

СОВЕТСКИЙ

Экран

РЕТРО-
ВЫПУСК

3•90



1956 — 1968, АУТ...

«Спасибо!» — так отзывались читатели «Советского экрана» о первом «ретро-выпуске» (№ 18, 1988), посвященном пятидесятым годам. Тогда же родилась идея продолжить эти специальные выпуски.

Новый «ретро-выпуск» посвящен годам шестидесятым. Точнее его временные рамки обозначить так: 1956—1968, то есть начало и конец «оттепели» — от эпохи XX съезда до года «пражской весны», поставившего окончательную точку на «оттепели». Нам представлялось чрезвычайно интересным вспомнить и попытаться оценить с сегодняшней точки зрения бурные процессы, которые происходили в то сложное, противоречивое, но удивительно плодотворное для нашего кинематографа десятилетие. Тем более интересным и важным, что нынешние перестроечные процессы — как в жизни, так и в кинематографе — постоянно обращают наши взоры, наши мысли к тому времени, времени надежд и разочарований, времени огромной гражданской и творческой активности художников. Взрыв общественной ситуации подготовил подъем и всестороннее обновление кинематографа. «Новая волна», связанная с именами А. Тарковского, В. Шукшина, Л. Шепитько, Г. Шпаликова, В. Жалакявичюса, Э. Ишмухамедова и многих других, ждуть себя не заставила.

Естественно, чтобы составить хоть сколько-нибудь полную картину отечественного кино 60-х, нужен не один такой выпуск... Вы не найдете, скажем, в этом номере материалов о Тарковском или Шукшине — «Советский экран» постоянно обращается к их творчеству. Зато встретите имена либо забытые, либо те, что до недавнего времени находились под запретом, — например, режиссера Михаила Калика или актрисы Виктории Федоровой, недавно побывавших в СССР.

На страницах «ретро-выпуска» прозвучат голоса знаменитых шестидесятников: Григория Чухрая, Булата Окуджавы, Владимира Наумова... 60-е предстанут в воспоминаниях и документах.

Вы узнаете — или вспомните — о трагических судьбах тех, кого уже сегодня нет: Геннадия Шпаликова и Олега Даля, Збигнева Цибульского и Зои Федоровой.

И, конечно, хотелось включить в «ретро-выпуск» как можно больше фотодокументов времени. Зрители старшего поколения, наверное, с удовольствием будут всматриваться в милые, полузабытые лица актеров — кумиров своей юности...

«Оттепель» в кинематографе, как и в общественной жизни, была кратковременной. Она начала сворачиваться, не успев начаться. Власть усилила надзор за художниками, картины закрывались, ложились на полку. Это горькие уроки 60-х. Но насколько же мощными были накопленные за 60-е творческие силы, что они питали все семидесятые, застойные?

«Забяки Пятого съезда кинематографистов могли бы с гордостью выкрикнуть: «Горбачев, ты звал нас? Мы — вот они!» — пишет критик В. Демин в статье «Обманутые шестидесятые». И замечательные шестидесятники дают сегодня нам уроки подлинного патриотизма и гражданского мужества. Именно так прозвучала на втором Съезде народных депутатов блестящая отповедь Евгения Евтушенко — отповедь косности, узколобости, всегдашнему желанию власти поучать художников.

ОБМАНУТЫЕ



Виктор ДЕМИН

Парадокс этого поколения в том, что оно росло совсем для другой исторической работы. Даже после хрущевских откровений, после вселенского потрясения всего нашего тоталитарного общества оно осталось поколением идеологическим и только требовавшим для себя «новой», «настоящей», «очищенной» идеологии. Грехи отцов, как считают, сказываются на детях. Дети у нас подрастали тихими, без вкуса к поискам и тем более без порывов ко всему идеологическому. У следующего поколения, если верить социопсихологам, уже прямая идиосинкразия к идеологии. Они энергичны, деловиты, они хорошо усвоили, что живут сегодня и сейчас, все, что сверхматериально, любой шаг в метафизические сферы их приводит в бешенство, как попытка обмануть, заморочить, вместо ясных «дважды два» подсунуть лежалый, замшелый, давным-давно списанный товар.

Чего удивляться, что шестидесятники были первыми, кто сразу и безоговорочно поддержал революционные лозунги Горбачева? Те, кто помоложе, и те, кто много старше, еще почесывали в затылке и шутили по поводу «свежих ветерочков переменочек», а мы, как застоявшийся конь при звуке походной, полузабытой трубы, уже били копытом и рвали узду.

Василий Шукшин скончался в ВГИК в 60-м. В следующем году получили дипломы Андрей Тарковский и Андрей Кончаловский, Андрей Смирнов и Алексей Салтыков. В следующие три года будут выпущены Геннадий Шпаликов и Виктор Туров, Георгий Шенгелая и Отар Иоселиани, Лариса Шепитько и Эмиль Лотяну... Глеб Панфилов и Толомуш Океев кончали не ВГИК, а Высшие режиссерские курсы, но опять-таки в 1964 году. Возьмем спорные фигуры, пограничные

с соседним поколением: Витаутас Жалакявичюс защищался в 1958-м, Сергей Соловьев — в 1969-м. Но даже подобный хронологический разнос оправдан оглядкой на заветный центр, изначально болевую точку мироощущения, когда время созревания и обретения творческой и гражданской самостоятельности становится безошибочным показателем наполненности личности, того, что впитывалось из окружения, того, что получено в удел из ориентиров главнейших жизненных ценностей.

Первая лекция, которую я слышал во ВГИКе, называлась «История зарубежного кино», и Сергей Васильевич Комаров, который тогда выглядел, на мой взгляд, чуть постарше, чем сегодня, не преминул растолковать, что данный курс введен заново вместо прежнего — «Прогрессивное кино Запада», — до сих пор буржуазное, реакционное кино не то что не рекомендовалось знать, а прямо запрещалось, с перекрытием любых возможностей. «Не в этом ли знамение свершающихся перемен?» — весело сверкнув глазом, подсказал профессор. И я, книжный мальчик из провинции, зарубил себе на носу, что, оказывается, совершаются какие-то перемены.

Это было 1 сентября 1955 года, тридцать четыре года тому назад.

Чуть позже, в конце пятидесят пятого, состоялась оглушительная для нас Неделя французского кино, на которой живой классик Рене Клер представил свой фильм «Большие маневры». Сюжет был из старой жизни, потешный и печальный, — молоденький лейтенант берется на пари вскружить голову замужней женщине, а когда безоглядно влюбляется сам, подробно, как потаенная мина, взрывают ситуацию со всеми мрачными последствиями. В электричке, по дороге в общежитие, чуть только очарование фильма стало слабеть, я встряхнулся и строго спросил себя: «Секундочку, секундочку! А как тут показана классовая борьба начала века? А никак не показана! Будто ее и не

было! Бодрые посыльные, веселые служанки, чинный официант... Да ведь ясно же как божий день: фильм стремится увести зрителя от социальных бурь века и от необходимости строить новое, неэксплуататорское общество».

Как и прочие, кто кончал школу в начале пятидесятых, мы приняли полностью на себя весь заряд догматического воспитания. Для нас Москва, несомненно, была центром Вселенной, благодатным для всего прогрессивного человечества, ненавистным — для всего остального. «Поджигатели войны» для нас не были образным выражением: мы верили в них буквально, как наши пращурь верили в чертей. Всякая грязь, бестолочь, беспринципные подробности повседневной эмпирии — все это как бы вовсе не существовало, не стоило внимания, потому что в этом не было никакого жизненного, идейного смысла. Частное вообще по любому поводу отступало перед кондовыми абсолютами. Вече-

учила всю остальную науку, как надо жить по сталински (пока не доказали — в реальности, не в искусстве, — что дама-академик плохо моет пробирки). Был еще и такой жутко положительный персонаж с манерами безудержного хулигана, который в истерике, топча ногами вейсманизм, а также менделизм, завораживал окружающих проектом лысенковской курицы килограммов эдак на десять, чтобы подкормить послевоенную страну.

Ошибавшимся помогали, занесшихся перевоспитывали, робких подбадривали, но в финале обязательно появлялся представитель самых абсолютнейших абсолютов, эксперт по истине с партийным клеймом на идейную чистоту. В одном сюжете, по масштабу цеха, он представлял заводское партбюро, в другом — райком или обком, в третьем нельзя было обойтись без человека из ЦК. Но независимо от партийного этажа глашатай представлял Его, Того, кто

Тут была опасность сменить белое на черное, вместо позитива предложить негатив. Репрессированных называли «врагами народа», — если разобратся, они-то и есть народ, а «враги» как раз те, кто вешал им 58-ю (если начать разбираться, то реальность окажется настолько пестра, что черно-белый подход ей не годится). Многие согрешили в эти поддавки, молодой Евгений Евтушенко сделал из них способ мышления, и не тем ли мгновенно снижал популярность? Мысль строилась так: сколько карьеристов умерли в неизвестности, а взять Льва Толстого — вот это, я понимаю, карьера! Или: гордо-го Пушкина считали плохим патриотом, ставя ему в пример Булгарина, доносителя и подхалима. Но пекся-то о своей стране все-таки Пушкин, настоящий патриот... Автор, разумеется, полон иронии, ведь он знает не хуже нас, что в некоторых ценностных системах «карьера» или «патриотизм» как данности не существуют.

ШЕСТИДЕСЯТЫЕ



Никита Хрущев,
Ив Монтан, Симона Синьоре.
За днями славы последовали дни забвения...

Давняя, гениальная тоска по абсолюту спасала шестидесятников от впадения в негативно-позитивную философию на ровном месте.

Для них герой, разминувшийся со временем или обстоятельствами — будь то «Крылья», будь то «Белорусский вокзал», будь то «Проще слова», будь то многое-многое другое, — всегда драма, жизненная катастрофа, но никак не констатация некоего факта.

Придет время, и Григорьев с Кончаловским попробуют в «Романсе о влюбленных» оглянуться на недавние гордые, общедержавные человеческие ценности: моя страна, мое море, моя армия... Мой двор и мой сосед... Наивный рай в огромной коммуналке. Их не поймут, их заподозрят в конъюнктуре. Но ведь было же все это, было! И единение голодных, и достоинство отверженных, и радость живой жизни у самого последнего угнетенного.

Солженицын замечает о себе в «ГУЛАГе»: «Вспоминаю, что я был тогда вполне созревший палач...»

Сломавшаяся, потерявшая общую колею жизнь сделала его главным обвинителем палачей, главным заступником за обиженных и погибших.

По моим впечатлениям, кончая школу, я вполне созрел для организации типа «сталин-югенд». Неоплатонизм и доблестные абсолюты, в ореоле марксистской подкупающей фразеологии, отзывались накоплением энергии самоотречения в накопителе души. Мы жили в обществе без частной собственности и потому называли его социализмом. Но мы жили под варварской эксплуатацией со стороны всемогущего, хорошо вооруженного против нас государства — и ради него, лучшего из лучших, ради осуществившегося идеала всех светлых умов человечества, ради грядущего величайшего торжества наших идей, ради сияния в веках Его удивительного имени мы были готовы на все.

В пышной риторике «Майн кампф» сколько благородного идеализма!

Хрущев предложил нам другой материал для исторической работы. Но тяга к возвышенному идеализму осталась.

Мы тут же бросились искать новую всеобъединяющую идею. Мы терпеливо присматривались, насколько правы те, прежние, если их почистить и перелицевать. В тяжбе человека и идеологии мы постепенно и вполне неосознанно научились становиться на сторону человека. Потому что идеи, вплоть до самых исконных, выделяли вокруг нас удивительные кульбиты, оборачивались насмешкой над собой, автопародией, абсурдизмом какого-то дикарского ритуала.

Затрещал План. Он мог вознестись или растоптаться, но был слеп, и только совсем ленивый не обманывал его, как хотел. Зашатались Трудовые Рекорды — в одних случаях они отвечали реальности, в других поражали примитивностью махинаций. Теряло нибм Начальство, уже не

ром в начале марта все принимали к приемникам, кто-то хватался за карандаш записать, чтобы не забыть, на сколько еще процентов подешевела пачка печенья, и вместе с тем все дружно знали, что расцвет благосостояния развертывается только в нашей стране, все остальные едва выживают. Ты был из бедного колхоза и ездил к родственникам в другой, еще более бедный, и получал письма из третьего, совсем нищего, но идея «колхозности», существовавшая до и вне этих воплощений, казалась тебе вдохновенно щедрой. Сто семьдесят миллионов неоплатоников, мы и от искусства требовали того же — встречи с идеями во всей их красе, вне уродства прошлого, обыденного воплощения. Не приходило в голову умиляться существующему — мы восхитались должным!

В одной пьесе все персонажи истонно спорили, можно ли убрать урожай по области за десять дней или только за четырнадцать, без оглядки на то, есть ли что убирать, есть ли кому и есть ли куда. В другой — весь завод учил даму-директора, что ткани должны быть разных, желательно веселых расцветок, — старушка мама даже жаловалась на строптивую дочь министру. В третьей пьесе, скоро ставшей фильмом, влюбленных разлучал вопрос об агротехнике, важнее она дисциплины или нет? А вот глубокий мировоззренческий вопрос: как лучше играть в футбол, всей командой или в расчете на одного очень одаренного центрфорварда? Ученые в белых шапочках — им вообще было свойственно преодолевать утлые тенета материальной реальности. Один грозился вырастить пшеницу под сумрачным небом тундры. Другой обличал консерваторов, не допуская, что вирус может разрастись в микроба (по пропорциям примерно то же, как кошка в слона). Старая старушка с революционным прошлым, воспитывающая испанского подростка, просто-напросто открывала тайну перехода от неживого к живому и скромненько так, с большим достоинством

слыл корифеем всех наук, светлым гением человечества, основателем и вдохновителем всех наших побед...

Государственная целесообразность, научная истина, партийная установка и воля Его в художественной культуре тех лет выступали не то что вместе, а как тождественные понятия, взаимозаменяющиеся близнецы.

Предполагался и пятый близнец — восторг, неизменно вскипающий в душе зрителя.

Стоило Хрущеву дезавуировать Его волю, как по законам тождества мгновенно закачалось все. Партийна ли истина? Истинна ли партийность? Нравственна ли целесообразность? Целесообразен ли бесконечный зрительский восторг? Былое гармоническое единство, возможное лишь в витринном царстве слов, распалось на спорящие, разнонаправленные силы, но разбираться в этом было куда как интересно — хотя и с неготовым, невыработанным художественным инструментарием.

Первые пристрелки новых мишеней взяли на себя режиссеры из фронтовиков. Военский подвиг пришел на экраны в красках юмора, но и горечи, и безоглядной, неутолимой боли. Гражданский долг требовал насилия над природой, личностной сущностью. Частное реабилитировалось: Большая История — страны и народа — представала на экране жизнью большого дома, вереницей знакомств и встреч, похорон и свадеб. Мы знали, что девушку, не дождавшуюся солдата, нельзя было оправдать, но открывалось, что ее можно понять и ей можно соболезновать.

Сюда и устремилась лавина, назревшая в 60-е годы. Человек и время, в их неисчерпаемости друг другом, в их наступательном конфликте. Человек с дистанции времени: что в нем уцелело, а что обмякло, сплюсилось и пресеклось. Самочувствие внутри поступка и самочувствие после поступка — может, только на это тебя и хватало?

”ЛЮБИТЬ...” ВОСПРЕЩАЕТСЯ



Режиссер
М. Калик, 60-е

«Человек идет за солнцем»

Летом прошлого года в СССР по приглашению Союза кинематографистов приехал Михаил Калик. Картины этого режиссера — одна из самых блестящих страниц в истории нашего поэтического кинематографа «оттепельного» периода. Представляя режиссера на вечеру в Центральном Доме кинематографистов, его друг Марлен Хуциев говорил:

— Тогда в аэропорту, откуда улетают за кордон самолеты, что должны мы были чувствовать, провожая человека и не надеясь на возвращение? 18 ноября 1971 года гражданину Калику Михаилу Наумовичу была выдана виза на выезд в Израиль.

...И вновь на экране, спустя четверть века, «До свидания, мальчики!» М. Калика — Б. Балтера — лиричная и исповедальная история о трех товарищах из южного приморского городка, жарким летом 1936-го решивших по комсомольскому набору поступить в военное училище; история о первой любви.

Разворачивается в кадре белый пароход, уходящий к горизонту. Блестит на солнце стакан молодого вина, которое наши герои пробуют впервые. Южный город словно наполнен брызгами моря и солнца.

Они максималисты: серьезный, уверенный в себе Володя (Е. Стеблов), его подруга Инка (Н. Богунова), остроумный, язвительный Сашка (Н. Досталь), кряжистый и недоверчивый Витька (М. Кононов), Женя (В. Федорова). Они дети своего времени.

Страна жила чкаловскими перелетами. Возникают хроникальные кадры с толпами на улицах, приветствующими авиаторов. Это первый временной пласт картины — настоящее.

Кадрами с марширующими бойцами гитлерюгенда, нацистской хроникой заявляет о себе второй временной пласт «Мальчиков» — недалекое будущее. Безмятежные заплывы в открытое море и прогулки по городу прерываются кадрами нацистских лагерей, печей крематориев, трупов на изрытых снарядами полях...

Ребята на берегу конопатят ялик, загадывая, кому придется ходить на нем. И вдруг, как молния, как удар, титр: «Витька погиб в 41-м под Ново-Ржевом, а Сашка в 1956-м был посмертно реабилитирован».

С титрами вступает в свои права третий временной пласт — взгляд единственного оставшегося в живых Володи, который видит будущее этого поколения...

— Мне было двадцать четыре года, когда я учился в мастерской Григория Александрова на режиссерском факультете ВГИКа, — рассказывает Калик. — Сюжет для той поры достаточно будничной: четверых студентов обвинили в создании некоей «молодежной террористической организации». Шел 1951 год. Судил нас почему-то военный трибунал, «судьи» сказали — поработайте на благо Родины. Отбывал я срок в Озерлаге, районе Тайшетских лагерей, дважды сидел в одиночке. Трудно представить, что за полтора года можно столько увидеть. И все же не корю судьбу, что мне пришлось через это пройти. Что помогло выжить? Наверное, молодость да еще игра, которую сразу придумал. Считаю, говорил я себе, что ты режиссер, собирающий материал о местах заключения. Действительно, человеческая сущность там проявлялась обнаженно, все наносное уходило. Там диалектика жизни и времени представлялась особенно ясной. Рядом со мной были бывшие эсэсовцы, втихомолку отмечавшие день рождения Гитлера и дату уничтожения варшавского гетто; были и те, кто участвовал в Октябрьской революции. Сколько трагедий, взлетов и падений человеческого духа довелось мне увидеть! Этого не перескажешь и за десять жизней. Когда я вернулся в институт, профессора смотрели на меня, как на привидение...

...И еще об одном фильме вспомнили на вечеру, фильме, судьба которого по количеству мытарств не уступает «Комиссару» Аскольдова или «Заставе Ильича» Хуциева, — картине 1968 года «Любить...».

— Сразу после худсовета фильм «Любить...» был арестован и положен на ставшую притчей во языцех полку. А примерно месяц спустя мне было предъявлено удивительно глупое обвинение в «частном предпринимательстве», поскольку я осмелился произнести вступительное слово перед своей картиной в одном из кинотеатров. Дело пошло к развязке быстрее — предъявили ордер на обыск и немедленно изъяли копии фильма, хранившиеся дома...

...Тогда, в аэропорту, у нас у всех было одинаковое ощущение. Я улетал в чужой мир, и, казалось, это навсегда. Наверное, все-таки творчески я состоялся в стране, которую оставил. Но очень уж мне не хотелось, чтобы мои дети росли с согнутыми спинами.

Андрей ХРЕНОВ



«До свидания, мальчики!»



ДВЕ ФЕДОРОВЫ

**Трагически оборвался
путь матери,
чьи киногероини
в довоенную пору
стали своеобразным
знаменем времени.**

Об актрисе Зое Федоровой в 30-е годы писали и довольно точно — «девушка с питерской заставы». Это был некий вариант знаменитого Максима. Впрямую это определение можно отнести к одной из лучших работ Федоровой в картине Л. Арнштама «Подруги», особенно ей близкой. Зоя Федорова — дочь питерского рабочего, старого большевика, впитавшая, что называется, с материнским молоком великую идею о светлом царстве трудового народа.

Отец Зои Алексеевны был репрессирован в 30-е годы вместе с миллионами других таких же «врагов народа». Только настойчивые, несмотря ни на что не прекращавшиеся хлопоты дочери, известной и любимой зрителями киноактрисы, вызволили его, умиравшего, из лагеря...

А в середине тех же 30-х Зоя Федорова — круглолицая, светленькая, со вздернутым носом, крепенькая — так и просилась на экран в фильмы о строителях новой жизни. Недаром ее, тогда еще студентку московского театрального училища, пригласили сниматься в картину «Встречный», первый фильм о рабочем классе. Сняли в эпизодической роли, хвалили, а при монтаже всю роль вырезали — у авторов оказался перебор материала. Может быть, и к лучшему вырезали. Подлинный дебют состоялся позже — шумный и яркий.

Дебютировала она в картине Игоря Савченко «Гармонь», вошедшей в нашу киноклассику. Играла сельскую девушку Марусеньку, ясную и жизнерадостную, лукавую, кокетливую и милую. Марусенька была неразрывно слита с природой, с деревенской жизнью — приподнято-праздничной, какой изобразили ее в «Гармонии».

Появившись на экране в 1935 году, актриса девять лет снимается из фильма в фильм, в ином году играет по три роли. Марусеньки, Клапочки, Дарьи, Дуни, Варвары, Натальи... Однако это не просто отважные «пейзанки» или энергичные рабочие девчата, с комсомольским задором строящие социализм. Героини Федоровой в 30-е годы — тип, социально завербованный. В конце 30-х годов был издан сборник, посвященный работе над фильмом «Великий гражданин», где Зоя Федорова сыграла одну из наиболее заметных своих ролей — Надежду Колесникову. В одной из статей сборника создатели картины М. Блейман, М. Большинцов и Ф. Эрмлер рассказывают о том, как создавался образ Колесниковой в литературном сценарии. Лаборатория такова: максимум цитат из статей и речей «отца народов» товарища Сталина, перемежающихся вдохновенными признаниями авторов о том, как помогли им эти великие произведения понять, что есть суть передовой советской женщины.

Все более укрепляющемуся тотальному режиму нужен был миф о героическом времени. О народе, противостоящем мировому империализму в лице немецких, английских, французских, японских шпионов, которых деятельно разоблачали самые бдительные и верные граждане.

И такие герои уверенно двинулись на экран. Среди них — героини Зои Федоровой. На протяжении нескольких лет она вынуждена была создавать длинную повесть о девушке, живущей в состоянии перманентного сражения с внешними и внутренними врагами. Воинственно звучат даже сами названия некоторых картин с ее участием — «Человек с ружьем», «На границе», «Враги».

Зоя Федорова, однако, поразительно умела снижать свыше организованную — государственную — патетику. Живая, непосредственная, органичная актриса наделяла роли елико возможно реальным содержанием, пытаясь соединить здравый смысл и наивность, простодушие и настойчивую устремленность к цели.

Исключением были для Федоровой комедийные роли, где не нужно было произносить фразы вроде такой: «Но если старый рабочий Дубок может помереть от критики, туда ему и дорога». Комедия была для Федоровой отдушиной. Возможностью вспомнить о живых людях с их заботами, неурядицами, надеждами.

Время от времени по телевидению показывают «Музыкальную историю». Милый, бесхитростный фильм, скроенный по образцам модных в те годы американских лент о судьбе талантливого певца, выходца из народа, о его пути к успеху и славе. Главного героя, Петю Говоркова, шофера из таксопарка, играл кумир тогдашней оперной сцены, молодой, красивый Сергей Лемешев. Зоя Федорова снялась в роли его подруги, диспетчера таксопарка Клары Белкиной, «простой советской девушки», как писал о ней рецензент фильма. Клара действительно самая обыкновенная девушка. Для Федоровой момент исключительности, «особости» вообще был чужд. Но и в такую незначительную роль Федорова, как всегда, привнесла частичку собственного «я» — природное обаяние, ум, волевой нрав. Свободно, уютно жилось актрисе в комедии, и потому истинным шедевром ее стала Невеста в экранизации «Свадьбы» Чехова.

Жеманная, провинциальная барышня напоминает персонажи жанровых полотно Федотова — со всеми своими ужимками и гримасками, вульгарностью и глупостью. Она даже как бы оскорблена своим браком, она делает одолжение этому жалкому жениху, который, конечно же, недостоин ее. Федорова точно чувствует эту нелепую черту между тем, что есть ее героиня на самом деле и ее мещанским представлением о собственной персоне. Когда же приходит горький финал — скандал, свадьба расторгнута, она так до конца и не понимает, что же произошло на самом деле... Она снова как бы выше жалкой прозы, хотя, с другой стороны, уже готова повторить свою маменьку с ее ухватками и грозным нравом.



Зоя ФЕДОРОВА



Так или примерно так работалось Зое Федоровой до 1944 года. А потом наступает пауза — длиной в двенадцать лет. Как объясняли эту паузу писавшие о Зое Федоровой в последующие годы? Говорили что-то смутное об «изоляции от искусства», что-то уклончивое «о двух этапах» ее творческого пути. Биографы актрисы искали изящные зюповы обороты, между тем как зрители, особенно те, кто помнил Федорову с довоенных времен, читая их строки, печально усмехались: «Отсидела свои двенадцать лет Зоя Алексеевна...»

Прочитую первый, июньский, 1989 года, выпуск газеты «Совершенно секретно», где, по заверению редакции, будут опубликованы архивные материалы о трагической судьбе Зои Федоровой, доступ к которым до сих пор был закрыт:

«Во время войны она (З. Федорова. — Э. Л.) познакомилась с сотрудником морского атташата посольства США в Москве, а впоследствии контр-адмиралом Джексоном Роджером Теймотом и родила от него дочь Викторию. (Позднее Викторина, став актрисой,





На какие-то мгновения мелькнула и навсегда ушла из нашего кино девочка с грустными глазами, так и не сыграв, наверное, главных своих ролей.

...Память возвращается в 1965 год, когда в картине Михаила Богина «Двое» снялась Вика Федорова, явившись необычной для нашего кино героиней. Печаль глаз, которая не растворяется ни в улыбке, ни в смехе. Особая, резковатая пластика. Грациозная угловатость. Изысканность европейского толка, редкая в облике наших актрис.

Вика вошла в кинематограф ролью особенной — ее Наташа в картине «Двое» была глухонемой. Не стану сейчас подробно писать, как сложна такая работа для любой актрисы. И тем более начинающей. Роль была сыграна Викой Федоровой так, что зрители забывали о том, что героине не дано произнести ни одного слова. Были в этой работе и другие грани, тонкие нюансы, связанные с настроениями, которые объединяли наиболее смело и прозорливо мыслящих художников того времени. Именно теперь, быть может, явственнее, чем в 60-е годы, просматриваются эти связи.

Общественный климат к середине 60-х годов меняется. Оттепель постепенно уступает место тем сумеркам, которые уже надвигаются на общество.

Наташа Светлова из фильма «Двое» — одна из первых героинь, стремящихся отдалиться от мира, погружаться в собственную внутреннюю жизнь, достаточно богатую и щедрую, чтобы не искать внешних контактов. Не стану утверждать, что Наташа в чем-то явилась прямой предшественницей героев фильмов 70-х годов, принципиально избравших для себя отказ от всяких социальных функций. И все-таки есть, пусть и отдаленное, родство с теми, кто будет бежать от жизни, лживой и светлой, чтобы как-то сохранить себя.

Болезнь насильственно изолирует Наташу от мира, но она не слишком стремится разрушить этот барьер...

Мотив «барьера», некоей черты, дающей возможность суверенного существования, Виктория Федорова проносит и в других, лучших своих ролях. В частности, в картине Богина «О любви», где она играет реставратора, художницу, которая от всех бед и горестей бежит в мир красоты и гармонии, пронизывающих величавое и мудрое искусство ушедших веков.

Слава обрушилась, как шквал, на юную Виду. Она поступает на актерский факультет ВГИКа. А вскоре я беру интервью у Вики, которая, как выясняется, снялась уже в нескольких картинах. «Кто ваша любимая актриса?» — спрашиваю я. «Зоя Федорова. Моя мама...» Правда, далее окажется, что фильмов матери — того, «первого этапа» — Вика почти не видела. А в тех, которые могла посмотреть, ее дочернюю любовь, конечно же, оскорбляло то, что имя матери было вырезано из титров.

Во время беседы с Викой я поймала себя на мысли: она не хочет говорить о своем детстве. Остальное — пожалуйста... Школьные годы, детская студия при Драматическом театре имени Станиславского, самые первые пробы в кино — на роль Инки в картине Михаила Калика и Бориса Балтера «До свидания, мальчики!». Не утвердили, сказали, что семнадцатилетняя Вика «стара» для шестнадцатилетней Инки. Предложили другую роль — Жени в том же фильме, которая и стала дебютом Вики в кино. О ранней поре своей жизни говорила Виктория весьма уклончиво. Жила у тетки, потом приехала мама. Правда, вначале она думала, что мама — это тетя, пока наконец сама не поняла, кто она...

Она не была похожа на мать — ни в жизни, ни на экране. Только голос, манера говорить — милая московская

скороговорка — напоминали Зою Алексеевну, точнее, сыгранных ею когда-то героинь — живых, веселых девушек...

В 1976 году Вика Федорова поехала в Соединенные Штаты — встретиться с отцом впервые в жизни. Там она вышла замуж, родила сына. И через два года приняла гражданство США. «Мой отец — американец, мой муж — американец», — объясняет она... Зоя Алексеевна трижды навещала дочь.

В четвертый раз Зоя Алексеевна собралась в гости к дочери в 1980 году. Наступил год 1981-й, а визы все не было. «Звоните через недельку» — эту фразу сотрудники ОВИРа повторяли всякий раз, когда актриса справлялась об ответе. Хлопотала дочь. Пошла к сенатору Бредли. Увы, американские власти могли помочь лишь в том случае, если бы речь шла об эмиграции. Гостевая же виза оставалась прерогативой советских властей.

Вспоминает Виктория Федорова: «Мама позвонила мне, я сказала ей о том, что услышала от Бредли. «Тебе могут помочь только, если ты подашь документы на постоянный выезд». «Я не хочу, — услышала я от мамы. — Я русская, я люблю Москву. Я — актриса. Как же мои зрители? Нет, я еще раз пойду в ОВИР».

И пошла. Это было в среду. В ОВИРе, как я знаю теперь, мама сказала: «Вы сами толкаете меня на выезд, а я этого не хочу. Я только хочу повидаться с моим внуком, с моей дочерью».

Визу Зое Алексеевне снова не дали. А в пятницу... В пятницу 11 декабря 1981 года...

Позволю себе еще раз обратиться к газете «Совершенно секретно»: «11 декабря 1981 года в квартире № 243 дома 4/2 по Кутузовскому проспекту был обнаружен труп Зои Алексеевны Федоровой, заслуженной артистки РСФСР, лауреата Государственных премий.

По заключению судебно-медицинской экспертизы смерть Зои Федоровой наступила моментально после выстрела в затылок из пистолета иностранной марки «Зауэр» калибра 7,65 мм. Замок в двери сломан не был, — значит, скорее всего убийство было совершено человеком, знакомым З. Федоровой.

По делу об убийстве Зои Федоровой было опрошено более семисот свидетелей. Многие знакомые актрисы эмигрировали. — они, возможно, знают то, что может помочь следствию. Как никакое другое, это дело дает возможность утверждать, что в годы застоя чья-то неведомая, но могущественная воля часто мешала уголовному розыску находить преступников».

Трагически оборвался путь матери, чьи киногероини в довоенную пору стали своеобразным замением времени. На какие-то мгновения мелькнула и навсегда ушла из нашего кино девочка с грустными глазами, так и не сыграв, наверное, главных своих ролей.

Виктория Федорова снималась и в США.

«Мне было двадцать девять лет, когда я приехала в Америку, — вспоминает Вика. — Языка я не знала. Но я и не хотела продолжать актерскую карьеру. Я была влюблена в своего мужа. Я хотела быть домашней хозяйкой, растить сына и сделать счастливыми своих близких». Виктория написала книгу о матери, об отце, о себе. Книга привлекла к себе интерес. Появились предложения об экранизации, главную роль предназначали Софии Лорен. Пока проект не реализован, однако и не закрыт... Недавно Виктория закончила новеллу, рассказывающую о Руси XIV века. «Я была и остаюсь русской, — сказала она, приехав на Родину спустя тринадцать лет. — Я вернулась бы, если бы не сын...»

Таким исход династии актрис Федоровых. И таковы горькие штрихи нашего недавнего прошлого, в котором навсегда останутся имена Зои и Виктории Федоровых.

Эльга ЛЫНДИНА

вышла замуж за американца и уехала с ним в США.) В 1945 году Джексон был выдворен за пределы СССР, а Зоя Федорова арестована и брошена в застенки. После смерти Сталина освобождена и реабилитирована, вернулась в кинематограф».

Она вернулась. Снялась в комедии «Медовый месяц», где ее героиня называлась «повариха». Отныне Федорова играет солидных женщин-тетушек, матерей, соседок, «женщин с кошечкой», которые появляются в одном-двух эпизодах и исчезают безболезненно для сюжета.

Было у Федоровой несколько небольших работ, которые напомнили зрителям о ее комедийном даре, о том, что творческая усталость еще не постигла ее, несмотря ни на что. Она виртуозно сыграла в комедии Э. Рязанова «Девушка без адреса» немолодую даму, жену ответственного бездельника; звалась эта дама Кусик, а ее супруг (Сергей Филиппов) — Масик. Общение этих героев было блистательным — смесь глупости с самоуверенным нахальством; пошлое сюсюканье казалось им выражением глубины чувств и интеллигентности. Замечательна была походка Кусика, передвигавшейся мелкой трусцой комнатной собачки, замечательна была и смена ее интонаций — от лицемерно-сентиментальной до хамски-презрительной.

И еще одну роль Федоровой не забыть — Марфу в картине «Ночной патруль», которую она сыграла вскоре после освобождения из лагеря. Марфа, жена афериста Казимира Нежука, многократно судимого, и сама побывала в местах не столь отдаленных за соучастие в делах супруга. Она сломлена настолько, что уже не в силах жить иначе.

Режиссеры любили снимать Зою Федорову. Она работала с Эльдаром Рязановым, Владимиром Меньшовым, Роланом Быковым...





Александр Збруев



Наталья Фатеева

«Право, такое затруднение — выбор!» — невольно восклицаешь вслед за гоголевской Агафьей Тихоновной, вспоминая кумиров 60-х годов.

Эта почтенная женщина в свое время рассудила довольно-таки здраво: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазара, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородность Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась». Может быть, и нам применить эту методу? Попробуем...

Итак: если к проникновенным глазам Олега Александровича (Стриженова) приставить мягкую и мужественную улыбку Алексея Владимировича (Баталова), да еще благородный профиль Михаила Михайловича (Козакова) и волевой подбородок Василия Семеновича (Ланового), да не забыть интеллигентный шарм Иннокентия Михайловича (Смоктунковского), а озвучить все это породистым голосом Юрия Васильевича (Яковлева)... Да, вот настоящий мужчина!

Но не слишком ли идеальным получился этот мозаичный портрет? Что ж, добавим сюда очаровательную дебилинку Савелия Крамарова и милую недотепистость Александра Демьяненко, да плюс люмпенско-доходяножуликоватый имидж троицы Никулин — Вицин — Моргунов... Вот теперь в самый раз. Агафья Тихоновна, готово!

А вот с актрисами сложнее. Их, чью гармонию такой алгеброй не разъять, возможно было воспринимать только как безоговорочно прекрасное целое. Свет мой, зеркальце, скажи, кто на

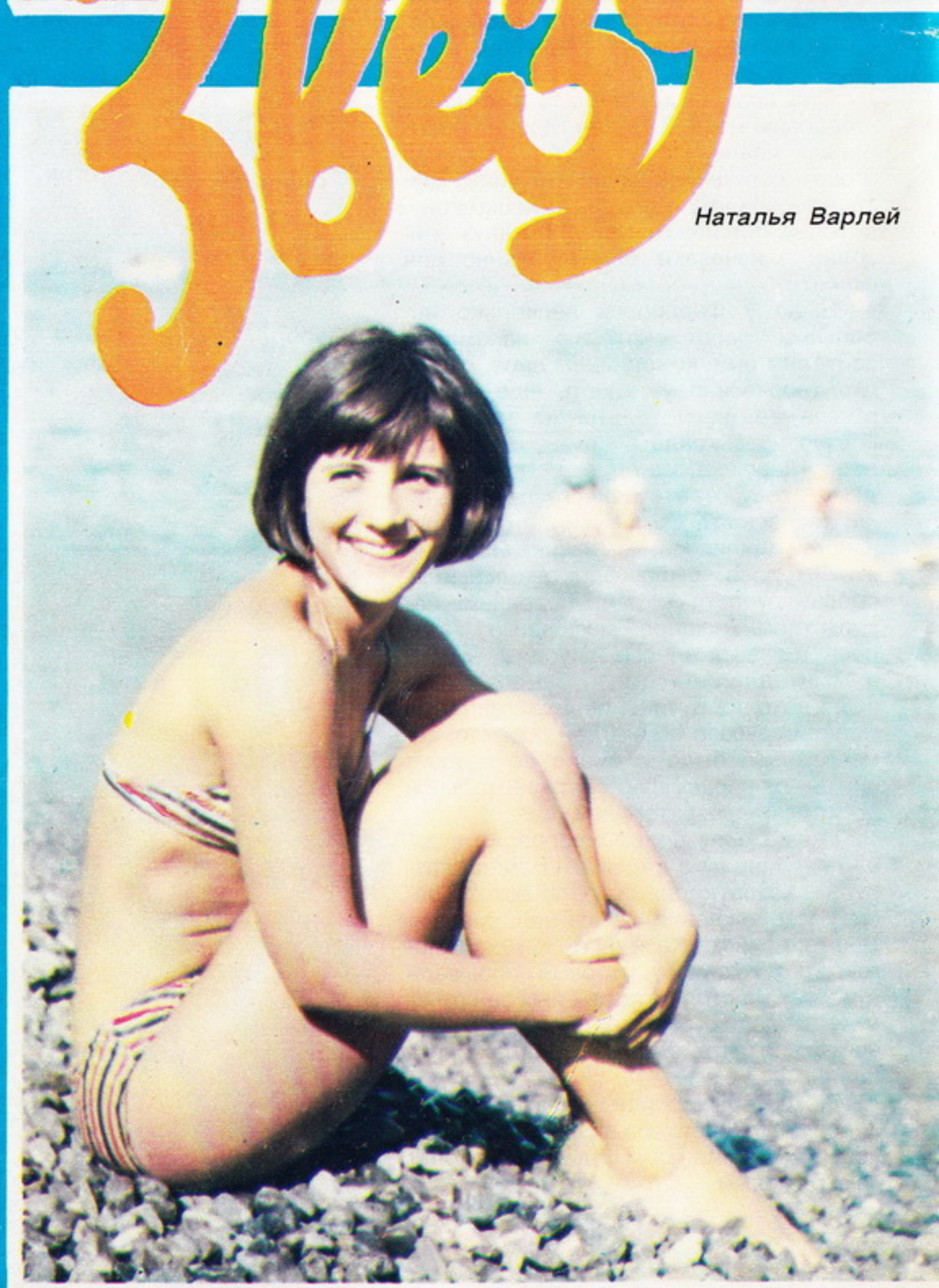


Михаил Козаков

Марианна Вертинская



Жанна Болотова



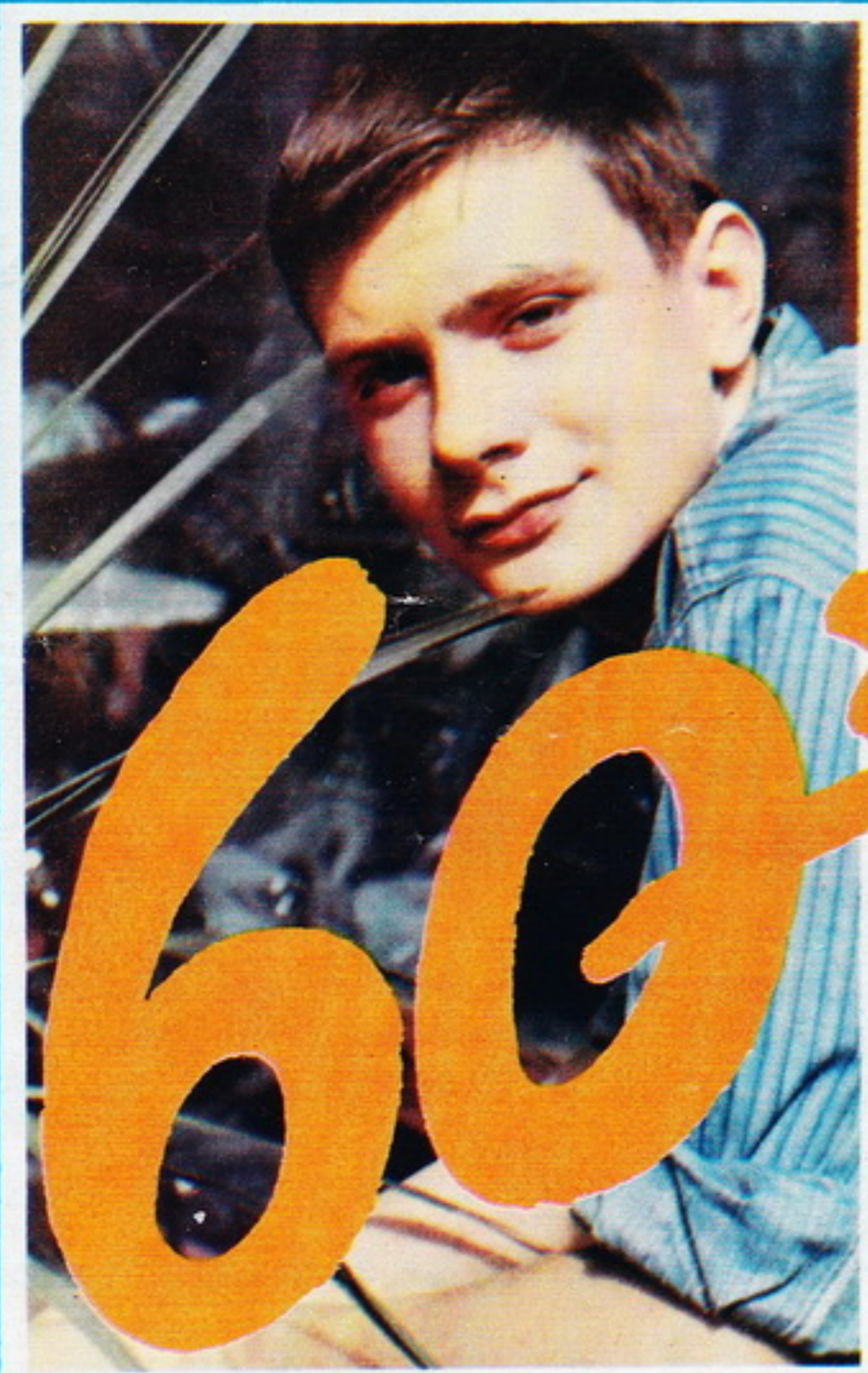
Наталья Варлей

Звезды



Василий Лановой

Никита Михалков



Олег Табаков



Анастасия Вертинская

Лариса Голубкина



Эвэе Киви

свете всех милее: Жанна Болотова или Наталья Фатеева? Лариса Голубкина или Эвэе Киви? Наталья Варлей или Людмила Гурченко? М-да, есть над чем подумать... А некоторые мужчины до сих пор не решили, кто им все-таки больше по сердцу из сестер Вертинских — Анастасия или Марианна. Такая вот платоническая полигамия.

Времени прошло уже немало. Фильмы, в которых снимались тогда эти замечательные актеры, возможно, уже и подзабылись. Хотя, если покопаться в памяти, кое-что всплывает: Павка Корчагин с Гамлетом, помнится, увезли девушку Ассоль под алыми пролетарскими парусами, а Ихтиандр по прозвищу Овод, гневно раздувая жабры, рубил саблей родительскую мебель... Или мы что-то напутали? Возможно. Но вот их, наших любимцев-актеров, нам нипочем не забыть. Ни с кем не спутать. Потому как родные.

Вот сейчас актеры часто сетуют на условия труда, на скудную оплату. Правильно сетуют. Но, знаете ли, кинозвезды, вспыхнувшие в 60-е, тоже не на золотой посуде кушали. А как играли!

А. ЕРОХИН

Фото Б. Виленкина (3, 11),
О. Мерцедина (2, 6, 8, 9, 10, 12),
Г. Тер-Ованесова (1, 4, 5, 7)



ДО СВИДАНИЯ, ДЕВОЧКИ!

Кира и Наташа. Вгиковки самого конца пятидесятых и самого начала шестидесятых годов. Я запомнил их в ту пору очень юными, симпатичными, в аудиториях института, в наших гулких вгиковских коридорах. Кира — это Муратова. Наташа — это Рязанцева. Тогда их фамилии числились разве что в студенческих зачетках да ведомостях наших тощих стипендий.

Но пройдет всего несколько лет, и Кира Муратова дебютирует как режиссер (совместно с А. Муратовым) фильмом «Наш честный хлеб» — одной из заметных лент периода оттепели. Наташа Рязанцева вместе с Валентином Ежовым, автором знаменитой «Баллады о солдате», напишет сценарий фильма «Крылья» режиссера Л. Шепитько.

Пройдет еще несколько лет, Рязанцева и Муратова, сценарист и режиссер, создадут картину «Долгие проводы», которая, познав годы казенного заточения, придет к широкому зрителю лишь в пору новой оттепели.

А между этими вехами — у каждой из них своя трудная творческая жизнь и судьба.

Сегодня киносценарист Наталия Рязанцева представляет читателям «Советского экрана» новую работу режиссера Киры Муратовой — «Астенический синдром».

А. З.



Ирина Павловна — А. Свенская

ценностью нормальной затурканной советской женщины, эта личность — кто бы мог подумать? — полярно несовместима с ненавистной ей «умозрительностью», в последнем своем фильме поднимается до вершин умозрения, заповедных или труднодоступных для кино. И ее зрение, зрение ее ума восхищает меня остротой и бесстрашием.

Как всегда, дело не в сюжете. Как всегда, хорошее кино литературно неопишимо. Я уже обмолвилась — «феномен человека» — по странной ассоциации. Одесский трамвай. 70-й год. Я еду к Кире Муратовой работать, а рядом сидит мальчик, юноша, лет семнадцати, и что-то напряженно читает, подчеркивая карандашом. Заглядываю — что же он читает в этой жаре, под крики одесских хозяек: «Женщина! Вы встаете?» Не верю глазам: «Тейяр де Шарден. Феномен человека». Сложная книга французского антрополога и философа, изданная у нас в шестидесятых и переизданная сейчас. Ну ладно, мы в ленинградской интеллигентской компании не пропускали таких новинок, но я-то — по



Наташа — О. Антонова



Наталия РЯЗАНЦЕВА

«АСТЕНИЧЕСКИЙ СИНДРОМ» КИРЫ МУРАТОВОЙ

...И вот наконец в 89-м году стало ясно, каким режиссером была бы Кира Муратова, если бы ей не мешали. Нет, это мягко сказано — мешали всем, но всем по-разному, расстояние от свободы до осознанной необходимости каждый сокращал как умел. Судьба Муратовой, изнемогавшей в борьбе с инстанциями, надолго отлученной от своей режиссерской профессии, вдруг оказалась укором совести, примером стойкости и терпения и большим вопросительным знаком: за что?! Молодое поколение в толк не возьмет — как это могли запрещать, кого это могло возмущать, — ведь Муратова никогда «не лезла в политику», ни впрямую, ни путем «кукиша в кармане» не высказывала инакомыслия по отношению к деятельности, к целям и средствам, к ошибкам и преступлениям, творящимся здесь и сейчас — государством ли, правящей партией или обществом. Но «что-то чуяли», не умея назвать, и особенно раздражались и ставили палки в колеса на каждом этапе каждой из ее картин именно из-за неумения своего обращаться с тонкой материей искусства, которое по природе своей философично. Муратова никогда не ущемлялась в рамки сюжетов, выбранных для постановки. Выбор был невелик у всех уважавших себя режиссеров, а у нее — еще меньше. Сейчас

часто приходится слышать, что история не имеет сослагательного наклонения. А я начала свое рассуждение как раз с этого — «если бы да кабы», потому что последний фильм Киры Муратовой — «Астенический синдром» — освещает все двадцать пять лет ее тяжелой борьбы в кино, и впервые открыто, свободно, не прячась за более или менее случайные сюжеты, предстает перед нами личность режиссера, замечательно уже тем, что умеет мыслить кинообразами, задумываться о судьбах мира и феномене человека. Это редко случалось в кино вообще и особенно в нашем кино. Вы скажете: а Тарковский? Да, в каждом фильме своем он декларировал и отстаивал право кино на философствование, каждым кадром, самой их медлительностью и значительностью приглашал к размышлению о высоком и непреходящем. Это было важно для мирового кинопроцесса, это было героическое противостояние мировой «киношке», но это было объявленное философствование, в одном из фильмов, в «Сталкере», замкнувшееся, как мне кажется, на самом себе. Позволяю себе это замечание — вскользь — лишь потому, что речь пойдет о необъявленном философствовании. А к нему мы совсем не привыкли, да и само слово — «философский» — связываем с чем-то смиренно-рассудительно-мечтательным, не от мира сего.

А Кира Муратова — вся — от мира сего, искусствоведы называли бы гиперреализмом ее умение ловить конкретность непредсказуемой жизни, а сама она как личность, с ее режиссерским деспотизмом и своенравием, с артистизмом и актерскими способностями, с бурной сменой настроений и открытой реакцией на все-все-все, с беззащитностью полной искренности и защи-

диагонали, а этот мальчик — так вдумчиво и цитаты выписывает. Мне кажется, что он все едет и все читает, и, если не совсем отверг кино, он посмотрит картину Одесской студии «Астенический синдром», и ему не придется растолковывать ее смысл.

Киноклубы горячо принимают эту картину, как и многие картины Киры Муратовой. Кинокритики — по-разному, многие отдают должное мастерству, но считают ее мучительным зрелищем, усложненным и лишенным освобождающего душу катарсиса. Да, традиционных опор в виде сопереживания кому-то против кого-то тут не найти. Сопереживать приходится всем против всех, или никому, или самому себе. Как в толпе. Как в жизни. Но я с удовольствием посмотрела картину дважды, она меня крепко «держала», ничего мучительного в ней я не увидела, кроме погибающих собак, представленных специальной надписью: «На это не любят смотреть...», напротив, увидела много смешного и часто испытывала «ликование от узнавания», удивление, жалость, досаду и прочие перепады ощущений, гарантирующие от скуки. Впрочем, на скуку не жаловались и те, для кого картина «мучительна», разве что черно-белая вставная новелла вначале показалась кому-то однообразной, и я готова с этим согласиться. Присутствуя на одном из обсуждений, я поняла, что похвалы картине основаны на слишком плоской, в духе времени, трактовке — мол, до чего же мы доказались. До какой бездуховности, до какой жестокости, до какого равнодушия к ближнему. Мы — то есть наша страна, наше общество. А речь идет о человечестве. О человеке как существе биологическом. На данном витке — или, может быть, тупике — эволюции, на нынеш-

ГДЕ ВЫ, ЗВЕЗДНЫЕ МАЛЬЧИКИ?

На обложке «Советского экрана», который вы держите в руках, две фотографии. Один и тот же человек, одно и то же лицо.

Олег Даль. Чистый, юный лик. Начало 60-х годов. Впереди — светло, надежно, многообещающе. Фотография с актерской карточки «Ленфильма».

На второй — тяжелый, потухший взгляд; бессильно-безразлично упирается подбородок в ладонь, кажется, что и рука равнодушна к тому усилию, которое ей приходится совершать. Актер снят у себя в кабинете в конце 80-го года фотокорреспондентом Л. Шерстениковым.

Что же должно было произойти, чтобы ушел свет, освещающий лицо, ушла из него сама жизнь?

В этих двух изображениях точно закодирована судьба человека и судьба эпохи в их неразрывной связи.

Недавно проходила ретроспектива фильмов с участием Олега Даля в московском кинотеатре Повторного фильма. Ее организатор — увы! — не Союз кинематографистов, а Бахрушинский музей. На открытии ретроспективы режиссер В. Мотыль вспоминал о съемках фильма «Женя, Женечка и «Катюша» (1967). Олег Даль и Михаил Кокшенов состязались в веселых розыгрышах. Прогуливались по Калининграду в форме времен Великой Отечественной войны, при виде патруля брали под козырек, устраивали игрушечную перестрелку холостыми патронами.

Но все игры быстро закончились, когда фильм «застрял на выходе». Начался другой юмор — он заключался в тех обвинениях, которые предъявляли авторам фильма. Их упрекали в искажении событий военных лет и Бог еще знает в чем.

Тогда фильм удалось отстоять — помог ГлавПУР. Картина прошла третьим экраном. «Женя, Женечка...» была лишь началом.

Олег ДАЛЬ

ТОМЛЕНИЕ

Разве это было? А если было, то где это все теперь?

Почему так сладостно обращаться к далекой памяти детства?

К памяти чистой и светлой, как грибной дождь?

К памяти радостной, даже если она была грустной?

Память открытия. Память первого прикосновения.

Там был пруд. Там был первый удар солнца. Там есть первая женская жалость. Любовь. Там есть женская мудрость. Вечная. Любовь рождается ударом. Ты очень слабый. Тебе четырнадцать. Жуй кальций. Он укрепляет кости. Тебе нужны очень крепкие кости, чтобы пройти через житейские бури.

Кальций укрепляет кости. А как же быть с сердцем?

«Послушай, Нина. Я рожден с душой кипучей как лава!» Он устал, этот Арбенин. Женя. В тридцать лет. Самый старый в драме «Маскарад», написанной двадцатилетним Мишей Лермонтовым.

Кальций укрепляет кости. От кальция очень крепкая кисть и сильный удар. Но и челюсти от кальция крепкие.

А сердце?

Память сердца. Отчего крепнет эта память? Почему она такая цепкая? Почему она не дает



О. Даль в спектакле «Всегда в продаже»

А дальше — ложились одна за другой на кинематографическую «полку» далекие работы. Но об этом уже много писалось.

Олег Даль впервые появился на экране в 1962 году в фильме «Мой младший брат» по повести В. Аксенова «Звездный билет».

покоя всю жизнь? Почему камень хранит память человеческого сердца? Почему прекрасное живет само по себе и не принадлежит никому?

Пять столетий улыбается Джоконда.

И вечный вальс под аккомпанемент рассвета и заката. Двух подростков. Их двое во всем мире. И только старые каменные ворота в поле.

И ночь на холодном песке у старого пруда. И рассвет. И новый день. И ушедшее за одну ночь детство. И только память о нем долго не будет давать покоя сердцу.

НАЧАЛО БЕСКОНЕЧНОСТИ

*На златом крыльце сидели
Царь, царевич, король, королевич,
Сапожник, портной.
Кто ты такой?
Детская считалка*

Человек может иметь все — квартиру, деньги, автомобиль, дачу, собаку, должность, книжный шкаф, книги, ключ от шкафа, ключ от дачи, ключ от машины и ключ от квартиры, где деньги лежат.

А в 1965 году сыграл небольшую, но очень важную роль трубача Игоря в спектакле «Всегда в продаже» по пьесе того же автора. Про актера впоследствии так и писали, что он вошел в искусство «аксеновским мальчиком». Это было синонимом самостоятельности, свободомыслия, устремленности в будущее. Снимался он в 60-е годы нечасто, потому что уже тогда думал и выбирал. Поэтому в углу его квартиры ровной стопкой ложились отвергнутые им сценарии.

Актеру нужны роли, нужно играть. Необходимо, чтобы видели созданные им образы. Мысль банальна и не нова. Талантливые люди, как известно, талантливы во всем. Нет ролей у актера — начинают писать.

Даль пробовал себя в разных литературных жанрах. Сценарий «Кольцо» — результат совместного творчества с актером В. Паулусом. Даль — автор телесценария «Маскарад» по первому варианту драмы Лермонтова, нескольких эссе, небольшой рецензии на фильм С. Соловьева «Сто дней после детства».

Рецензия необычна. Она написана в форме письма к матери жены Олега Даля — О. Б. Эйхенбаум, дочери выдающегося советского ученого-литературоведа.

В ней — тоска по ушедшей юности. Но и надежда — что не все еще потеряно, вера в силу искусства. Оставил Олег Даль и свой дневник. Вскоре в издательстве «СТД» * выйдет сборник «Олег Даль», в котором он будет напечатан целиком. В дневнике Даль часто повторяет: «Верю в хорошее. Жду».

Н. ГАЛАДЖЕВА

* Во всех предварительных публикациях из будущей книги указывалось, что ее печатает издательство «Искусство». Однако «Искусство» потребовало сделать большие купюры в дневнике Даля. К счастью, нашлось новое, недавно возникшее издательство Союза театральных деятелей РСФСР, возглавляемое С. К. Никулиным, которое публикует предоставленные материалы полностью.

Человек может иметь все — восход и закат, первую грозу и первый снег, первую книгу и первую любовь, первую двойку и первые слезы, первую радость и первое разочарование, первое желание и первый стыд.

Но каждый человек имеет свое начало, свое рождение, свое детство — именно свое неповторимое, свое неповторимое отрочество, свою собственную неповторимую юность.

Человек имеет право на неповторимость, на непохожесть.

Человек имеет право на открытие мира.

Человек — это достоинство любого века.

Человек рождается, чтобы умереть. Умереть собственной, не похожей ни на какие другие смертью.

Человек себе не принадлежит.

Человек принадлежность общая.

Какой ты, человек? Об этом фильм «Сто дней после детства» режиссера Сергея Соловьева.

Олечка! Это рецензия. Пожалуйста, перепечатай в 3-х экземплярах с полями. Если сможешь, отредактируй. А если видела фильм, дополни по своему усмотрению. За сим цалую.

ьтяз йовт гело (читай наоборот).

Олечка! Хорошо бы эти две штуки соединить в одну. Назвать — «Томление». У меня мозги не варят. Видать, рецензии — это не по мне. Цуюлю с уважением Гело (читай наоборот).

Публикация Е. ДАЛЬ

«...Я затем мешковину надел,
Чтобы после, на расстоянии,
Тихо всплыть по вечерней воде
И услышать свое отпеванье».
Г. Шпаликов

«ШПАЛИКОВ Геннадий Федорович (6.9.1937—1.11.1974), советский сценарист, поэт... Автор сценария лирической комедии «Я шагаю по Москве» (режиссер Г. Даниеля). Написал сценарий фильма «Мне двадцать лет» (режиссер М. Хуциев)... «Я родом из детства» (режиссер В. Туров)... По собственному сценарию поставил фильм «Долгая счастливая жизнь»... Написал сценарий фильма «Ты и я» (режиссер Л. Шепитько)...»

Из «Кинословаря»

Слева направо: Г. Шпаликов, Н. Рязанцева и А. Княжинский, 1960



РОМАНТИК "ОТТЕПЕЛИ"

Пятнадцать лет прошло с тех пор, как не стало Геннадия Шпаликова, одного из самых отчаянных романтиков шестидесятых. Родившись в роковом 1937 году, он оборвал свою жизнь в 37 лет, повторив судьбу любимого поэта. Пророческими стали строки из дневника семнадцатилетнего Гены Шпаликова, написанные им в апреле 1955 года: «Ровно 25 лет назад застрелился Владимир Владимирович Маяковский. Все мое лучшее — к нему... Так пройти по жизни — вот моя мечта».

По-разному уходило поколение «шестидесятников» из безвременья 70-х. Одни — в изгнание зарубежья, другие — в подполье «самиздата», а третьи... Шпаликов выбрал третий путь — он просто ушел из жизни. После него осталось несколько непоставленных киносценариев, пьесы, незавершенный роман и прекрасные стихи. По свидетельству друзей, он сочинял их постоянно, никогда не задумываясь о публикации. Разбирая его бумаги, они нашли несколько толстых тетрадей, заполненных стихотворными строками, и целую пачку телеграфных бланков, на обороте которых также были стихи. Шпаликову хорошо сочинялось на почте, куда он приходил, чтобы написать письма своим друзьям. Он любил писать письма...

Первая подборка стихов Геннадия Шпаликова была опубликована в журнале «Аврора» в 1975 году. В следующем году с его стихами познакомил читателей наш журнал. Зазвучали песни, написанные на его стихи. Их пели Татьяна и Сергей Никитины, пели студенты и рабочие, в домашних компаниях и в туристских походах. Они были, по словам кинорежиссера Сергея Соловьева, «не наша роскошь, наш хлеб, спасавший в голодные времена». В 1979 году в Москве в издательстве «Искусство» вышла книга «Избранное» Геннадия Шпаликова. В нее вошли сценарии, стихи, песни, разрозненные заметки.

1984 год. В альманахе «Киносценарии» публикуется сценарий Шпаликова «Люди 14 декабря». В журнале «Искусство кино» поме-

щены фрагменты из его дневника и стихи, а также воспоминания о нем режиссера Петра Тодоровского, которые он заканчивает словами: «Чем дальше уходит день, когда не стало Гены Шпаликова, тем больше и больше людей узнают о нем, о хорошем человеке и о его светлом таланте». В этом же году выходит фильм Тодоровского «Военно-полевой роман». В нем лейтмотивом звучит песня на стихи Шпаликова. Петр Тодоровский, человек, прошедший войну, рассказывая о ней, не смог обойтись без строк Гены Шпаликова,

ся сценарий «Девочка Надя, чего тебе надо?» — трагический рассказ о токаре авиационного завода Наде Смолиной, выдвинутой кандидатом в депутаты Верховного Совета СССР. Тогда, в семидесятые, когда знатные рабочие и колхозники старательно читали по бумажке заботливо написанные «компетентными товарищами» тексты, а мы автоматически голосовали за «народных избранников», появление такой Нади, живущей по совести и не желающей превращаться в удобную для всех девочки «со значком Верховного Сове-

беду, на этот пожар совести со всех сторон сбегались потрясенные, прозревшие люди... Вижу на вершине свалки не девочку Надю, а друга своего Гену Шпаликова. Миг остался, некогда думать и рассчитывать. Только бы успеть выкрикнуть, облить все бензином и поднести спичку. Сжечь, выжечь проклятое дерьмо. Привлечь внимание людей... Шпаликов дописал сценарий и сдал его на машинку двадцать восьмого октября семьдесят четвертого года. В ночь с тридцать первого октября на первое ноября он ушел из жизни — добровольно, как и его героиня...

1989 год. В июльском «Огоньке» в рубрике «Русская муза XX века» Евгений Евтушенко представляет стихи Геннадия Шпаликова, «романтика «оттепели», который «... не выдержал обмана «оттепелью»».

На ЦСДФ начались съемки фильма «Несколько дней из жизни Геннадия Шпаликова». Режиссер З. Фомина. Сценарий З. Фоминой и А. Зоркого.

Вот уже 15 лет 1 ноября собираются на Ваганьковском кладбище у могилы Геннадия Шпаликова его друзья. Сценаристы и режиссеры, актеры и писатели. «Все эти годы мы делали все от нас зависящее, чтобы память о Гене была не только нашим достоянием, но и достоянием людей, для которых он писал, — говорит Павел Финн. — Но в то время напечатать можно было лишь немного из его творческого наследия. Сейчас препоны рухнули. Так давайте станем чаще оглядываться туда, откуда неопалимыми маяками светят для нас судьбы наших современников».

Стихотворение, которое вы сейчас прочтете, публикуется впервые. Геннадий Шпаликов написал его за три дня до смерти и посвятил своему другу, замечательному русскому писателю и прекрасному, мужественному человеку Виктору Платоновичу Некрасову, в то время уже высланному из страны. После смерти Шпаликова, разбирая его архивы, друзья нашли это стихотворение и переправили его Виктору Некрасову.

Наталья СОСИНА

В. П. НЕКРАСОВУ

*Чего ты снишься каждый день,
Зачем ты душу мне тревожишь,
Мой самый близкий из людей,
Обнять которого не можешь.*

*Зачем приходишь по ночам,
Распахнутый, с веселой челкой, —
Чтоб просыпался и кричал,
Как будто виноват я в чем-то.*

*А без тебя повалит снег,
А мне все Киев будет снится,
Ты приходи хотя б во сне,
Через границы, за границы.*

29 октября 1974 года

которому в сорок первом было 4 года: «...Рио-рита, рио-рита, вертится фокстрот, на площадке танцевальной сорок первый год...»

1986 год. В журнале «Искусство кино» печатается сценарий С. Соловьева и Г. Шпаликова «Все наши дни рождения» с предисловием Сергея Соловьева. Осмысляя причины ухода Шпаликова из жизни, он пишет: «...Стало трудно дышать... Гена не смог, не выдержал. Погибал Гена медленно. Вместе с временем шестидесятых, духом, энергией и воплощением которых был он сам...»

1987 год. В этом году Геннадия Шпаликову исполнилось бы 50 лет. В журнале «Юность» появляется новая подборка его стихов. В альманахе «Киносценарии» публикует-

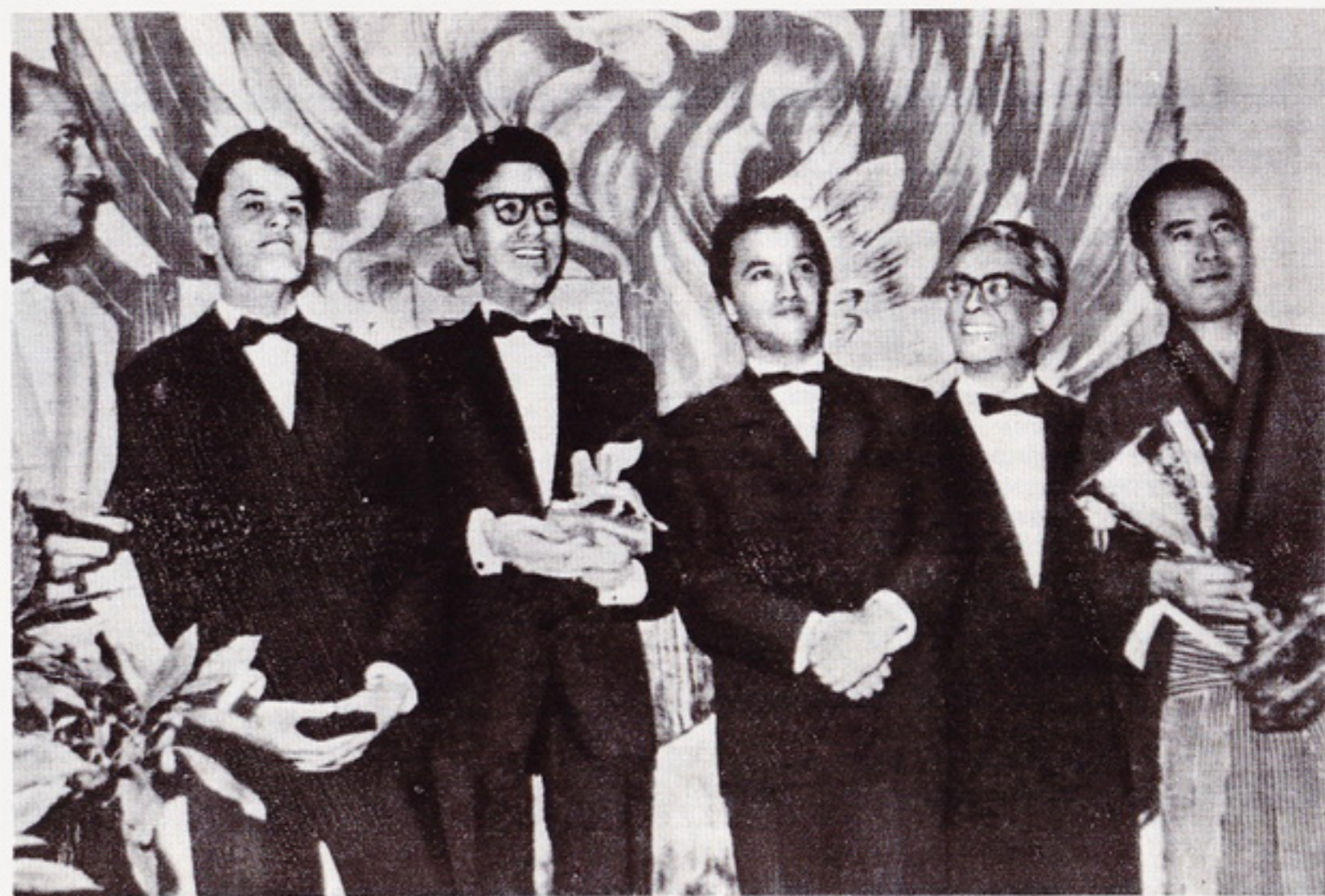
та», было подобно грому среди ясного неба.

Послесловие к сценарию написал один из самых близких друзей Шпаликова, сценарист Павел Финн. «Семьдесят четвертый год на исходе. Середина, пик пресловутого двадцатилетия. Вопреки уму и сердцу преспокойно разрушается достигнутое — и духовное, и материальное. Вовсю копят подпольные миллионы, хотя еще не все короли овощей и маек обзавелись «мерседесами»... Однако они не теряют надежды, надежду теряем мы... Недрогнувшей рукой Шпаликов в финале своего сценария зажигает городскую свалку, чтобы пламя, в котором добровольно сгорает его героиня, осветило все вокруг с безжалостной яркостью и чтобы на эту общую народную

На вручении призов
XXII МКФ в Венеции, 1961.
Слева направо: В. Наумов,
А. Рене, А. Алов, директор фестиваля
Д. Меколи, Т. Мифунэ

«Нас упрекали
в мрачности,
«нетипичности»
ситуаций,
в «затрапезности»
показа войны, в том, что
у нас все время идет
дождь, а солдаты ходят
в мокрых, грязных
шинелях. Нам
предлагали переснять
или выбросить целые
эпизоды...»

КАК ЭТО



ДЕЛАЛОСЬ В 1961 М

Творчеству Александра Алова и Владимира Наумова в последнем «Кинословаре» посвящены две обстоятельные статьи: одна — А. Алову, другая — В. Наумову. Однако эта дуплетом выданная информация благополучно обошла целое десятилетие в творческой биографии режиссеров. Между двумя фильмами — «Мир входящему» (1961) и «Бег» (1971) — зияет впечатляющая «черная» дыра. У «шестидесятников», как называют поколение А. Алова и В. Наумова, отняли не что иное, как годы шестидесятые. Не в укор составителям «Кинословаря» упоминаю здесь об этом факте. Понятно, что в 1985 году, когда увесистый том подписывался в печать, говорить об этом десятилетии в творчестве А. Алова и В. Наумова все еще было нельзя, «кусалось»...

Впрочем, за последние четыре года (1986—1989) произошли события, пробившие ореш в толще четвертьвекового замалчивания. Вышел на экраны «Скверный анекдот» (1966); побив все мыслимые и немыслимые рекорды, он 22 года пролежал на полке, причем без запретительного удостоверения, и, думается, мог бы стать печальным украшением Книги рекордов Гиннеса.

Опубликован кинороман «Закон» («ИК», №№ 6—7, 1987), написанный А. Аловым и В. Наумовым в содружестве с писателем Л. Зориним в 1964 году, — о реабилитации жертв сталинского террора. Недавно Владимир Наумов завершил его постановку на «Мосфильме», но уже один. Александр Алов не дождался этого дня, как и до премьеры «Скверного анекдота». Собрано и напечатано досье-исследование о том, «как списали «Закон» («ИК» № 1, 1988).

В издательстве «Искусство» выходит сборник «Александр Алов и Владимир Наумов», в котором в воспоминаниях, статьях, интервью, рецензиях, стенограммах острейших дискуссий воссоздана целостная картина творческого пути режиссеров.

Хотелось бы верить, что найдет своего исследователя еще одна тема, связанная с именами А. Алова и В. Наумова и посвященная творческому объединению писателей и киноработников, художественными руководителями которого они были с момента его основания в 1961 году. Шестое творческое объединение «Мосфильма», в котором в 60-е годы работали писатели Л. Леонов, В. Катаев, Б. Полевой, Ч. Айтматов, В. Тендряков, Ю. Трифонов, Ю. Бондарев, Г. Бакланов, Л. Зорин, А. Гребнев, М. Шатров, Е. Мальцев, Б. Балтер, С. Лунгин, И. Нусинов, В. Аксенов и даже А. Солженицын, режиссеры Б. Барнет, М. Хуциев, М. Швейцер, В. Басов, Г. Егиазаров, А. Тарковский, А. Михалков-Кончаловский, М. Калик, дебютировали Э. Климов, А. Смирнов, Б. Яшин и другие, было одним из самых стойких очагов сопротивления, сознательного и планомерного.

И вот теперь, благодаря инициативе «Советского экрана», мы вновь имеем возможность вернуться в шестидесятые, восстановить забытое, открыть неизвестное, прислушаться к неровному пульсу прошедшего времени.



«Мир входящему».
В центре В. Авдюшко (солдат Ямщиков)

Картину «Мир входящему» даже в среде историков кино принято считать «благополучной». Все-таки фильм был выпущен, и призы за рубежом получил, и международный резонанс был огромным, и своей, отечественной, прессой обойден не был. Однако есть еще один, столь же неопровержимый факт: советскому зрителю фильм увидеть не довелось. Не дали, не позволили, уберегли от «безыдейщины», от неприятных для нас пацифизма и абстрактного (общечеловеческого, а не классового) гуманизма.

Скверный анекдот, случившийся с «Миром входящему», по-своему примечателен и поучителен. После многомесячных боев в министерском кабинете режиссерам и их фильму удалось, хотя и не без потерь, «прорваться». Но прорваться сквозь монолит бдящего чиновничества среднего звена им не удалось. Воистину чутье и нюх чиновника средней руки достойны восхищения, им усвоена великая истина: за чрезмерную бдительность не наказывают.

Из воспоминаний В. Наумова. «Идея снять фильм о войне давно мучила нас. Вернее, даже не о войне, а о той грани, которая отделяет войну от мира. Об этих нескольких днях, может быть, даже часах, когда ломается ход истории, разрываются сложившиеся и необходимые на данный период отношения и связи и душа чело-

веческая обретает нравственную чистоту и покой. Это были мучительные поиски своего выражения темы войны, поиски своего стиля. Мы стремились сделать так, чтобы безусловное действие, безусловная правда в какой-то момент вдруг сгустились до плотности символа, оставаясь при этом правдой.

Это было время острой международной напряженности. Мы всеми клеточками своего существа чувствовали гражданскую и человеческую потребность высказаться в защиту мира.

Осенью 1960 года мы сдавали фильм Екатерине Алексеевне Фурцевой — и «сдавали» его до весны 1961-го. Упреки, прозвучавшие в наш адрес, были хорошо нам знакомы еще со времен «Павла Корчагина». Нас упрекнули в мрачности, в нетипичности ситуаций, в «затрапезности» показа войны, в том, что у нас все время идет дождь, а солдаты ходят в мокрых, грязных шинелях. И еще нам вменяли в вину то, что мы пренебрегли классовым подходом к явлениям жизни. Нам предлагали переснять или выбросить целые эпизоды. Звучали настойчивые требования закрыть картину вообще. Собирались бесконечные коллегии, совещания, собрания, которые были призваны убедить нас в том, что общественное мнение против картины. Но мы бились, прямо заявляя о том, что это «чинов-



Брижит



Оценить драматический талант Брижит Бардо, сыгранной у Анри Жоржа Клузо в «Истине» или у Луи Маля в «Частной жизни», довелось у нас лишь небольшой кучке профессионалов. Для миллионов же советских зрителей она так и осталась единственно Бабеттой — героиней военной комедии Кристиана-Жака «Бабетта идет на войну» — очаровательной девицей с рыжей копной волос, веселым независимым нравом и такими прелестями, что их не в силах была скрыть даже военная форма. (До этого, правда, она появилась

в «Больших маневрах» Рене Клера, фильме, показанном в рамках знаменитой Первой недели французского кино в 1955 году.) И таким лихим и воистину триумфальным было шествие Бабетты по нашим экранам, что Брижит Бардо мгновенно превратилась в любимицу публики. А для зрителей на Западе она уже была не просто звездой, а почти идолом. Брижит подражали, Брижит поклонялись, имя Брижит — второй из всех звезд после Мэрилин Монро — обозначалось лишь инициалами «ББ»: подразумевалось, что любой до-



гадается, о ком идет речь. Она буквально ворвалась на экран в нашумевшей картине Руже Вадима «И Бог создал женщину» — предтече французской «новой волны», сокрушив прежние идеалы, мораль «стариков», заявив о разрыве поколений, провозгласив анархический бунт. Сейчас, конечно, этот «бунт» кажется более чем наивным, а так называемая «сексуальная свобода», о чем так много говорили (у Вадима были большие проблемы с цензурой), — верхом невинности. Тогда же, в контексте приближающихся бурных 60-х — эпо-

хи движений протеста, студенческих, молодежных движений в странах Запада, появившие независимой, свободной, естественной, не скованной традиционной моралью бунтарки, ниспровергательницы всех табу, прозвучало предчувствием перемен. И, конечно, появление именно такого типа актрисы на нашем «оттепельном» экране, на котором долгие годы до этого бесподобные, «высокоидейные» героини утверждали идеалы методами социализма и лишь недавно стала биться живая жизнь, было долгожданным и желанным.

Кадры из фильмов: «Парижанка», «Вива, Мария!», «Ромовая дорога»



Б. Окуджав в Политехническом музее на съемках фильма «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»), 1962

Наш корреспондент Виктор Матизен
беседует с Булатом ОКУДЖАВОЙ

«Я НЕ ТЕРЯЮ НАДЕЖДЫ!»

В. М. Булат Шалвович, вы — один из наиболее известных представителей тех, кого сейчас называют шестидесятниками. А сами вы когда-нибудь думали о себе как о шестидесятнике?

Б. О. Нет, не думал. Это пришло извне, как и прозвище «барды», которое ЦК ВЛКСМ когда-то придумал для поэтов, поющих свои стихи.

В. М. Тем не менее, сознавали ли вы себя частью некоторой общности людей с близким мироощущением?

Б. О. Скорее ощущал, чем сознавал. Ощущал некий хор голосов...

В. М. Вы могли бы определить, в чем состояла эта общность? Только в принадлежности к одному поколению?

Б. О. Евтушенко младше меня на девять лет, и формально мы относимся к разным поколениям. Я прошел войну, а он нет. Здесь что-то другое. Мне трудно сразу находить формулировки. Я могу рассказать, что пережил сам, а уж вы судите, что здесь общего с другими. После смерти Сталина я заново родился, стал другим человеком. До этого все казалось однозначно: есть отдельные трудности, но в целом все хорошо, идем к светлому завтра. Конечно, трудности; конечно, какая-то зловещая тайна в минувшем, но ведь была война, а на Западе — голод и тайфуны; конечно, быть сыном врагов народа — участь горькая, но ведь большинство живет, и строит, и надеется... Способность по-иному думать, наверное, и была самым главным, что я — мы — вынесли из пятидесятых. Перестройка — в экономике, политике, социальной сфере — может захлебнуться, но ростки нового сознания неуничтожимы.

В. М. Ваше инакомыслие было следствием XX съезда?

Б. О. Нет, это случилось в 1953 году. Арест Берии и все такое.

В. М. Ломка была болезненной?

Б. О. Я бы не сказал. Был шок в течение дней десяти, потом началось ликование, я понял, что жизнь переменилась. Я не умел все это объяснить и не пытался теоретизировать, просто было такое ощущение. Я стал иначе писать — так и вошел в литературу. XX съезд узаконил эти предчувствия. Тогда впервые появились мысли о том, что существующее неправомерно и есть что-то неправильное в том, как мы живем с 17-го года. Это была робкая попытка анализа с позиций, конечно, очень коммунистических, но и эта попытка по тому времени была важна. Постепенно подтверждалось, что есть вещи, которые можно отвергнуть. Посыпались фетиши. Так, по-видимому, происходило и с другими. Продолжалось это до 58—59-го года, когда подъем сменился упадком, и очень быстрым. Окончательный удар я почувствовал в 61—62-м году, когда пошла гонения на интеллигенцию. Тогда все надежды рухнули, и я, помню, написал песенку: «Сладко спится на майской заре...»

В. М. «...петуху б не кричать во дворе. Но не может петух промолчать, потому что он создан кричать. Он кричит, потемнел его взор, но никто не выходит во двор. Видно, нету уже дураков, чтоб сбегаться на крик петухов». Больше четверти века я ее не слышал, а вот запомнил же, хотя только сейчас, кажется, вполне понимаю, в каком контексте она родилась и как ее можно пере-

вести на политический язык. Значит, петух, только что потоптавший воспрянувшую было духом российскую интеллигенцию, вышел во двор, клюнул кукурузное зерно и стал созывать народ строить коммунизм к 80-му году. А во круг — заснувшая страна...

Б. О. Это — ваше прочтение, и вы имеете на него право. Но я не могу утверждать, что вкладывал именно этот смысл.

В. М. Да это было бы и неинтересно — вы вложили, а я вынул. Ваши песни вообще не поддаются рациональным интерпретациям. Я бы даже сказал, что им свойственна внелогическая парадоксальность, распаивающая целый спектр смыслов. Некий парадокс, кстати, и в том, что вы мне только что сказали: шестидесятые годы закончились, едва начавшись...

Б. О. Да, так оно и было. Некоторые завоевания сохранились, но очень эфемерные. А после 65-го года началась еще и антидиссидентская кампания, и стало совсем скверно.

В. М. Значит ли это, что в вашем сознании время после 61—62-го года выглядит однородным и в известном смысле слова бессобытийным?

Б. О. Вы знаете, в брежневский период я просто тихо умирал. Все было совершенно беспроблемно, и я думал, что ничего хорошего ждать нельзя. Постепенно перестал работать, мне не писалось...

В. М. У вас никогда не возникало желания уехать?

Б. О. Появилось только перед самой перестройкой, но очень неосновательное. Будучи за рубежом — в 60-е годы ведь открылось окно в Европу, хоть и с малой пропускной способностью, — я все время воображал себя оставшимся, и меня охватывал ужас. Я человек инертный и малоделовой, и при мысли, что придется заново создавать свое ремесло, мне становилось не по себе. Я прожил довольно трудную жизнь и обрел наконец тихую пристань, стал известен, мог печататься и зарабатывать. Ко мне привыкли, и у меня не было такого отчаянного положения, как у многих моих товарищей, которые просто вынуждены были эмигрировать.

В. М. А как вы почувствовали, что к вам «привыкли»?

Б. О. Был такой характерный случай. Телевидение как-то отправилось на Красную площадь снимать ночь после школьного выпуска. Ну, стоят кучки молодых людей, поют. В одном месте — джаз, в другом — что-то блатное... А возле Василия Блаженного пели мое. Джаз телевидению тогда не подходил, блатная романтика — тоже, и за неизменным выбором пошел Окуджав...

В. М. Да, телевидение у нас официально «причащает» к культуре... Мне запомнилась реакция на первое ваше появление, хотя я и был тогда пацан. Какой там был главный ярлык — «мещанская лирика», кажется?

Б. О. «Пошляк с усиками и гитарой» — вот было любимое определение. Усики их почему-то особенно задевали. Ерунда все это, не стоит внимания...

В. М. Году в 64-м был вечер, где вы выступали в компании других поэтов (не помню кого, мы-то пришли «на барда»), — и мне показалось, что вы стесняетесь того, что вас воспринимают в этом качестве — в ущерб вашей поэтической репутации, что ли. Вы и начали свое выступление со слов: «Я не эстрадный певец...»

Б. О. Меня так много ругали певцы за то, что я не певец, композиторы за то, что я не композитор, гитаристы за то, что я не гитарист, что мне не хотелось никого возбуждать, и я предпочел, что просто напеваю свои стихи. Помню, Солоухин картинно говорил: «Если это пение — бедный Шалыпин! Если это музыка — бедный Бетховен!» Как-то в растерянности я даже сказал, что не певец, не гитарист, не композитор и не поэт, — и лишь когда зал рассмеялся, понял, что сказал... Но вообще-то я и сейчас поэтом себя не называю. Поэт — это Пушкин, и меня всегда удивляет, когда ко мне приходит молодой литератор и говорит: «Булат Шалвович, я поэт, вот написал тут три стихотворения, не посмотрите?» Конечно, я понимаю, что являюсь профессиональным поэтом-литератором. Да и когда слушаю свою оркестрованную музыку, иногда думаю — а не такой уж я плохой композитор, просто не знаю нот и не умею приводить свои мелодии во «вкусный» вид. Теперь мой сын это умеет.

В. М. У вас с ним есть поколенческие различия?

Б. О. Я человек старомодный. Мои пристрастия остановились на Рахманинове. Шостакович и Стравинский интересны мне только в деталях. С другой стороны, я постепенец, не люблю крайностей. У моего сына крайние воззрения, как и у круга его единомышленников. Я ничего против этого не имею, даже не спорю. Мой опыт — это мой опыт, а они должны сами пройти свой путь и во все потыкаться носом.

В. М. Вы были одним из основоположников авторской песни. С тех пор многое изменилось, авторская песня пошла вширь, да и советский рок формировался не без ее влияния. Как вы на это смотрите?

Б. О. То, что происходит с авторской песней сегодня, меня не интересует. Она стала настолько массовой, что многое утратила. Когда-то это была песня маленьких комнат, маленьких кругов, это был доверительный разговор со своими, средство общения, неда-

лекое от разговоров на московских кухнях, которые нам так много дали. А теперь она сомкнулась с эстрадой. Есть отдельные симпатичные представители, но нет такого острова, каким был Высоцкий. Что касается рока, то я хорошо отношусь к Макаревичу, к Гребенцову. Вижу много удач, серьезное начало, попытку выразить себя и свое поколение, поплакаться, выкрикнуть что-то. Мне это симпатично. Но я плохо переношу рок, который транслируется по радио и телевидению. (Разумеется, говорю об этом не с позиций Распутина и Белова.) Я не люблю вторичного искусства. Как можно пропагандировать такое после «Битлз»!

Вообще не может быть в искусстве порочных жанров. Настоящий рок, настоящая опера, настоящая авторская песня — все это должно существовать с равными правами. Но если вам все время подсовывают бездарные группы, похожие друг на друга и внешним видом, и одинаковыми телодвижениями, и одинаковой музыкой, и пустым набором слов, и все это в громадном количестве... Разве это искусство? Представьте, если бы вместо «Пиковой дамы», «Отелло», «Фауста» все время давали бы оперы Дзержинского!

О взаимоотношениях рока с авторской песней говорится много, но это явления совершенно разные. Авторская песня — явление поэтическое, рок — музыкально-ритмическое. Конечно, иногда они смыкаются. В лучших своих вещах и Макаревич, и Гребенцовы могут быть и представителями авторской песни, потому что они поют хорошие стихи, в которых — их судьба. Я однажды проник на рок-концерт. Пристроился сбоку, рядом с кричащими мальчиками и девочками. Кончился номер, и я спросил: «Скажите, пожалуйста, о чем песня? Я опоздал и прослушал». Мальчик посмотрел на меня безумными глазами, но ничего не смог объяснить. До стихов ли ему было? Да и стихи ли это, этот графоманский набор слов, существующий лишь для того, чтобы подчеркнуть ритм? Нет, я не против тех, кто поет, пританцовывает, играет на гитаре, дай Бог им всяческого здоровья. Я против тех, кто пропагандирует бездарное, вторичное, выдавая это за эталон жанра. Музыкальные редакторы ТВ вряд ли люди малограмотные, но, значит, перед ними задача — набить экран роком так, чтобы заглушить всякую мысль. Что это за культурная политика?!

То же самое с авторской песней. Я что-то ни разу не видел на экране Юлия Кима, а ведь он один из китов этого жанра, ну, может быть, однажды и мелькнул, или Александр Городницкий, или Евгений Бачурин и некоторые другие, зато частят какие-то другие, похожие друг на друга и голосами, и гитарами, и «стихами».

В. М. Да, что касается «культурной политики»... Григорий Чухрай, характеризуя наших культбоссов, как-то вспомнил ходячую остроту 50-х годов: «Не бойся министра культуры, а бойся культуры министра». Но, с другой стороны, могут ли редакторы телевидения не потрафлять массовому вкусу, который предпочтет Гребенцову, например, «Ласковый май»? Целесообразней выделить для людей с тонким вкусом отдельный узкий канал.

Б. О. Потрафлять нельзя, это преступно. Нужно считаться с массовым вкусом, но вкус все-таки надо воспитывать. Если вы живете в Париже и хотите открыть лавочку, вы должны утвердить витрину на художественной комиссии. А уж наше дикое общество тем более нуждается в регуляции...

(Окончание в следующем номере)



Мы любили и друзей Шурика...
...и даже его врагов

● Общеизвестно: кино быстро стареет. И одно из подтверждений этого — скорое забвение «киногероев нашего времени». Нет, отдельные имена, разумеется, остаются в памяти, а иногда даже привлекают в кинотеатры новые поколения зрителей. Но и в этом случае публика вряд ли представляет себе, что воплощал для восторженных посетителей кинозала этот актер во времена пика своей славы...

Итак, что же особенного в нашем киногерое? Прежде всего то, что он оказался живучим и притягательным в 60-е годы, когда конкуренты на роль любимца публики повалили на экран гурьбой (еще бы: сразу после периода малокартинья открылось столько шлюзов!). В самом деле: кто мог особенно понравиться зрителям в годы оттепели? Юные порывистые романтики? Да, тогда их было много не только в кино, но если начать вспоминать, то конкретные герои фильмов что-то не идут на память. Скептики-интеллектуалы? Но ведь единственный, кто сохранился до наших дней — Илья Куликов И. Смоктуновского из «Девяти дней одного года» — воспринимался скорее как антигерой, и во время общего оптимизма и надежд это неудивительно...

Общим же любимцем стал не целинник, не полярник, не альпинист и даже еще не ученый, а лохматый очкастый недотепа-студент. Имя Шурик стало нарицательным. Персонаж Александра Демьяненко не был покорителем вершин, а в схватки вступал, если приходилось, скорее по наивности, чем по природной доблести. Там, где признанному герою полагалось решительно действовать, он растерянно моргал, хотя и обладал несомненной смекалкой. Шурик-Демьяненко часто и сам приходил от своих неудач в изумление и восторг. Короче говоря, у Шурика начисто отсутствовало качество, которое объединяло героев конца пятидесятых — начала шестидесятых с твердокаменными, белозубыми, разоблачающими и побеждающими всех героями тридцатых — сороковых. Наивный и застенчивый студент из серии фильмов Л. Гайдая не был победителем. Перед зрителями представало живое олицетворение всех тех особенностей, кото-

„УБЬЮ, СТУДЕНТ!“

«Операция «Б»
и другие приключения Шурика»
Шурик (А. Демьяненко),
Лидя (Н. Селезнева)

«Кавказская пленница»
Шурик и товарищ Саахов (В. Этуш)



рые по наработанным канонам принято было ставить в вину интеллигенции. А такое уже само по себе было диковинкой для тогдашней публики.

Однако задача была не в том, чтобы привлечь, а чтобы удержать внимание, а для этого нужно нечто большее. И понять, в чем это большее заключалось, нам поможет великий Чарли, открывший в начале века некий феномен. Дело в том, что проходил сквозь огонь, воду и медные трубы не какой-нибудь обладатель всех мыслимых доблестей, но самый что ни на есть простой, невеликого роста и звания, даже невезучий человек. Почти совсем такой, как мы.

Вот почему так великолепен сверкающий очками, в нахлобученной газетной треуголке, охваченный комичным азартом студент, мчащийся на телеге-бочке в лихой погоне за похитителями невесты или орудующий шпатель.

Люди — независимо от социальной и возрастной принадлежности — аплодировали представителю тонкой «прослойки» общества, потому что видели в нем свои нормальные и неподавленные свойства. А значит, и возможность собственной удачи. Иными словами, в Шурике воплотилась обратная реакция на слившийся с предшествующими годами и выразивший их отечественный вариант безупречного героя. Не беспощадность, а почти детское дружелюбие. Не остервенелая сосредоточенность в борьбе, а «ученая» рассеянность. Не сила, а сообразительность. Удивительно ли, что на роль нового любимца публики подошел именно представитель интеллигенции?

Но ведь и интеллигентом на экране был не один Шурик: во время волны веры в физику, химию и прочие науки в кинофильмы просто-таки хлынули герои формул и волшебники пробирок. И если бы

А. Демьяненко представил нам среднестатистического интеллектуала, вряд ли можно было бы говорить о феномене.

А он не был среднестатистическим. В нем ярче, чем в ком бы то ни было другом, отразились особенности человека той формации. Глаз кинокамеры, бывало, ускоренным методом пробежал по приключениям и трюкам — обычно центру кинокомедии, — но задерживался подолгу на растерянном лице Шурика, на его руке, неловко поправлявшей очки. Самым ценным в герое оказывалось обаяние человеческого несовершенства.

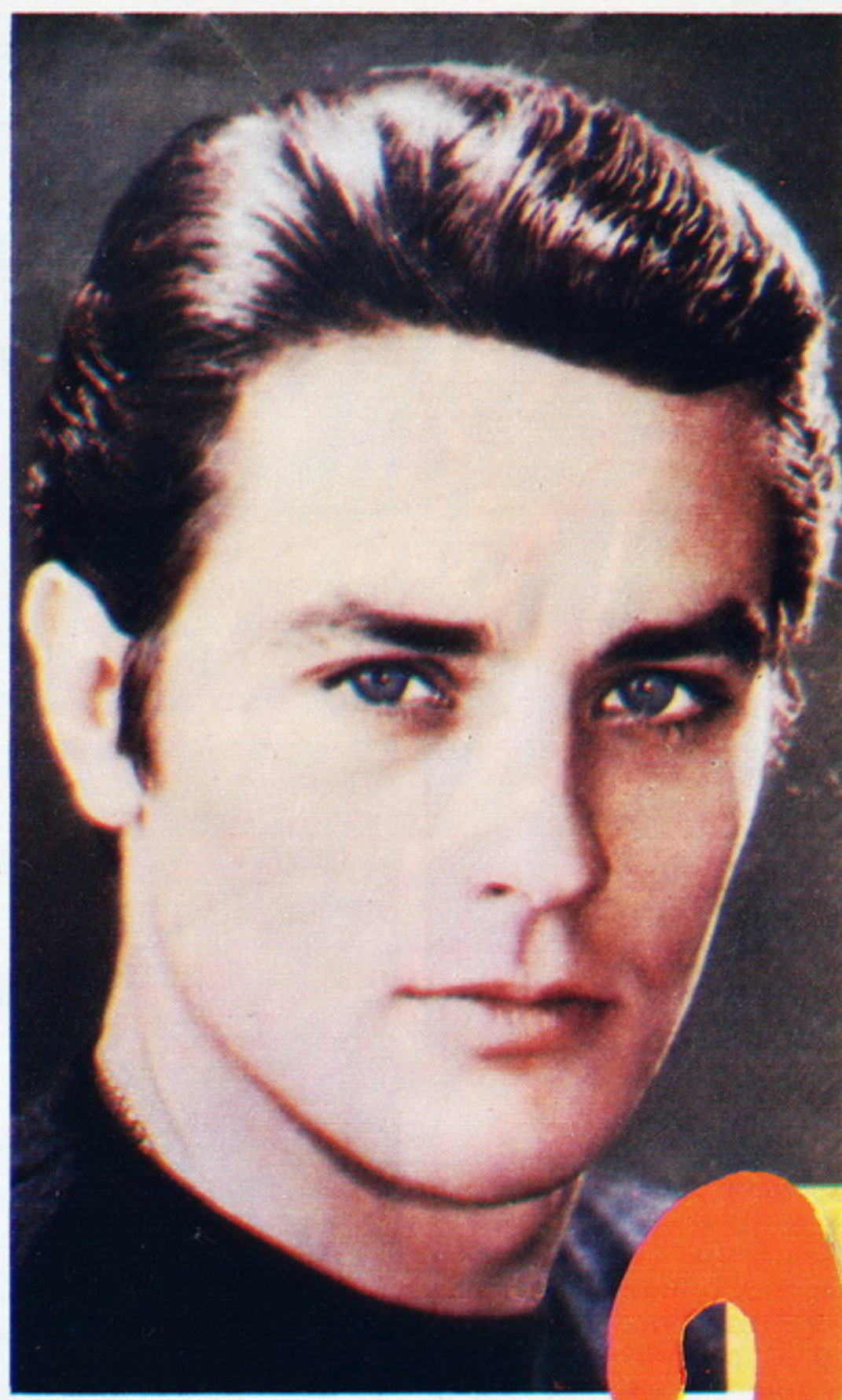
Ни в коем случае не хотелось бы умалить роль таланта режиссера Л. Гайдая в успехе, выпавшем на долю Шурика. Да это и невозможно. Достаточно вспомнить, что все попытки «использовать» полюбившийся персонаж терпели неудачу (например, «Карьера Димы Горина»); обращаться с ним умел только его автор. Но нельзя не признать, что находка Л. Гайдая и индивидуальные способности А. Демьяненко счастливо совпали со сложившейся ситуацией. С накопившейся и подхлестнутой временем зрительской жаждой обычного человека.

Недаром так долго — уже вразрез с изменившейся обстановкой, уже став, так сказать, неактуальным — демьяненковский Шурик держался на экране: его человечность и неидеологичность стали вызовом, попыткой противостояния «времени функционеров». По этой же причине — не в последнюю очередь — персонаж Демьяненко и исчез с экрана. Его не удалось приспособить к новым обстоятельствам: после Шурика А. Демьяненко не сделал карьеры. И, может быть, поэтому давний кинообраз сохранился в чистоте и свежести, оставаясь наглядным свидетелем своего времени.

А. ФАЙНШТЕЙН



Клаудия Кардинале



Ален Делон



Мэрилин Берлин

Элизабет Тейлор

Звезды



Фото О. Мерцедина



Попробуйте-ка спутать ослепительную улыбку Фернанделя на все тридцать два великолепнейших лошадиных зуба со столь же великолепным, божественно кривым носом Бурвиля или тонкое нервное лицо Алена Делона с красиво очерченным подбородком Жана Маре...

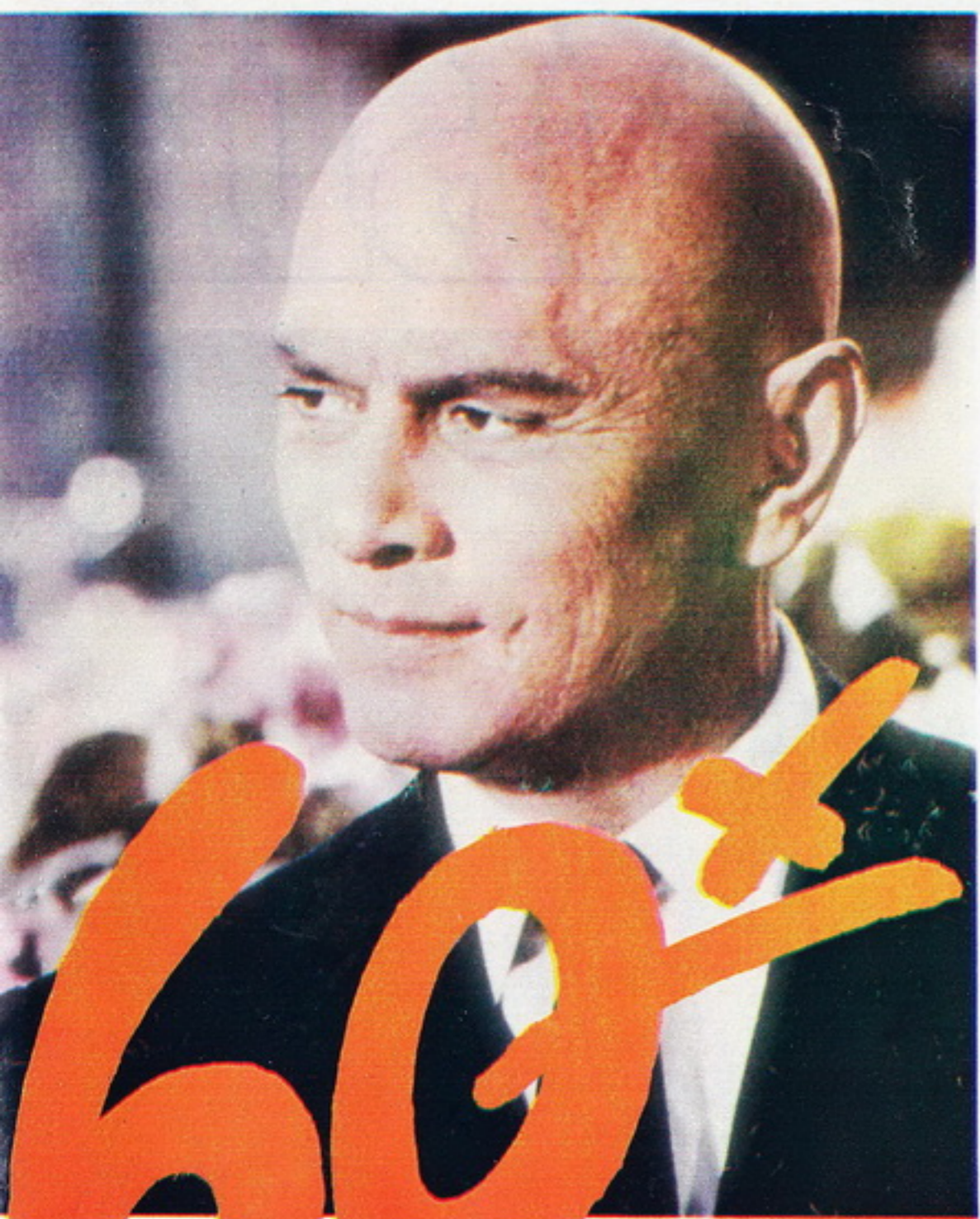
Целый мир явился нам с улыбкой Кабрири — Джульетты Мазини...

Такое количество блистательных актерских индивидуальностей, как в 60-е годы, редко когда можно было увидеть на экране. И в кино мы шли прежде всего на Софию Лорен или Марчелло Мastroяни, Катрин Денев или Луи де Фюнеса.

А, скажете, старая песня: и вода, дескать, тогда была водянее и масло маслянее... Ну, во-первых, масло действительно было маслянее. А, во-вторых, ведь и впрямь лица были удивительные. Красивые, привлекательные. Уникальные были актеры, товар, что называется, штучный, «высшей пробы». Настоящие мужчины. Роскошные женщины. Не одно женское сердце дрогнуло при виде того, как вскидывал бровь (одну!) неправдоподобно красивый, статный Грегори Пек (неужели такие мужчины вообще бывают?). Не один советский мужчина ахнул при виде капризного рыжего создания с пухлыми губками — Брижит Бардо.

Мировой кинопроцесс шел часто мимо нас. Но благодаря появлению на нашем экране лучших зарубежных актеров 60-х мы восстанавливали его в своем воображении. Пусть и попадали к нам, как правило, отдельные, часто не главные их фильмы. Увы, так и не узнали мы Бельмондо как актера французской «новой волны», а Марлона Брандо — как «бунтаря», героя американского кинематографа протеста...

Образы сливались с актерами, их создавшими, входили в нашу не слишком богатую впечатлениями жизнь. Наташа Ростова явилась нам Одри Хепберн — нежной, чистой, с широко раскрытыми удивленными глазами; внес необъяснимую тревогу в души этот святой мальчик Рокко — Ален Делон; трагическим символом времени прозвучал



Юл Бриннер

60+



Одри Хепберн

София Лорен

Збигнев Цибульский. Рождались легенды. Молодежь подражала загадочному герою «Великолепной семерки» Крису — Юлу Бриннеру, пытаясь копировать его пружинящую походку, повадки одинокого волка; повально носили темные очки — под Цибульского, а уж прическа «бабетта» — это целая эпоха...
Потом, да и сейчас, появлялись и появляются хорошие и отличные актеры, но в них все же меньше тайны, очарования; притягательности звезды, они все больше походят на обычных людей. Наступала эпоха серийности. Рокки I, II, III...

Е. ТИРДАТОВА



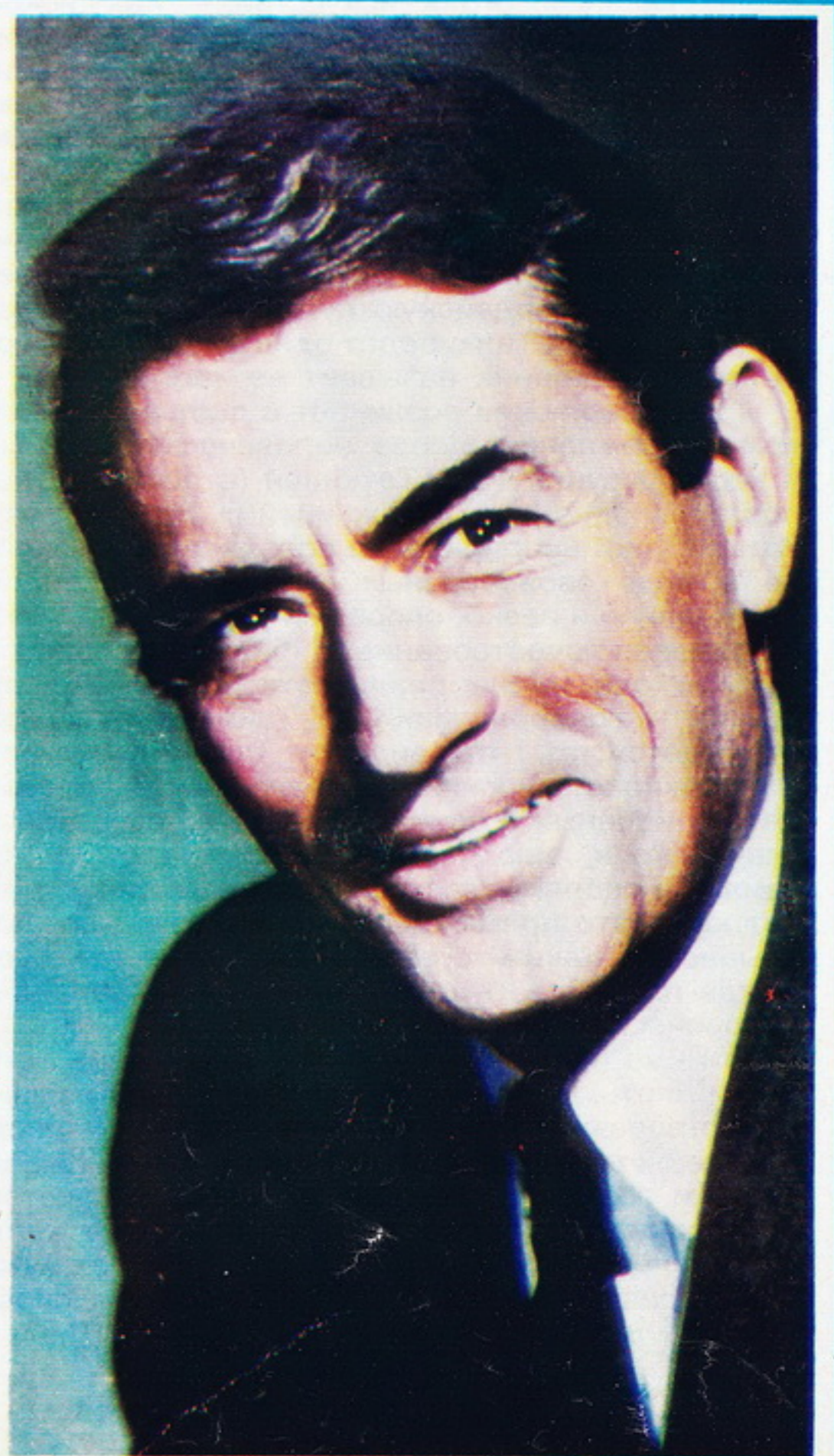
Люцина Винницкая

Фернандель



Яна Брейхова

Грегори Пек



ПОДЗЕМНЫЙ ГРОМ

Виктор БОЖОВИЧ

В фильме «В огне брода нет», поставленном в 1968 году, по-новому, нетрадиционно трактуется тема революции и гражданской войны. Позиция авторов картины честная и принципиальная. Такова же позиция критика В. Божовича, написавшего рецензию на этот фильм, которая тогда так и не была опубликована. Мы печатаем сегодня эту «полочную» критическую работу.

Революция, гражданская война — темы, хорошо разработанные в нашем кино. Почему же при просмотре фильма Г. Панфилова по сценарию Е. Габриловича «В огне брода нет» возникает ощущение необычности, новизны?

Режиссерский дебют Глеба Панфилова, выпускника Высших режиссерских курсов, поражает зрелостью художественной мысли и уверенностью профессионального исполнения.

В фильме Г. Панфилова и Е. Габриловича остранение привычного материала происходит неприметно и как бы изнутри. Авторы выбирают такую точку зрения, с которой революция открывается как органический процесс, связанный с необходимыми и естественными первоэлементами жизни. В этом фильме о гражданской войне нет выстрелов (кроме одного — в самом конце), кавалерийских и штыковых атак, сверкающих шашек и захлебывающихся пулеметов. Есть жизнь и быт санитарного поезда, отвозящего в тыл раненых красноармейцев; любовь некрасивой санитарки Тани и конопатого парнишки из продотряда. И есть рисунки этой самой Тани Теткиной — корявые, наивные, вдохновенные...

Революция проявляет себя как время неожиданных превращений. В этой неловкой, неказистой, неотесанной девушке таился, оказывается, волшебный огонь искусства, — как искра в кремне, который до поры до времени неприметным камушком валяется у всех под ногами. Огонь этот вспыхнул не просто так, не сам по себе. Конечно, знакомство Тани с художником из агитвагона произошло случайно. Но не случайной была ее встреча с революцией, которая высекла из нее искру, дала смысл и наполнение ее искусству, ее жизни, а саму художницу подвела под белогвардейскую пулю. Ибо и к искусству и к смерти Таню ведет одна сила: белогвардейский полковник называет ее «верой».

Тема революции возникает в фильме в двойном преломлении: через человеческие судьбы и через рисунки Тани Теткиной (в действительности выполненные художницей Н. Васильевой). Эти рисунки неоднократно появляются на экране в виде своеобразных «заставок», сначала неожиданно и резко, опережая развитие сюжета и разрывая повествование. В фильме возникают как бы два плана реальности: план бытовой и план метафорический. В Таниных рисунках отражается то, что видит и слышит, думает и переживает героиня, — отражается в образах детски наивных и эпически отвлеченных. Здесь скачут кони, веют красные знамена, героически взмахнув саблями, застыли красноармейцы. А за кадром в это время слышится могучий хор, покрываемый каким-то подземным гулом, как будто где-то стонет, бушует и ревет расплавленная человеческая лава.

Помимо пафоса и героики, у революции есть быт и плоть, есть органика естественной жизни. Повествование начинается в тоне бытовом и даже бытово-натуралистическом. К небольшой станции подходит санитарный поезд. Кидаются в сторону две белые курицы, искавшие себе пропитание у самых рельсов. Из вагонов за нуждой вылезают раненые. Слышны смех и переключка голосов:



Комиссар Евстриков — А. Солоницын

Таня Теткина — И. Чурикова, Алеша — М. Кононов

- Братцы, а тут крапива!
- А у меня лопухи!
- Теткина! Теткина!
- Ну, чего, чего!
- Судно вынесь, вот чего!

В этой не очень-то поэтической обстановке происходит наше знакомство с Таней и медсестрой Марией, уединившейся в данный момент с очередным кавалером. Что бы ни происходило в мире, а естество жизни требует своего. Гражданская война, разъяв, разломав привычные отношения, тут же создает свой быт, свои жизненные связи, когда разорванные человеческие судьбы, случайно встретившись, цепляются друг за друга, срastaются между собой, косо, криво, поспешно и неодолимо. А некая сила снова и снова все крошит и корежит, ибо исторический катаклизм еще только в разгаре, еще бушует, ревет и ищет выхода пылающая лава боли, ненависти и гнева. Течет огненная река. А в огне брода нет...

Сила и своеобразие фильма в том, что бытовые ситуации, ничего не утрачивая от своей материальной реальности, в то же время про-

должаются в ином — поэтическом — измерении.

В одной из сцен фильма мы видим огромный котел, установленный под открытым небом, кипящий на костре. В котле, дымясь и булькая, вываривается грязное белье, привезенное Таней с санпоезда. Эпизод, начавшийся озорными репликами красноармейцев, обсуждающих в применении к Тане вопрос, кто «оно» — пацан или девка, неприметно меняет тональность. Бурлит котел, застилая окрестность паром, очертенело мечется истопник, сноровисто орудуя шестом, хотя вместо правой руки у него культя, обмотанная тряпкой. «Мужики лобзиком отпилили, — поясняет кто-то Тане. — Сперва пальцы, потом ладонь. Чтoб стрелять не мог». — «А я левша! Левоу стреляю», — торжествующе сообщает парень-истопник и шестом извлекает из кипящего варева солдатский сапог. А за кадром, неприметно, вновь нарастает подземный гром.

Кажется, что это из адского котла несутся гул и грохот, слитный рев торжества и боли. Руку человеку отпилили... Лобзиком... А он все равно стрелять будет, пока ему и вторую руку не отпилят. И вот уже въезжает в кадр телега

с трупом: «Кулаки хлеб зажгли, а он (кто — неизвестно) хотел загасить. Его вилами...» Бурлит котел. Хлеб нарастает подземный гром. Словно не выдержав напряжения, схлестываются в яростной перепалке истопник и Зотик, готовые вцепиться друг другу в глотку. Дух ненависти и ожесточения, как пар над котлом, носится над людьми...

В фильме Г. Панфилова и Е. Габриловича жизнь течет сама по себе, до и помимо исторических проблем и всяких истолкований. Герои фильма живут в революции, а потом уже так или иначе осознают ход событий и свое место в них. И для зрителя существуют прежде всего вот эти люди — Игнатич и Фокич, Танька и Манька, в человеческую реальность и неповторимость которых мы верим безусловно.

По тому, как грызет сухарь Таня Теткина, мы сразу видим и то, что сухарь этот жесткий, черный, отвердевший до каменного состояния, и то, что грызть такой сухарь — нелегкий труд и большое удовольствие. Мы верим, что у Фокича действительно нет ноги (на самом-то деле актер М. Глузский, слава Богу, не калека).

Вот Алексей (актер М. Кононов), подначиваемый приятелем Зотиком, хочет и не решается залезть в вагон к подвыпившей Мане, топчется, спотыкается о кирпич ватной ногой и, наконец, признается осипшим голосом: «Без имени не могу».

Вот тот же Алексей сидит с Таней на скамеечке, скучает, давит на лице комаров, а Таня, замирая, ждет, что вот-вот решится ее девичья судьба.

Натуральность, естественность в воспроизведении жизни — это не просто одно из достоинств фильма. Это условие существования именно данного произведения. Не будь у режиссера и сценариста дара видеть и воспроизводить жизнь в ее первоэлементах, их замысел не мог бы осуществиться. Для того, чтобы оттолкнуться и перенестись в поэтическую сферу, им необходима твердая почва реальности.

Далеко не всегда режиссер испытывает потребность в метафорическом переосмыслении ситуации. Жизнь интересует его сама по себе, даже в самых незначительных своих проявлениях. Потому-то, никуда не торопясь и ничуть не скучая, он наблюдает за всеми нехитрыми перипетиями любовного романа Тани и Алексея.

И не потому ли с такой полнотой, с такой искренностью живут на экране актеры, что персонажи фильма как бы отпущены режиссером на волю: чем свободнее, чем непринужденнее развернутся они в жизни, тем лучше для авторского замысла? Конечно, для этого нужна безошибочная точность в выборе исполнителей, и действительно, трудно себе представить, что экранную жизнь героям фильма мог бы дать кто-то другой, а не М. Булгаков (Мария), М. Глузский (Фокич) или А. Солоницын (Игнатич). Очень органичен и молодой М. Кононов в роли Алеши. Выразительны и точны почти все фигуры второго плана — и разбитной Зотик (М. Кокшенов), и художник агитвагона Вася (В. Беров), и довольно традиционный, но неповторимо освещенный В. Кашпуром образ шершавого мужичка Кольки. Только в образе белого полковника (Е. Лебедев) есть, пожалуй, некая заданность, контрастирующая с общим стилем актерского исполнения.

Но самая большая удача, подлинное актерское открытие фильма — это Инна Чурикова в роли Тани Теткиной. Задача перед ней была поставлена труднейшая: показать некрасивую, неопрятную, на первый взгляд чуть ли даже не слабоумную деревенскую девушку, а затем мало-помалу раскрывать таящиеся под этой грубой оболочкой чувства, ум и художественный талант. Актриса сыграла блестяще. Мне редко приходилось видеть, чтобы молодая исполнительница была столь самоотверженна, безжалостна к себе, готова пожертвовать всем ради своего актерского создания.

Инна Чурикова показывает нам, как ее героиня открывает для себя мир — через любовь к Алеше, через революцию, искусство и, наконец, через смерть. Поразительны в игре актрисы эти моменты, когда мы чувствуем, что какое-то жизненное впечатление обожгло героиню, что разбуженные чувства ищут и не находят выхода и зажигают странным светом ее огромные, остолбенелые, иконописные глаза.

Мало что зная, мало что понимая в окружающих событиях, лишенная возможности и способности их анализировать, Таня инстинктивно и безошибочно угадывает людей, куда идет жизнь. Она чувствует, что революция нужна для жизни, но бывают такие моменты, когда жизнь надо отдавать для революции. Ей ведом Фокич,

безоглядно жертвующий для революции жизнью, своей и чужой. Но подлинно близок и необходим ей Игнатич, которому обязательно надобно дознаться, «где страх, а где правда». К нему она идет со своими вопросами, его она жалеет в глубине души, ибо чувствует, что есть вопросы, которые ему не решить, а не решивши — не жить. («Вот ты, Игнатич, никогда не будешь счастливым! ...Глаза у тебя не те».) Ему вслед она кричит отчаянно и потерянно: «Игнатич, как же мы теперь без тебя?»

С образом комиссара Игнатича связана очень важная для фильма тема справедливости революционного насилия. Актер А. Солоницын наделяет своего героя особой нервной чуткостью, пронизательным и тревожным взглядом лихорадочно блестящих глаз. Игнатич знает, что в огне брода нет, и все-таки его не может удовлетворить прямолинейная логика Фокича, ибо он понимает, как легко, истребляя огнем и кровью старую неправду, положить начало обидам, новым несправедливостям. Он верит, что революция призвана не только карать и разрушать, но и созидать, и что новый мир нельзя строить на страхе и ненависти.

Речь идет о том особом нравственном чувстве, душевном чутье, которые народ сохранил под вековым гнетом бесправия и темноты, сохранил вопреки страданиям и озлоблению. В этом смысле Таня Теткина и Колька из Акуловки складываются в один образ. Ведь Колька, при всей его цепкости, пронырливости и приспособленчестве, несет в себе какое-то непосредственное нравственное чувство, инстинктивное понимание грани, отделяющей правду от кривды. Он не может простить Фокичу, что тот не пустил в санпоезд мать раненого красноармейца: «Мальчонка без матери помер... Людьми надо быть! Людьми!» — На что Фокич как выразитель логики исторического процесса резонно отвечает: «Людьми? Вон ты куда, чума, гнешь! Против класса?.. Сокрушу, гнида!»

Конечно, Фокич не очень-то разбирается в политграмоте. И программа у него простая: «Затолкать бы их всех в одну яму: генералов, банкиров, шлюх, царей, спекулянтов! Перемешать и пулеметом их, пулеметом! Чтоб очистить народ. Как из бани!» Но историческая закономерность на его стороне. И это чувствует тот же Игнатич. Фокич — это логика истории, а Игнатич — несостоявшаяся поправка к ней. Потому-то так спокойно и принимает свою личную гибель Фокич. Потому-то и мается Игнатич, и рвется под пули, в огонь. Ведь в огне брода нет... И он бросается в революцию, как в огненную реку, — чтоб с головой, чтоб не сомневаться, не думать, не размышлять.

Уход Игнатича совпадает с самой патетической сценой фильма — сценой прохода красноармейского отряда.

Из утреннего тумана возникают первые ряды колонны. В них нет нарочитой стройности, которая докучно напоминала бы о военных парадах. Есть что-то стихийное в медленном приближении этой человеческой стены, возникшей из рассветной мглы и белых прядей тумана.

Позевывая, просыпаются обитатели санпоезда. С любопытством высовываются из окон вагонов. И, словно подхваченные дуновением совершающегося события, выскакивают наружу. Потому что проход отряда — это, конечно, событие, тот случай, когда история являет себя воочию. Так ощущают эту сцену герои фильма. Так ощущает и так подает ее режиссер. (Хотя в общем-то ничего особенного не происходит: небольшой красноармейский отряд приходит на полустанок и погружается в теплушки.)

Но событие событие, а жизнь жизнь. И вот уже бежит на платформу полуодетая Маня в распахнутом халате. Зрелище большого количества здоровых мужиков вызывает у нее естественное умиление. А красноармейцы, заметив неожиданных зрителей и узрев голые Манькины колени, расцветают улыбками и молодецки подтягиваются в строю. Чередование кадров и внутрикадровое движение приобретают четкий, упругий ритм. И, словно дождавшись наконец подходящего момента, взывают медными головами трубы невидимого оркестра.

Снова происходит сдвиг реальности, переход изображаемого в метафорический план. Проходящий красноармейский отряд превращается в поток революции, и в него, в этот поток, бросается Игнатич, наспех накинув шинель и прихватив шапку и седло («Дурень, куда ж ты с седлом? Это ж пехота!»).

К тому моменту, когда Таня и Фокич попадают в плен к белым и разыгрывается трагическая финальная сцена, фильм, в сущности, уже за-

кончен. Последний эпизод еще раз повторяет его идею, доводит ее до полной ясности. Сформулировать ее поручено белогвардейскому полковнику, который и помогает Тане перевести в слова ее веру.

— А что происходит, ты знаешь? У нас в России?

— Революция.

— А зачем? Ты себя спрашивала?

— ...Чтобы всех мучителей погубить.

— Значит, ты веришь, что придет такое время, когда людей перестанут мучить?

— Верю.

— И ради этого пусть брат убивает брата и русский идет против русского, ведь так?

— В огне брода нет!

Отбросив компромиссные, утешительные решения, фильм ставит вопрос с суровой прямотой, — как поставила его в свое время сама разразившаяся революция. Есть два полюса борьбы: Фокич и белый полковник. В финальной сцене они наконец сходятся впрямую. Между ними — зона огня. А в огне брода нет. Революция — вещь жестокая и логичная. Всем героям путь либо в одну сторону, либо в другую. А это значит взять в руки винтовку и сражаться. Отрубят тебе правую руку, бери оружие в левую. Нет оружия — хватай камень. «Чтоб всех мучителей погубить». Чтоб потом уже никто никого не убивал, не угнетал, не мучил... Во имя своей веры, во имя будущего счастья всех людей погибает и Таня Теткина, как погибли тысячи и тысячи, веря в идею и ее грядущее торжество.

ЛИСТКИ КАЛЕНДАРЯ

1962

5 марта

Премьера фильма «Девять дней одного года» (реж. М. Ромм) в московском кинотеатре «Россия».

Март

При Министерстве культуры СССР создана редакция Всесоюзного сатирического киножурнала «Фитиль» (гл. редактор С. Михалков).

9 мая

Премьера фильма «Иваново детство» (реж. А. Тарковский) в московском кинотеатре «Центральный».

9—24 июня

XIII МКФ в Карловых Варах. Большая премия «Хрустальный глобус» — фильму «Девять дней одного года».

19 июля

Принято постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

26 августа — 8 сентября

XXIII МКФ в Венеции. Гран при «Золотой лев святого Марка» — фильму «Иваново детство» (реж. А. Тарковский).

1963

7—8 марта

Встреча в Кремле руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. Материалы встречи опубликованы в «Правде». Из речи Н. С. Хрущева: «Нам в предварительном порядке показали материалы к кинофильму с весьма обязывающим названием: «Застава Ильича». Картина ставится режиссером тов. М. Хуциевым на киностудии им. М. Горького под художественным руководством известного кинорежиссера тов. С. Герасимова. Надо прямо сказать, что в этих материалах есть волнующие места. Но они, по сути дела, служат прикрытием истинного смысла картины, который состоит в утверждении неприемлемых, чуждых для советских людей идей и норм общественной и личной жизни. Поэтому мы выступаем решительно против такой трактовки большой и важной темы».

23 марта

Указом Президиума Верховного Совета СССР образован Госкомитет Совета Министров СССР по кинематографии. Председателем назначен А. В. Романов.

7—22 июля

III Московский кинофестиваль. Большой приз — фильму «Восемь с половиной» (Италия).

— Вряд ли я ошибусь, если скажу, что существует «загадка Чухрая». На рубеже 50-х — 60-х годов вы сняли один за другим три фильма, известные каждому сколько-нибудь знающему кино: «Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо». И примерно столько же фильмов, известных скорее профессионалам, за прошедшие с тех пор десятилетия. Округляя для простоты: три фильма за три года и три — за последующие тридцать лет. Что случилось?

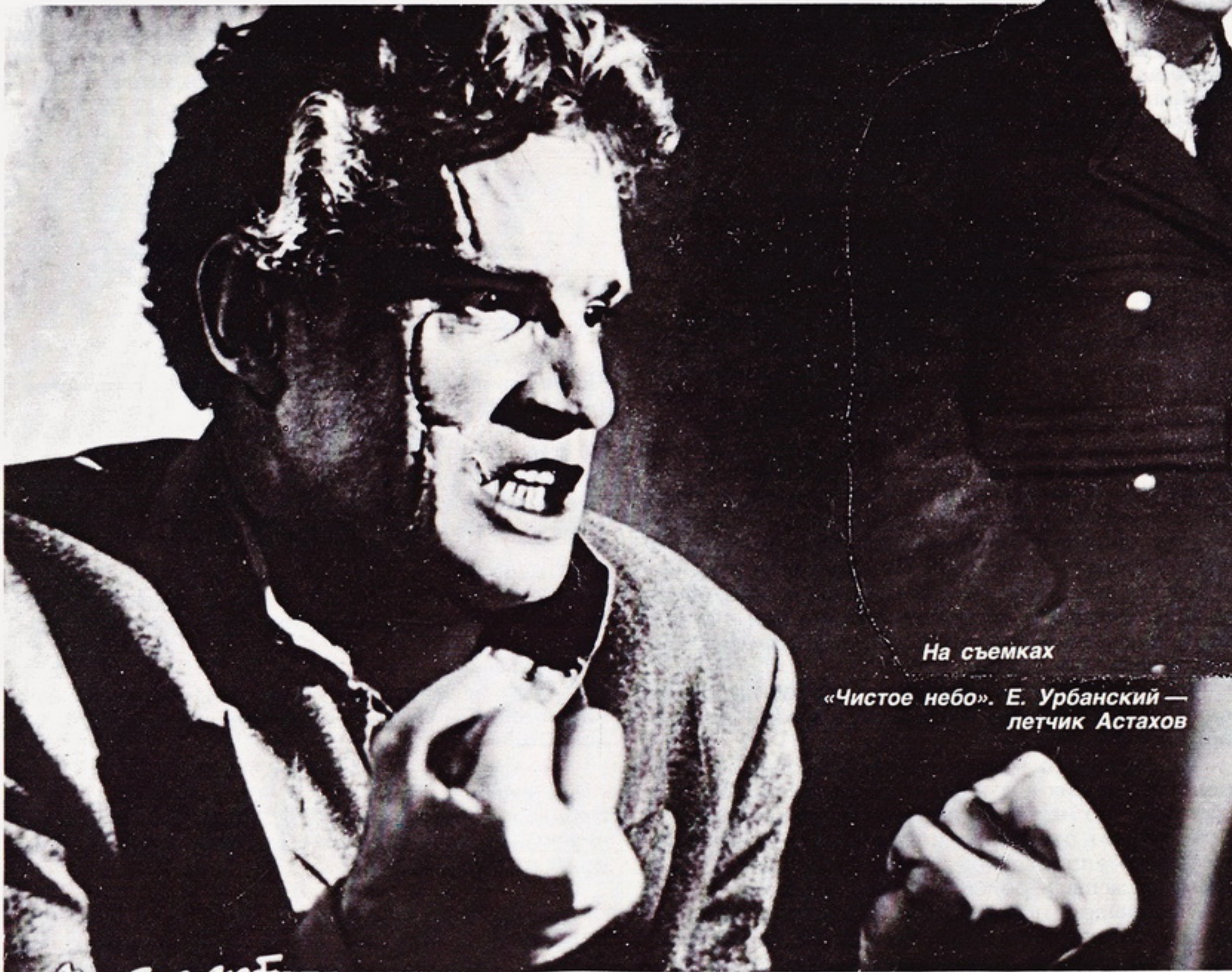
— Честно говоря, мне никто до сего времени не задавал такого вопроса. Ну что ж, постараюсь ответить. Была хрущевская оттепель, потом наступили брежневские заморозки. Если во время оттепели меня согревала надежда на возрождение страны, и в этой обстановке свободно «пелось», то потом надежда угасла, и я уже не знал, о чем мне петь.

Было бы неверно все свалить на время. Многие и в 70-е снимали фильмы, и притом неплохие. Значит, дело не только в эпохе, но и во мне самом.

Последнее время появилось много тех, кто охотно выставляет напоказ свои рубцы от плетей командно-бюрократической системы. Я не хочу, чтобы меня принимали за жертву Системы, да я и не был жер-



Г. Чухрай в годы войны



На съемках

«Чистое небо». Е. Урбанский — летчик Астахов

твой — я находился с ней в постоянной борьбе, а кто борется, тот не только наносит, но и получает удары. Это нормально.

Мне в жизни очень везло. Мне везло на войне: я трижды был ранен, а все-таки жив и не калека. И в кинематографе мне повезло. Первые же мои картины были замечены и у нас, и за рубежом, получили много международных премий и до сих пор смотрятся. Да и те фильмы, которые вы отнесли к фильмам, «известным только профессионалам», не устарели. Сейчас, например, когда снят «домашний арест» с нашей «Трясины», ее купили японцы. Во Франции ее приняли очень хорошо. А ведь она была снята в 1977 году. Мне грех жаловаться на судьбу.

Вот уже больше двадцати лет я являюсь секретарем Союза кинематографистов СССР и членом Коллегии Госкино СССР. Доверие кинематографистов — для меня тоже счастье.

То, что я умею снимать быстро, я доказал в период оттепели. Когда необходимо стало прямо или косвенно воспевать самого бездарного правителя всех времен и народов, работать мне стало невозможно и противно. Нас призывали снимать современные фильмы, но не о том, что волновало, о чем болело сердце, а о том, что «нужно народу», а что именно нужно народу — знал Отдел культуры ЦК.

В 1965 году я снял фильм «Жили-были старик со старухой». Это был антисталинский фильм. В Госкино его выхолостили: убрали «всего» несколько важных кадров, но этого было достаточно, чтобы испортить

фильм. Я уступил, уговаривал себя, что и без этих кадров фильм состоится. И действительно, состоялся, но только не этот. Я не стыжусь этого фильма даже в сокращенном виде, но стыд за то, что я вынужден был пойти на компромисс, гложет меня до сего времени. Система предусматривала тщательно разработанные меры воздействия на режиссера: не согласишься — залезешь в карман пятидесятичному коллективу. Студия и съемочная группа не получают не только премии, но даже и зарплаты.

Сценарий «Люди», который мы написали совместно с Ефимом Севелой, мне снимать просто запретили, зачислили его в разряд пацифистских (в то время фильмы против войны не жаловали). Не дали мне снимать и «Сталинград». Фильм «Память» не понравился начальнику Главного политического управления генералу Епишеву, был запрещен для показа в армии, и очень скоро его сняли с экрана. Такая же судьба постигла «Трясину». На ее пути решительно встал тот же Епишев. Я читал его письмо, направленное в ЦК, в котором он выступал против этой «порочной» картины и требовал ее запрета. Если вы помните, фильм рассказывал о простой женщине, которая потеряла на фронте мужа и старшего сына, а младшего, призванного в армию, захотела спасти от войны, укрывала на чердаке и сделала его дезертиром. Сын остался жив, но мать погубила в нем душу, сделала его несчастным. Генерал Епишев негодовал, он утверждал, что в армии во время войны не было дезертиров. Он был также обижен «за нашу советскую мать». «Мать, — писал

он, — ассоциируется у нас со словом Родина. Показывая мать в отрицательном свете, Чухрай порочит нашу Родину». В «Красной звезде» появилась разгромная статья, были сняты положительные рецензии на фильм, а на студии трудилась комиссия из МК, выяснявшая, куда смотрели партийная организация и директор студии товарищ Сизов, позволившие снять столь вредный фильм. От меня потребовали, чтобы я изменил название картины. По мнению членов комиссии, старое название «Нетипичная история» «бросало вызов основным принципам социалистического реализма». Желая спасти картину, я дал ей название «Трясина». Но это ее не спасло — она была снята с экрана и занесена в список, запрещающий продавать ее за границу.

Я говорю об этом для того, чтобы показать, что в брежневский период работать честно стало невозможно. Врать или говорить полуправду я не хотел. Надо было решить, как жить дальше.

Судьба свела меня с замечательным человеком



ЗАГАДКА ТРИТОРИЯ ЧУХРАЯ

Владимиром Александровичем Познером (отцом известного телекомментатора), человеком неравнодушным и честным, прекрасно разбиравшимся в вопросах экономики и за то изгнанным из аппарата Госкино. Вместе с ним мы стали разрабатывать хозрасчетную систему для производства художественных фильмов. К нашей работе подключились юристы, экономисты, социологи. Постановление Совмина о создании экспериментальной творческой киностудии вышло в конце 65-го года, а уже с начала следующего студия начала работать. Работать было невероятно трудно. Никто не совал нам палки в колеса, но так умело подсыпали в бусы песок, что колеса не вертелись.

— Как же вы держались?

— Тогда у меня было больше здоровья, крепкие нервы, уверенность в правоте, а главное — результаты, которые говорили сами за себя. Приведу на память некоторые названия фильмов, которые мы выпустили: «Если дорог тебе твой дом», «Белое солнце пустыни», «Раба любви», «Не горюй!», «Пришел солдат с фронта», «Земля Санникова», «Иван Васильевич меняет профессию»... Не хочу утруждать вас цифрами, но одну приведу: за год демонстрации каждый наш фильм собирал в среднем по 32 миллиона зрителей.

Леоид Харитонов получил приглашение от Владимира Басова на главную роль Бориса Горикова в фильме «Школа мужества», когда еще учился в Школе-студии имени В. И. Немировича-Данченко при МХАТе. Окончание мхатовской школы в 1954 году совпало с премьерой фильма, который имел большой успех у зрителей и критики.

Харитонов начал работать во МХАТе и параллельно постоянно снимался в кино. Буквально за несколько лет вышли подряд «Сын», «В добрый час!», «Улица полна неожиданностей», «Солдат Иван Бровкин», «Иван Бровкин на целине», «Длинный день». И всюду — центральные роли.

Да и в театре дела шли прекрасно. После дебюта в роли Гоши в «Забывтом друге» А. Салынского — Кристи в «Ученике дьявола» Б. Шоу и Алешка Вронский в «Дороге через Сокольники» В. Раздольского. Правда, в конце 50-х годов МХАТ переживал очередной кризис: сюда перестали ходить зрители. Однако единогласно обруганная критикой «Дорога через Сокольники» выдержала свыше четырехсот аншлагов всего за несколько лет — пример по тем временам небывалый! Такой успех во многом был связан с необычайной популярностью Харитонova. Случалось, если кто-то из партнеров неожиданно заболел, «Ученика дьявола» заменяли на «Дорогу через Сокольники» или наоборот, а в объявлении обязательно указывали: спектакль с участием Л. Харитонova. И никто не сдавал билеты.

Алешка Вронский, вчерашний школьник, приехавший пытаться счастья в столицу, — первая главная роль Харитонova в театре. По ходу действия Алешка был и робок, и застенчив, почти зажат. В других же сценах, напротив, оказывался необычайно активным, раскованным, даже агрессивным.

Как правило, именно сочетание таких контрастных черт в характере юных сверстников приводило Харитонova к наибольшим удачам и в кино, и в театре. Фильм «В добрый час!» по пьесе В. Розова вышел спустя два года после премьеры знаменитого эфросовского спектакля в ЦДТ. В отличие от спектакля, картина не стала событием. Но харитоновский Андрей Аверин обратил на себя внимание. Если бы у меня спросили, какая роль Харитонova в кино стала наибольшей его удачей, не задумываясь, назвал бы именно эту. Хотя всенародную любовь и необычайную популярность принесла ему роль непутевого крестьянского паренька Вани Бровкина.

Ивану Бровкину писали письма не только солдаты и молоденькие девушки, но и взрослые, зрелые люди, воспринимая его как вполне реального человека. О Харитонове появилось множество статей, артиста приглашали на творческие встречи в клубы и на стадионы. Хорошо помню, как однажды после концерта во Владимире зрители подняли на руки легковой автомобиль, в котором сидел Харитонов, и пронесли его по улице до самой гостиницы.

Но удивительное заключалось вовсе не в самой популярности. А в том, как относился к ней Харитонов. Другие тут же начинают стричь купоны: требуют каких-то благ — от квартиры до почетных званий и повышенных гонораров. Харитонову и в голову такое не приходило. Жил он скромно, в одной комнате, в коммуналке, а потом, не желая никого обременять просьбами, вступил в ЖСК и получил небольшую квартиру. Зато охотно, по первому слову, мог поехать в Моссовет, в милицию, в больницу, на телефонный узел, на кладбище, в детский сад — куда угодно, — чтобы о ком-то похлопотать, кого-то поддержать. И это при условии, что он никогда не был ни депутатом, ни председателем месткома.



«Солдат Иван Бровкин»

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ИВАНЕ БРОВКИНЕ, КОТОРЫЙ КОНСЕРВАТОРИЙ НЕ КОНЧАЛ



«Иван Бровкин на целине»



«В добрый час!»

Казалось, жизнь складывалась удачно. Работа в театре, съемки в кино и на телевидении, выступления на концертной эстраде. А Харитонов еще поступает в аспирантуру на кафедру актерского мастерства в родную мхатовскую студию, заканчивает ее с отличием и начинает заниматься педагогикой.

Однако положение во МХАТе оставалось тяжелым, и в самом начале 60-х годов Харитонов переходит в Ленком, где среди других его ролей особенно запомнился Сашка Кригер — герой инсценированной повести Б. Балтера «До свидания, мальчики!». С изгнанием режиссера Анатолия Эфроса Харитонов уходит в Театр имени А. С. Пушкина к Борису Равенских, а через год возвращается во МХАТ на роль Лариосика в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных».

Позже он сыграет здесь же Чичикова в булгаковской инсценировке гоголевской поэмы «Мертвые души», доктора Гаспара в «Трех толстяках» Ю. Олеши и другие роли. Но... останется неосуществленной заветная мечта всей жизни — царь Федор Иоаннович и множество других прекрасных ролей...

Да и в кинематографе жизнь стала складываться по-другому. Нет, о нем не забыли, но по-прежнему предлагали роли, из которых актер давно вырос. Харитонов не мог да и не хотел уже играть парнишек. Ему пора было переходить на новое амплу. Но как это сделать, если никто в тебе по-настоящему не заинтересован?

Справедливости ради надо отметить, что несколько раз возможность попробовать начать все сначала у Харитонova была. Он успешно воспользовался ею, снявшись в фильмах В. Ускова и В. Краснопольского «Отец и сын» и «Вечный зов». Затем последовала роль царя Макара Ивановича в сказке «Там, на неведомых дорожках...», поставленной М. Юзовским. Но все это было лишь удачными пробами, за которыми могли последовать настоящие, большие работы, о которых он так мечтал!

...Сергей Яковлевич Лемешев в свое время получил предложение записать для фильма песни Ивана Бровкина. Но знаменитый тенор заметил, что Ваня Бровкин вряд ли кончал консерваторию, и посоветовал авторам картины поручить спеть песни исполнителю роли Бровкина. Когда фильм вышел на экраны, Лемешев часто вспоминал эту историю. Он ценил Леню и неоднократно сравнивал с самым любимым своим актером Петром Мартыновичем Алейниковым. «Только он — Ваня Курский, а ты — Ваня Бровкин», — говорил Сергей Яковлевич, чувствуя, какое это доставляет удовольствие Харитонову.

Если говорить всерьез, то Алейникова и Харитонova объединяло не только то, что их герои — тезки. Каждый из них в свое время точно выразил определенный социальный тип, наиболее соответствующий представлению многих о том, каким быть всеобщему национальному любимцу. Люди всегда испытывают потребность в подобных героях. Счастлив тот актер, которого хоть раз в жизни посетит удача воплотить на экране такой образ.

Но ведь жизнь — не миг, не час, не день. И пока человек ходит по земле, ему нужно, засыпая, твердо знать, чем он займется завтра. Он не может жить лишь одними воспоминаниями, какими бы прекрасными они ни были. Говорю это не применительно к Петру Мартыновичу Алейникову или Леониду Владимировичу Харитонову, их, к сожалению, это уже не касается. Но исключительно во имя живых, испытавших однажды счастливые минуты.

Б. ПОЮРОВСКИЙ

Есть народная советская примета: если в прокате вдруг появляются действительно первоклассные фильмы — не обольщайтесь, это ненадолго. Уже проверено.

ОАЗИС В КРАСНОЙ ПУСТЫНЕ

Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ

Ну вот, пожалуй, и все. Попытка планомерного ознакомления советского зрителя с величайшими достижениями мирового кинематографа, предпринятая на заре киноперестройки, может, видимо, считаться завершенной. Зритель наш увидел Феллини и Куросаву, Ренуара и Клера, Коппола и Формана... Ну и хватит с него! Кинофикация вступила в эпоху хозрасчета. Нужно делать деньги, приходится покупать коммерцию за рубежом. Шедевры народ ведь не очень-то смотрит. В то время как «Семь самураев» идут в пустых залах наших самых больших в мире кинотеатров, полнятся кассы видеосалонов, предлагающих народу произведения типа «Иди, девушка, разденься». Так мыслимо ли строить закупочную политику с учетом изощренных вкусов тех, кого один из персонажей незабвенного Аркадия Райкина окрестил «отрядом физически маломощных хлипаков»? Немыслимо, товарищи, никак немислимо! Вот и наши славные кинематографисты, выступая в печати, прямо заявляют: хорошо то, что нравится народу...

Ах, Боже мой, ведь все это уже было.

Ровно четверть века назад, в 1965 году, начался (а в 1968 году уже завершился) удивительно краткосрочный, удивительно плодотворный и, в общем, удивительно неестественный для нашей прокатной политики период приобщения советского зрителя к мировой культуре.

Широко известно, что последние годы правления Никиты Сергеевича ознаменовались отчаянной борьбой с «абстракционизмом» в искусстве. Кавычки здесь не случайны — термин «абстракционизм» трактовался тогда расширительно и фактически означал все нереалистические формы искусства. Отмечая абсурдность и уродливость очередной идеологической кампании (дальнейшие события наглядно показали, что в начале шестидесятых Никите Сергеевичу следовало бы заняться совсем другими вещами), необходимо все же отметить ее удивительную своевременность. Именно на сломе пятидесятых — шестидесятых в искусстве вообще, и в киноискусстве в частности, возрос интерес именно к нереалистическим формам выражения художнической мысли. И так как советское искусство уже не было отделено от западного железным занавесом, «кощунственное неверие в реализм» вскоре было замечено не только творческими художниками, но и бдящими начальниками. Формотворчество в советском искусстве было признано вредным, те, кто проявил к нему интерес, нещадно обруганы. Партия в очередной раз указала искусству, в каком направлении ему стоит развиваться. Можно и нужно было говорить, писать и снимать об «отдельных проявлениях беззаконий в период культа личности». Можно и нужно было восхищаться «Одним днем Ивана Денисовича». Но даже в горячем бреду нельзя было представить, что на прилавках наших магазинов появились Кафка и Беккет, а на экранах кинотеатров — Рене и Бунюэль.



«Затмение», реж. М. Антониони



«Дорога» (в советском прокате «Они бродили по дорогам»), реж. Ф. Феллини

После октября шестьдесят четвертого основное внимание новых командиров было поглощено процессом свертывания критики сталинизма, поэтому они немного ослабили бдительность на второстепенных участках идеологического фронта.

Как бы там ни было, но именно в эти четыре года был издан Кафка, хоть и изуродованный, но все же появился отечественный «нереалистический» роман «Мастер и Маргарита». Многократно поносимый «театр абсурда» стал ближе и понятнее благодаря публикации в «Иностранке» пьес Ионеско и Беккета. А на киноэкранах появилось столько картин выдающихся режиссеров, что подлинным ценителям прекрасного стало действительно «с каждым днем все радостнее жить».

Справедливости ради следует признать, что порой значительные картины появлялись у нас и до 1965 года. Но именно порой, вдруг, бессистемно. Почему, скажем, в 1962 году у нас купили ленту классика японского кино Кэндзи Мидзогути «Жизнь без счастья»? Кто-то вознамерился познакомить зрителей с творчеством великого кинематографиста? Были приняты во внимание приз Венецианского фестиваля, всемирная слава фильма? Но почему тогда мы увидели только одну картину Мидзогути? Почему проигнорировали сотни других фильмов, увенчанных призами Канна и Венеции и чтимых во всем мире?

Все, очевидно, было гораздо проще. Есть какая-то японская мелодрама 1952 года — о жизненной драме гейши (европейское название ленты «Жизнь О-Хару, куртизанки»). Чем-то напоминает индийское кино. Поскучной, правда, и песен нет, но — сойдет. Публика это любит.

В 1965—1968 годах положение в кинопрокате в корне изменилось. Не отдельные, неизвестно как попавшие к нам значительные картины, а попытка дать нашему зрителю адекватное представление о реальном течении современного кинопроцесса. Стремление дополнить выпуск свежих работ мастеров знакомством с их более ранними достижениями. Так, в 1965 году наряду со сделанным за год до этого фильмом Витторио Де Сики «Бум» можно было увидеть классического «Умберто Д.» (1951). В следующем году вышел его «Брак по-итальянски» (1964), а еще через год — «Вчера, сегодня, завтра» (1963). Лента же «Затворники Альтоны», сделанная в 1962 году, увидела свет наших экранов в 1969-м, когда время было уже иное, но некоторые «старые заделы» еще продолжали работать по инерции.

В 1966 году одновременно со свежей лентой Акиры Куросавы «Красная борода» был выпущен гениальный «Расёмон», безусловно, подпадающий под хрущевское определение «абстракционизма». В 1967-м появляется последняя работа Рене Клера «Праздники любви», а в 69-м — классические «Большие маневры» (1955). Выпуску в 1966 году уморительной комедии Стэнли Креймера «Этот безумный, безумный, безумный мир» (1963) предшествовал показ его «Нюрнбергского процесса» (1961 — выпуск 1965) и «Скованных одной цепью» (1958—1965). А перед знакомством с очередной работой Анджее Вайды — экранизацией романа Жеромского «Пепел» — нам была, наконец, предоставлена возможность самим увидеть «страшно ревизионистский» «Пепел и алмаз» (1958 — выпуск 1965).

Здесь следует, видимо, сказать о том, что в зрителях середины шестидесятых не было той презрительности к восточноевропейскому кино, что характеризует современных посетителей кинотеатров. Может показаться удивительным, что это кино не только не потерялось среди выдающихся западных фильмов, но обрело многомиллионную армию рьяных советских поклонников. Люди видели, что о самых больных и проклятых проблемах можно говорить и более смело, и на более высоком художественном уровне, чем это дела-

лось в тогдашнем отечественном кино.

Наряду с «Пеплом и алмазом» были выпущены «Загадочный пассажир» («Поезд») Ежи Кавалеровича (1959—1966), «Сержант Калень» Эвы и Чеслава Петельских (1961—1968), «Крест за отвагу» Казимежа Куца (1959—1969). Показывались, хоть и крайне ограниченно, фильмы Миклоша Янчо «Так я пришел», «Без надежды», «Звезды и солдаты» (изуродованные ведомственной цензурой), «Тишина и крик». Вышел фильм Александра Петровича «Три», названный у нас «Папоротник и огонь». Появились ленты Яромила Иреша «Крик», Яна Кадара и Эльмара Клосса «Обвиняемый» и «Магазин на площади», Иржи Вайса «Убийство по-чешски».

Все эти ленты покупались сразу же после выхода на родине. А если, скажем, антисталинская лента «Диалог» венгерского режиссера Яноша Хершко выходила с пятилетним опозданием (1963—1968), то она прекрасно вписывалась в контекст, созданный купленными своевременно «Двадцатью часами» Золтана Фабри и «Отцом» Иштвана Сабо.

Конечно, и здесь были проблемы. Далеко не вся польская классика явилась тогда нашим зрителям. Кроме Петровича, трудно вспомнить еще что-нибудь значительное из Югославии. Трудно было с чехословацкой «новой волной» — главных лент мы так и не увидели (хотя факт невыпуска искромсанного варианта «Любовных пождений блондинки» Милоша Формана следует, думаю, считать положительным). Однако тотальная популярность чехословацкой развлекательной продукции тех лет («Лимонадный Джо», «Старики на уборке хмеля», «Призрак замка Моррисвилль», «Конец агента») свидетельствует о том, что магистральные идеи «новой волны», существующие здесь в «снятом виде» (иронический скепсис в отношении к жизни, например), были не только донесены до нашего зрителя, но и восприняты им.

И все же не будет преувеличением сказать, что основным достижением этого краткосрочного периода стал выпуск тех картин, которые входят в золотой фонд мирового кинематографа: «Расёмон» Акиры Куросавы (1950—1966), «Затмение» (1961—1966) и «Крик» («Отчаяние», 1957—1967) Микеланджело Антониони, «Дорога» (1954—1967) Федерико Феллини, «Земляничная поляна» (1957—1965) Ингмара Бергмана, «Дети райка» (1944—1969) Марселя Карне.

Выход этих лент поражает тем более, что еще в 1963—1964 годах о многих из них в нашей кинопрессе писали так, что, право, нынче неудобно даже цитировать. Особенно доставалось Антониони. «Бессодержательная глупость», «пошлость», «сомнительная душевная сложность», «мещанский застой» — вот далеко не самые сердитые слова из одной (!) статьи о режиссере. А таких статей были десятки. И все непременно иллюстрировались кадрами из «Затмения». А как вам понравится фраза: «Фильмы Феллини не призывают вступать в партию, но они призывают идти в церковь»?.. И людей-то западные режиссеры не любят, и выхода-то они не видят, и в силы мира, прогресса и социализма не верят...

Надо признать, что, ознакомившись с потоками идеологической брани, обрушенными светочами критической



«Расёмон», реж. А. Куросава



«Крик» (в советском прокате «Отчаяние»), реж. М. Антониони



«Земляничная поляна», реж. И. Бергман

мысли на головы киноклассиков, я стал воспринимать выпуск обруганных картин как осознанную борьбу, как сопротивление тупому мракобесию.

В 1965 году стали, впрочем, появляться совершенно иные статьи и ре-

цензии. И оказалось, что именно Антониони, Феллини и Бергман — подлинные гуманисты нашего времени. Что именно любовь к человеку объединяет, например, рассказ об «абстракционисте» Модильяни («Монпарнас, 19» Жака

Беккера, 1957—1968) и повествование об итальянских сезонных рабочих («Горький рис» Джузеппе Де Сантиса, 1949—1967).

Однако, как все хорошее, прокатная либерализация просуществовала недолго. Уже в 1967 году стали раздаваться отчаянные возгласы: «Товарищи, мы теряем бдительность!» Они раздавались на закрытых совещаниях и установочных пленумах. Появились неизменные «письма трудящихся» и привычные «рабочие советы» художникам.

Но на первых порах все это странном образом сочеталось с заверениями в верности «историческим решениям XX съезда», что создавало двусмысленное положение...

Но и эта, последняя, надежда просуществовала недолго. 21 августа 1968 года сталинизм праздновал именины сердца. Сладостной музыкой скрежет танковых гусениц. Камуфляж был отброшен. И заскрипели «золотые перья партии». И даже элементарная человеческая порядочность была отринута в борьбе с «ревизионизмом и контрреволюцией».

Газетно-журнальная вакханалия, написание фамилий знаменитых режиссеров и критиков с маленькой буквы, площадная брань в адрес самых значительных представителей чехословацкого искусства — все это было рассчитано не только и не столько на Чехословакию. «Пражская весна» была прежде всего революцией интеллектуалов. Покомиссарски расправившись с ней, триумфаторы вполне справедливо решили, что необходимо «вести танки» и в души интеллектуалов отечественных. А сделать это можно, лишив их духовной пищи, контактов с миром, вновь укрепив сталинский «железный занавес».

И вот уже председатель Комитета по кинематографии признает свои ошибки в деле проката зарубежных фильмов. Покупались сомнительные фильмы, пропагандировались «не наши» взгляды — это вам не «абстракционизм» какой-нибудь. Это ИДЕОЛОГИЯ.

...Помню, как в 1969 году я стоял перед афишей, возвещавшей о скором выходе фильма Пьетро Джерми «Дамы и господа». Самого фильма я тогда так и не дождался. «По просьбам трудящихся» «развратную ленту» (получившую Гран-при в Канне) сняли с наших экранов. Через несколько лет, правда, тихо и воровато, без рекламы, выпустили. Идеология идеологией, а финансовый план выполнять надо.

В 1972 году вдруг появилась прекрасная «Набережная туманов», созданная Марселем Карне в 1938 году. Очевидно, из «старых запасов» все тех же благословенных годов. Народ недоумевал. Чего это они какое-то старье показывают? Не цветное, не широкоэкранное...

Начиналось, пожалуй, самое позорное пятнадцатилетие в истории нашего проката. На широкоформатных экранах попыхивал трубочкой милейший генералиссимус, а зарубежная часть репертуара являла собой безжизненную красную пустыню, периодически оглашаемую индийскими песнопениями и французскими зуботычинами. Изредка попадались значительные картины, но это был даже не оазис, а просто мираж.

ВНИМАНИЕ!

Высшие курсы сценаристов и режиссеров Госкино СССР и Союза кинематографистов СССР проводят набор слушателей путем проведения открытого творческого конкурса по следующим специальностям:

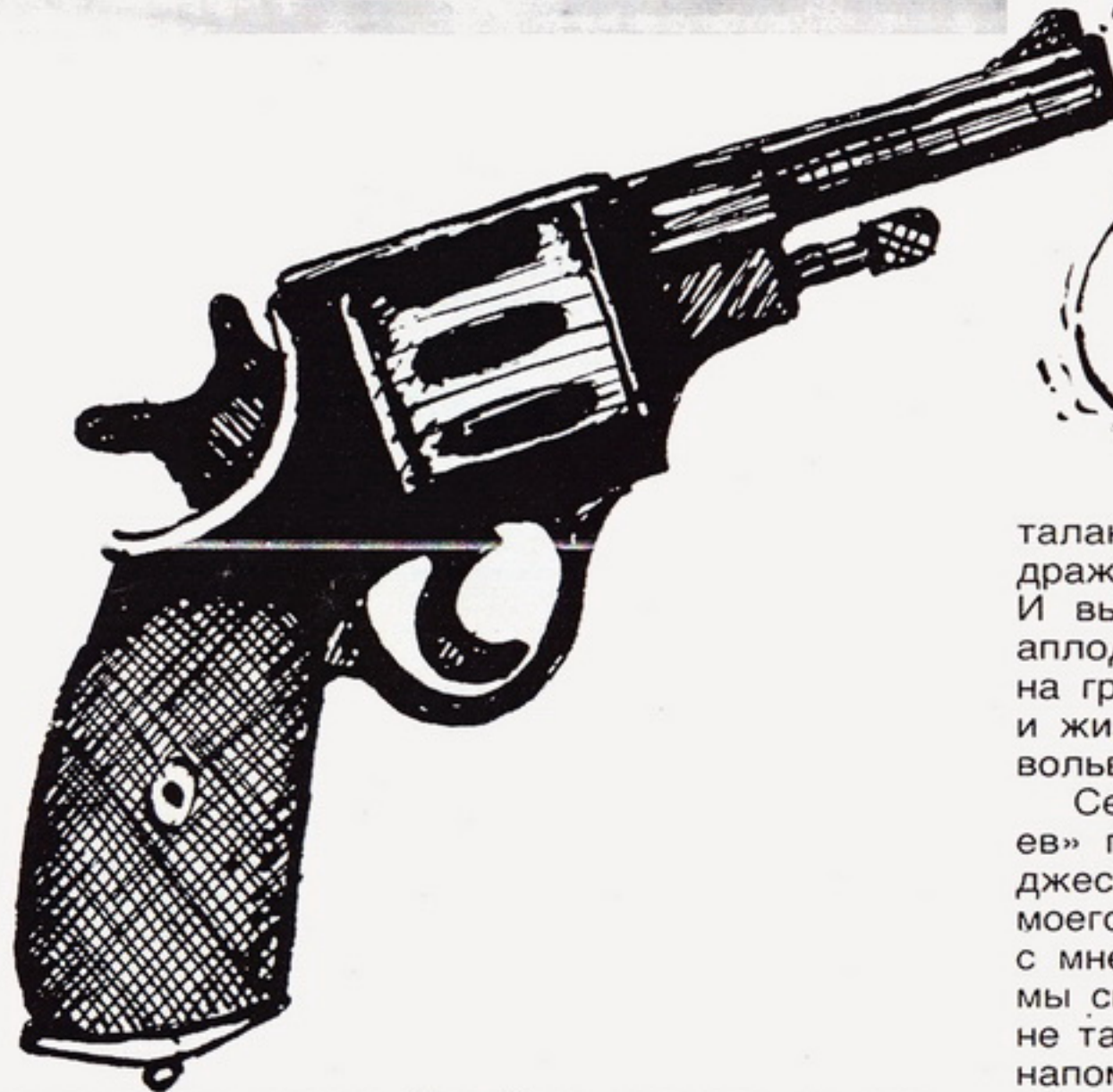
кинорежиссеров (постановщиков) художественного фильма, неигрового фильма, мультипликационного фильма и кинодраматургов художественного фильма.

В конкурсе могут принять участие лица с законченным высшим образованием (любым), не старше 35 лет, имеющие способности к избираемой профессии.

Прием документов и творческих работ по 1 мая 1990 года.

За справками обращаться по адресу: 123557, Москва, Б. Тишинский переулок, 12, или по телефонам 253-39-57, 253-64-88.

Великолепная семерка!



Ну почему я это запомнил?

Запомнил, как ехал в переполненном вагоне метро и поминутно поглядывал на часы, боясь опоздать. Как выскочил на станцию «ВДНХ» и бежал вверх по эскалатору, а затем уже на улице мчался вдоль трамвайных путей к новому по тем временам кинотеатру «Космос» и, преодолев крутую лестницу перед входом, совал касирше рубль, просил место поближе к экрану. Как, оглядываясь по сторонам, ждал темноты в зале и, когда она наступила, весь подался вперед, чтобы не упустить ни одной буквы из вступительных титров, возникших на полотне.

Шел 1962 год, в «Космосе» третий день демонстрировалась «Великолепная семерка».

Я хотел посмотреть ее потому, что учился во ВГИКе на киноведческом факультете; вестерны нам показывали редко и, как правило, отзывались о них неодобрительно. А мне они нравились. Я хотел посмотреть ее потому, что в основе картины лежал сюжет «Семи самураев» Акиры Куросавы, а я и японского фильма тогда не видел, и о великом режиссере имел весьма смутное представление. Я хотел посмотреть картину и потому, что по части послевоенных американских картин всю нашу страну держали на голодном пайке, и студенты ВГИКа в этом плане мало отличались от остального населения социалистического отечества.

Я не слишком надеялся на режиссера Джона Стёрджеса, поскольку незадолго до того видел его экранизацию хемингуэвской повести «Старик и море», и она оказалась мне неудачной. Я знал понаслышке имена актеров Стива Мак-Куина, Чарлза Бронсона и Хорста Бухгольца, но особого интереса они у меня не вызывали. Честно говоря, больше всего мне хотелось поглядеть на Юла Бриннера, чьи фотографии я не раз рассматривал в зарубежных журналах и чья наголо обритая голова придавала мне, начинающему лысеть молодому человеку, чувство некоторой уверенности.

Так или иначе, я хоть как-то был подготовлен к просмотру «Великолепной семерки». Окружавшие меня в зале зрители, полагаю, не знали о ней ничего.

А через пару недель ко мне подошел на улице незнакомый человек и, не вынимая рук из карманов, с надрывом произнес: «Друзей нет. Врагов нет». «Врагов нет?» — переспросил я его. «Живых врагов нет», — ответил мой случайный собеседник и, не удостоив меня больше ни одним словом, пошел дальше чуть раскачивающейся походкой, вжимая голову в плечи, будто в ожидании выстрела в спину. Я узнал его: это был Крис, герой Юла Бриннера. Мы обменялись репликами из «Великолепной семерки».

Смею предположить, что в начале шестидесятых у нас не было более знаменитого иностранного фильма. Грохот, с каким он катился по экранам Москвы, Ленинграда, Киева, очень скоро дошел до ушей любителей кино самых

отдаленных окраин. Копий не хватало, их горячими отрывали от проявочных машин кинокопировальных фабрик и бросали зрителям, изнывающим от томительного ожидания. В моду вошли рассказчики, которые, собирая вокруг себя детей в возрасте до шестнадцати лет, по кадрам вспоминали картину, вставляя для крепости в авторский текст слова из нашего повседневного обихода, что делало персонажей американской ленты совсем родными, русскими, пусть и наделенными причудливыми именами, похожими на клички. Особенно в цене были те, кто мог не только рассказать, но и показать фильм, сыграв все роли сразу — и за Бриннера, и за Бронсона, и за Мак-Куина. Нет, лучше, чем Бриннер, Бронсон и Мак-Куин, во всяком случае, колоритнее.

Критики морщились и обижались за Куросаву, хотя сам Куросава, насколько мне известно, не обиделся. Коммерческому бараклу, чем картина была в глазах многих интеллектуалов, противопоставлялись фильмы глубокие, но скучные. А когда замечательный критик Юрий Миронович Ханютин осмелился заметить, что лично ему «Великолепная семерка» нравится гораздо больше, чем «Семь самураев», это сочли шуткой, недостойным ерничеством, издевательской насмешкой над святыней мирового киноискусства. Опротестованный и подвергнутый остракизму, Юрий Миронович, как мне помнится, мнения своего не изменил, но и яростно отстаивать его не счел необходимым.

Более всего успех ленты удивил некоторых американских критиков. В их представлении «Семерка» была картиной удачной, даже очень удачной, однако лишь «одной из» в пестрой череде вестернов конца пятидесятых — начала шестидесятых годов и при этом далеко не самой

талантливой: достаточно условной, слишком раздражительной, к тому же еще и декларативной. И вызывать она должна была не радостные аплодисменты, а, скорее, чувство тоски, грусти на грани отчаяния, боли за вечные странствия и жизнь муторную, прожитую в надоевшем револьверном шуме.

Сейчас, в 1989 году, когда я и «Семь самураев» посмотрел, и много фильмов Джона Стёрджеса увидел, и вестерны других мастеров мимо моего внимания не прошли, могу согласиться с мнением своих американских коллег. Не так мы смотрели «Великолепную семерку», далеко не так, как надо бы. Но почему не так? Год-то, напомним, какой был? Шестьдесят второй. Мы уже немало месяцев ликовали в ожидании коммунизма, обещанного нашему поколению, строили его по мере своих сил и возможностей. И каким мы его, коммунизм, себе представляли? Товаров изобилие, но жить скучновато. Квартиры, продукты, автомобили — это все есть, однако читать, что хочешь, — нельзя, смотреть, что хочешь, — нельзя, слушать, что хочешь, — нельзя. За тебя отберут что надо, предложат что надо, сократят где надо — и будешь ты наслаждаться достижениями мировой культуры, какой надо, а какой не надо — так и не будешь наслаждаться. Наверху лучше видно.

Поэтому никакого значения для нас не имело то, что «Семерка» свидетельствовала о закате вестерна, что в том же шестьдесят втором, когда она бушевала на наших экранах, режиссер Дэвид Миллер расскажет в своей ленте «Одинокие храбрецы» о современном ковбое, наследнике Криса и его друзей, и этого великолепного мужчину собьет на мокром шоссе и предаст немислительному поруганию огромный грузовик, груженный унитазами. На разных языках мы говорили тогда с Америкой и американским кинематографом. Для нас «Великолепная семерка» была фильмом торжественным, воплотившим мечту о мужском братстве, личной ответственности и том пьянящем чувстве свободы, когда, кажется, все тебе под силу, ты можешь мчаться на красавице лошади навстречу ветру и, вдыхая свежий воздух, ощущать себя хозяином земли, что у тебя под ногами, широкого неба, что над головой твоей, всей безграничной вселенной, малой частью которой ты являешься.

Разве могло чувство это понравиться нашей до предела идеологизированной системе с ее навсегда установленной иерархией ценностей и приоритетов? Разве не должно оно было испу-

СЧАСТЛИВЕЦ В ОЧКАХ

Валентин
МИХАЛКОВИЧ

Есть актеры счастливые. Популярных много, но счастливых считанные единицы. Их счастье не укладывается в обычные человеческие мерки. Напротив, по таким меркам они могут казаться неудачниками: кто-то умирает рано, кто-то выходит в тираж и влачит тусклое существование, получая бесцветные, проходные роли. Успех счастливцев мерится не благополучной и долгой карьерой, не поклонением толп, но тем, что через своих героев они выразили эпоху, в которой жили. Збигнев Цибульский принадлежит к числу этих несчастных счастливцев.

Каждый период истории рождает свою эмоциональную атмосферу. Ее образуют надежды, устремления, настроения, растекающиеся незримо, будто электромагнитные волны, проникающие в душу всех и каждого. Немногие художники-счастливыцы фокусируют атмосферу времени в себе, кажутся ее олицетворением. С ними происходит знаменательная метаморфоза: они словно преодолевают рамки искусства, которому служат, не воспринимаются актерами, писателями, музыкантами, а становятся обладателями коллективного сознания — будто входят в имматериальный пантеон, пребывающий в людской памяти.

С середины пятидесятых годов и до смерти в 1967-м Цибульский много раз появлялся на экране. Но увидеть в нем олицетворение времени заставила лишь одна-единственная картина — «Пепел и алмаз» Анджея Вайды. Картину и роль Цибульского в ней сам режиссер решительно выделил из всего своего творчества, однажды сказав в интервью: «Когда я размышляю о том, что мои фильмы дали людям, с полной уверенностью я могу назвать только одно: очки Збышека Цибульского».

На экраны картина вышла в 1958 году, роман Ежи Анджеевского, по которому она поставлена, опубликован десятью годами раньше. И в книге, и в фильме действие длится всего два-три дня, но исторических, переломных: это последний день второй мировой войны и первый день мира, — в текст специально вводится звучащее по радио сообщение о капитуляции гитлеровской Германии. Эпохе войны и фашистского насилия Альбер Камю дал крылатое определение — «времена презрения». Война и насилие обесценили человеческую личность — презирая ее, превратили в пушечное мясо, в объект истребления, перелом, показанный в книге и фильме, означает конец «времен презрения». Вместе с тем для Мацека Хелмицкого — солдата подпольных отрядов Армии Крайовой, сыгранного Цибульским, он оборачивается трагедией.

«Времена презрения» четко делили мир на две системы — ту, которая рождала это презрение к человеку, и ей противостоящую. В расколоте мире человек не значим сам по себе — его оценку предопределяет принадлежность к системе. С концом «дней презрения» личность получает право на самоценность. Тема самоценности заявлена эпиграфом Анджеевского — стихами великого польского поэта Циприана Норвида, стихи затем вводятся в одну из сцен романа и в фильм — они выбиты на стене разрушенного костела, где их читает Мацек. У Норвида человек сравнивается с горячей «солевой цепой» — он полностью может сгореть,



и пепел унесет в бездну буря истории, но может под пеплом образоваться «звездный алмаз, предвестие вечной победы». Алмаз — самый твердый из природных кристаллов, он неподалеку от внешнего условия. В романе и фильме алмаз символизирует ядро, сущность человека — то, что в нем неизменно и независимо от хода бытия.

Неизменность и независимость дают человеку высшие ценности, если станут внутренним его достоянием. Мацек жаждет их обрести. Прочитав стихи, он размышляет в романе о том, что «в его жизни до сих пор все катилось разными дорогами. На одной он убивал, на другой был другом и товарищем, еще на одной — любовником случайно встреченных девушек». В собственных глазах Мацек словно распался на несколько разных индивидов; ему, как воздух, необходима сейчас цельность, однако юноша чувствует, что «...потерялся в этой путанице, что ускользает от него какое-то важное, наиважнейшее звено, которое связало бы противоречия...». Мацек сталкивается с тем, что и после войны мир расколот, — коммунисты борются с вооруженной оппозицией, гибнут люди, Мацек пытается выйти из борьбы, ищет путь к извечным ценностям, к «наиважнейшему звену» и, не найдя, гибнет.

Герой книги не носил очков: «двадцатидвухлетний брюнетик с девичьими ресницами и голубыми глазами» вообще решительно отличается от Цибульско-

го. Очки с темными стеклами, узкие брюки, спортивную сумку через плечо, с которыми персонаж Цибульского появился на экране, носили юноши не 45-го года, а конца пятидесятых. В сюжете, разыгрывающийся тридцать лет назад, Вайда ввел современника своих зрителей. Экранного Мацека они признали «своим» — выразившим атмосферу их времени; признали потому, что, когда после 56-го года пошатнулись сталинские структуры в их обществе, эти зрители, как и герой фильма, жаждали «внесистемности» и самоценности. Парадоксальным образом именно очки символизировали тут «внесистемность». Через темные стекла Мацек видел окружающий мир, но от мира они скрывали глаза юноши, зеркало его души. Очки становились преградой между реальностью и человеком, словно освобождали от пристального ее внимания и диктата. Тем самым они оказывались благом — ведь лишь свободный человек достигает «наиважнейшего звена, которое связало бы противоречия».

Актер передал своему персонажу те настроения и надежды, которым сам был предан. Собственное существование он тоже вел под знаком «внесистемности»: ненавидел рутину театральных репетиций, был врагом всяческой стабильности, предпочитал бродяжничать — куда-то неся в такси, на поездах, но ни разу не сел за руль спортивного «вольво», который купил на гонорар за съемки в шведском филь-

«Пепел и алмаз» — Мацек

ме. «Вольво» был для него чересчур уважаемым. Цибульский и погиб на ходу — сорвавшись с подножки железнодорожного вагона. Польский критик написал после его смерти: «В фильмах «Поколение», «Поезд» (в советском прокате «Загадочный пассажир» — В. М.), «Сальто» Збышек прыгал с поезда, на этот последний он не успел».

У нас «Пепел и алмаз» вышел на экраны в 1965 году, через семь лет после создания. Задержка понятна. Передовая советская пресса вела жгучую полемику с «польской школой», чужая в ней крамола. Благодаря задержке фильм попал к нам в ореоле своего успеха. И столкнулся с атмосферой иной, нежели та, что его породила.

Выражением «нашей» атмосферы — по крайней мере для меня — являются тогдашние фильмы Хуциева. В фильме «Застава Ильича» герой беседует с отцом, точнее, с видением отца, погибшего на фронте. В войну отцу было столько же лет, сколько сейчас герою. Поколение отцов вершило справедливую историческую миссию, отдало себя «общему делу». Современная мятущаяся молодежь и должна была — по логике картины — черпать у этого поколения духовные силы. Аналогично заканчивался и следующий фильм Хуциева — «Июльский дождь». Героиня ленты порывала с возлюбленным, убедившись в духовной его пустоте. В финале она бродила по Москве и видела наконец счастливых людей — бывших фронтовиков, с честью выполнивших свой исторический долг. Фильмы Хуциева словно впитали нашу тогдашнюю веру, что смысл существования даст нам история, «общее дело».

В свете такой веры и мы воспринимали тогда фильм Вайды. Коллеги-критики писали, что автор «Пепла...» изобразил исторические судьбы поколения, которое героически сражалось с фашизмом, но затем, уйдя в лесные отряды АК, разминувшись с ходом истории, более того — встало на ее пути. Трагедия Мацека виделась нам именно в разрыве с историей, а не в том, что его стремление к «наиважнейшему звену», к самоценности в условиях, созданных историей, не могло осуществиться.

По сравнению с шестидесятью годами герои сегодняшнего экрана сильно изменились. Об этой метаморфозе свидетельствует, например, «Асса». Ее герой — музыкант-рокер живет в своего рода «временах презрения». Бананана преследует милиция, а убивает человек из противоположного милиции лагеря — мафиози Крымов. Иначе говоря, герою противостоят система и антисистема. Ему не попадают на пути счастливые вершители «общего дела». Силу для противостояния герой должен черпать в себе самом. Своей «внесистемностью» он родствен Мацеку.

Пожалуй, только теперь, когда и у нас появились такие герои, мы способны точнее понять Мацека и его поиски «звездного алмаза» духовности. А также исполнителя роли, метавшегося, бунтовавшего, как и его персонаж. Понимания ждет «счастье Цибульско-го». Возможно, в плане бытовом его следовало бы считать неудачником. Художнику, однако, доступно иное, высшее счастье — когда нечто существенное и необходимое он говорит людям, слыша ответ их сердец. Такое счастье досталось Цибульскому.

СОВЕТСКИЙ
Экран



Збигнев Цибульский в фильмах «Пепел и алмаз», «Сальто», «Как быть любимой», «Девушка из банка» (См. стр. 31)