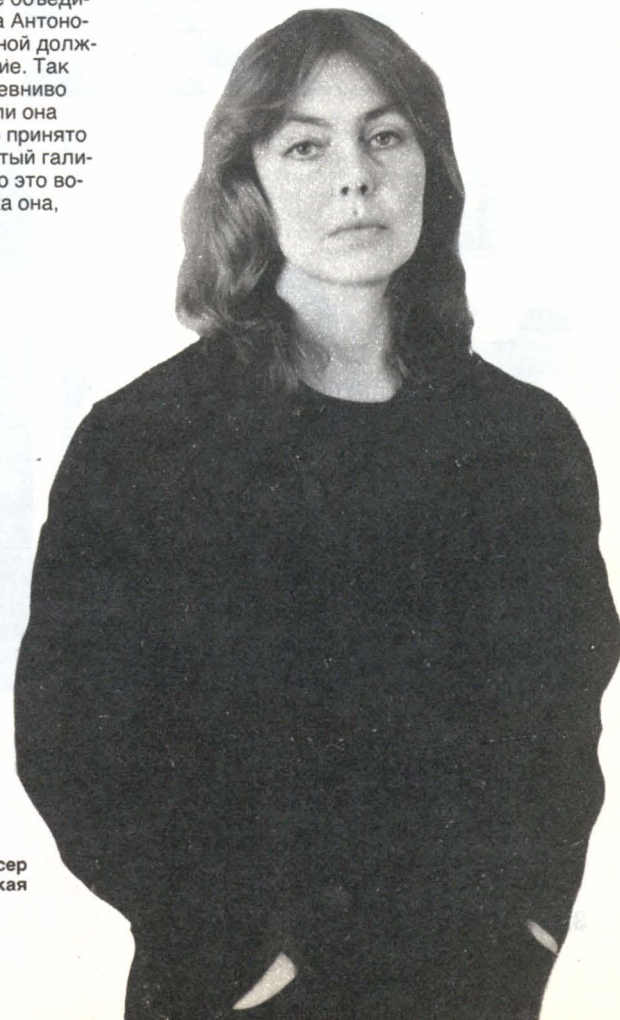
Сашу начали активно снимать в кино сразу после вуза. Знаменитый Пашка-Америка из «Трактира на Пятницкой», первая его большая роль в кино, и по сей день служит чем-то вроде визитной карточки актера.

Ольга была принята в ленинградский театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Храбрости, вернее, уверенности в себе, прибавилось. Дочка Маруся уже умела ходить и разговаривать, и надо было решать: или сейчас, или никогда. Саша, муж, человек решительный и рискованный, идею одобрил: «Давай. Управимся».

И Ольга поступила на Высшие режиссерские курсы в мастерскую А. Митты. Училась серьезно, со страстью. Это многие педагоги помнят до сих пор. В курсовой режиссерской работе, короткометражке «Пощечина», снимала Сашу, пытаясь (не очень, правда, ус-

Мы решили познакомить вас сегодня с Людмилой Самохваловой и Ольгой Наруцкой потому, что обе они — дебютантки. Их путь в кино лишь начался. Но в нашей рубрике написать можно было бы об актрисе Елене Соловей, жене художника кино Юрия Пугача; о сценаристке Светлане Кармалите, жене режиссера Алексея Германа; о редакторе Фрижете Гукасян, жене оператора Генриха Маранджяна; об актрисе Виктории Юризицкой, жене оператора Сергея Юризицкого; о киноведе Любови Аркус, жене критика и актера Олега Ковалова. Список можно продолжить, и он не будет коротким. Не знаю, где как, а у ленинградских кинематографистов и жены что надо!

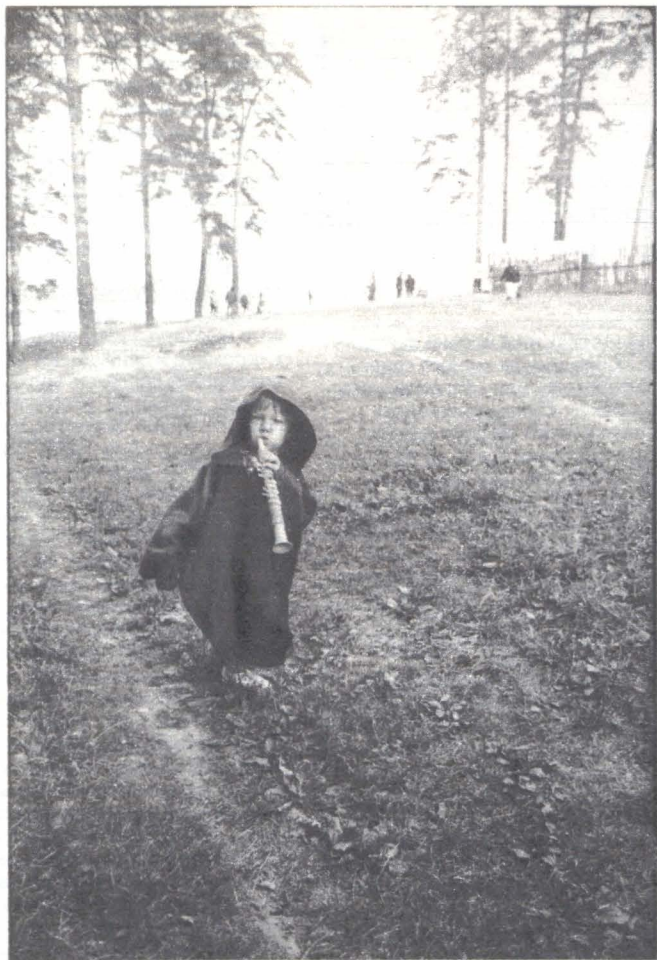
Жена кинокритика Павлова



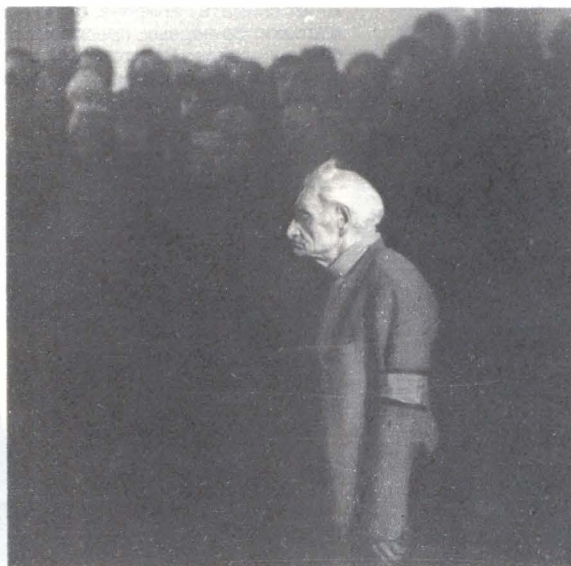
Режиссер Ольга Наруцкая



# ВРЕМЯ ПОКАЗЕВУ



С. Кацев  
Фото А. Устинова





**Д**али, — смеется Кацев хрипло (голос у него — заставляющий вспомнить Высоцкого и обернуться невольно), — Далй...

Мы, перебирая фотографии, наткнулись на такую: осколки циферблата чуть держатся в круглой оправе, а стрелок и вовсе нет. Снято в 68-м. Теперь вариации сломанного времени едва ли не в каждом фильме. Пожалуй, это единственный из всех сделанных Кацевым снимков, который в общем-то повторяем. Поэтому вы его здесь и не увидите.

Актер Алексей Петренко у стены с трещиной (во время съемок «Беды»); оператор Юрий Векслер; художник Игорь Николаевич Вускович у гроба Динары Асановой; Елена Сафонова в 85-м — уже все есть, лишь слава впереди... Кацев не дает имен своим работам, они блестяще обходятся без слов, и то, что здесь я называю фамилии героев его фотографий — людей известных, — лишь дань кинематографическому журналу.

Принцип Кацева предельно прост: «Если люди не хотят смотреть на людей — все очень плохо». И еще: «Важно не снимок — важен контакт». Сейчас появляются романы, картины, фильмы и симфонии, созданные поистине свободными художниками. Где фотографии?

Неверно полагать, что Кацев снимал в стол. Человек вполне безалаберный. Он и не думал, скажем, о книжке. Он просто снимал — друзей, для друзей, для людей. Фотограф в кино. «Женитьба», «Ярославна, королева Франции», «Соловей», «Таможня», «Зимняя вишня», «Пацаны», «Фуэте» (неосуществленный вариант), «Сентиментальное путешествие на картошку», «Жизнь Клима Самгина», «Фонтан», «Спаси и сохрани» — все-таки этот список, хоть и неполный, впечатляет.

Но творчество этого человека измеряется далеко не только блистательными фотоработами или рекламой. Режиссеры, которые зовут его на картину, получают (надеюсь, сознательно) не отпечатки — получают большее. Иногда — подсказку, нередко — откровение, всегда — неожиданность. Пресловутые японцы, конечно же, платили бы Кацеву «только» за то, что он ходил бы по студии и снимал. А студия, глядя на его работы, понимала бы многое про себя.

Преувеличиваю?.. Дети растут. Друзья умирают. Денег нет. Известности не предвидится. Время, слава Богу, идет.

Ольга ШЕРВУД

Н. ВИНОКУРОВ

## ПО ГЛАВНОЙ УЛИЦЕ С ПРОГРЕССОМ

Сценарий остросовременного фильма

Завтракали.

— Я задержусь, — сказал отец, вставая из-за стола, надевая строгий темный пиджак с комсомольским значком на лацкане.

— Бюро? — понимающе спросила мать.

— Ну, — Как зам. «первого» по идеологии отец знал цену словам. Сын, дожевывая бутерброд с черной икрой, тоже поднялся.

— Береги себя, сын, — сказала мать.

— Ну, — ответил сын, надевая мотоциклетный шлем с самодельной надписью «Heavy metal».

Отец вышел на улицу. Черная «Волга» ждала у подъезда.

— Куда, Николай Владимирович? — спросил шофер.

Николай Владимирович цинично выругался.

Сын выкатил «Яву» из подъезда. Сел.

— Петька, прокати, — подбежал какой-то мальчуган.

В ответ Петька цинично выругался.

— Как он похож на отца, — вздохнула мать. Она отошла от окна, подошла к телефону.

— Олега позовите, пожалуйста, — сказала она строго в трубку. — Это его учительница, Лидия Сергеевна.

«Волга» остановилась у многоэтажного жилого дома.

— Вас подождать, Николай Владимирович? — спросил шофер.

Николай Владимирович цинично выругался.

Через некоторое время он уже звонил в одну из квартир. Дверь открылась. Блондинка в халате смотрела удивленно:

— Николай?

— Ну, — ответил Николай Владимирович и расстегнул молнию на брюках.

Эротическая сцена, во время которой Николай Владимирович размышляет о кадровом вопросе.

Ревел мотор без глушителя. Наматывался на колеса асфальт.

Плэйер в Петиных ушах ухал и погромыхивал тяжелым металлом.

Лидия Сергеевна мылась под душем. Все ее не старое еще тело дышало высокой эротикой.

Когда прозвучал дверной звонок, Лидия Сергеевна была уже в строгом учительском платье.

В дверях стоял Олег — трудный подросток с учебником зоологии в руках.

— Ты приготовил урок? — строго спросила Лидия Сергеевна.

— Ну, — ответил Олег и расстегнул молнию на брюках.

Эротическая сцена, во время которой Лидия Сергеевна объясняет Олегу процесс превращения куколки в бабочку, мучаясь при этом от неотвязчивой мысли: «Как же он похож на Николая!»

«Ява» тормозит у ветхого домишки на окраине. Петя спускается в подвал. Там притон наркоманов.

Наркотическая сцена, во время которой Петя садится на иглу, коварно спрятанную в стул, на котором он сначала одурманивает себя алкоголем, затем курит «травку», после чего достает из походной аптечки клей и долго дышит его парами, сменив шлем на полиэтиленовый пакет.

За ужином снова собрались вместе. С ними ужинал трудный подросток Олег. Фильм заканчивался, поэтому спешили поговорить об актуальном.

— Перестройка, — сказал отец.

— Ускорение, — сказал сын.

— Гласность, — сказала мать.

Все нетерпеливо посмотрели на Олега.

Трудный подросток Олег покраснел от напряжения, наконец нашел нужное слово:

— Плюрализм.

Лидия Сергеевна облегченно улыбнулась, встала, распахнула окно. На кухню ворвался шум вечернего города.

В городе вовсю шла тусовка. Панки тусовались с рокерами, хиппи с люберами, наркоманы с проститутками. Из своих подвалов вылезли на вечернее солнышко бомжи.

Вдруг громко ударил барабан. Все устремились к главной улице.

По главной улице с оркестром неторопливо шел прогресс.

Впереди него бежала съемочная группа.

СОВЕТСКИЙ  
**Экран**

№ 12 • 1989

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ  
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО  
КОМИТЕТА СССР  
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ И СОЮЗА  
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР  
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ  
ВЫХОДИТ ОДИН РАЗ В 20 ДНЕЙ

МОСКВА.  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ВЫПУСК

Главный редактор  
Ю. В. ПАВЛОВ

Редакционная коллегия:  
Л. Ю. АРКУС  
(заместитель главного редактора),  
А. Г. АНДРЕЕВА, С. Н. ДОБРОТВОРСКИЙ,  
Ю. Б. МАМИН, Т. В. МОСКВИНА,  
О. Д. ШЕРВУД  
(ответственный секретарь)

Номер оформил художник  
В. Д. БЕРТЕЛЬС

Главный редактор  
Ю. С. РЫБАКОВ

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

Художественный редактор  
Л. Н. Гудкова

№ 12 (780) — 1989 г.  
Сдано в набор 27.06.89.  
Подписано к печати 10.07.89. А 12408.  
Формат 70 × 108½.  
Бумага для глубокой печати.  
Глубокая печать. Усл. печ. л. 5,60.  
Усл. кр.-отт. 19,60. Уч.-изд. л. 8,60.  
Тираж 1 025 000 экз. Заказ № 883.  
Цена 60 коп.



ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:  
125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 5-6.  
Телефон редакции: 152-88-21.  
Адреса актеров,  
ноты и тексты песен  
редакция не высылает.  
Рукописи, рисунки и фотоснимки  
не возвращаются и не рецензируются.

Ордена Ленина и ордена  
Октябрьской Революции  
типография имени В. И. Ленина  
издательства ЦК КПСС «Правда».  
125865, ГСП, Москва, А-137,  
ул. «Правды», 24.

На обложках:  
кадры из фильма  
«Бумажные глаза»  
(читайте о нем на стр. 8)



G



ИЗВЕСТНО, ЧТО В  
США БЫЛИ КАПИ  
ТАЛИЗМ  
С ДОВОЕН  
М В 53  
ЭКСПЛО-  
СТАВЛЯ-

**АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ  
ЖДАНОВ**  
К ПЕРВОЙ ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ  
СМЕРТИ  
Подлые троцкисты,  
американские шпионы

