

СОВЕТСКИЙ  
**Экран**  
6-90

**СНЕЖНЫЕ  
БУКВЫ  
РЕКЛАМЫ**





## ДЕЛО ДЛЯ МУЖЧИН



Один из кораблей морских пограничников неподалеку от Севастополя стал съемочной площадкой нового приключенческого фильма «Проект «Альфа» (автор сценария и режиссер — Е. Шерстобитов). Однако привычной эмблемы Киев-

ской студии имени А. Довженко, где «прописан» постановщик, в титрах мы не увидим: фильм о пограничниках создается в хозрасчетном объединении «Кинематографист» при «Киноцентре» Союза кинематографистов Украины. Режиссер рассказывает:

— Дело у наших героев — капитана Чайки и личного состава его корабля — самое что ни есть стоящее: защищать Родину. Но декларациями сегодня никого не удивишь, надо искать убедительную, яркую форму. Поэтому фильм будет изобиловать неожиданными сюжетными поворотами, эффектными подводными съемками, музыкой. В картине заняты: Ю. Маляров, С. Дирина, А. Веденкин, Б. Руднев, Г. Дворников. В массовых сценах и эпизодических ролях — экипаж корабля. Оператор — Н. Журавлев, художник — П. Слабинский.

Ю. Маляров и С. Дирина  
в фильме «Проект «Альфа»

## АКТЕРЫ, ЗАГОВОРЩИКИ ПО-АНГЛИЙСКИ

Учиться, как известно, никогда не поздно. И никому. Ни только что покинувшему институтскую скамью дебютанту, ни седовласому метру. Тем более когда впереди цель столь заманчивая: выход на международный кинорынок.

Известно, что наш актер — самый «неснимаемый» актер в мире. Менеджерами он не избалован, на иностранных языках не говорит. И лишь благодаря счастливой случайности и собственной настойчивости появляется время от времени в фильмах западных режиссеров. А потому и спрос на него невелик.

Но вот французская менеджерская фирма «Б'Арт», понимая, что возможности советских актеров далеко не исчерпаны, предложила Гильдии актеров советского кино в течение трех лет представить для участия в западных фильмах пятьдесят исполнителей, имена которых были менеджерами с Елисейских полей специально оговорены.

Гильдия согласилась. И выдвинула встречные условия: полную добровольность в заключении каждого персонального договора и возможность его разрыва, если условия фирмы покажутся актеру неудовлетворительными. Так было разработано Генеральное соглашение между советскими актерами и их французскими партнерами. Теперь все свои зарубежные контракты наши артисты могут заключить только через «Б'Арт».

Так актеры сели за учебники. Владение разговорным английским языком было первым требованием «Б'Арт». Месяц интенсивных занятий с преподавателями, и 15 актеров, среди которых В. Глаголева, И. Мирошниченко, Е. Сафонова, «заговорили». А «заговорив», написали в ГАСК письмо: «Приветствуем одно из первых конкретных начинаний актерской гильдии!»

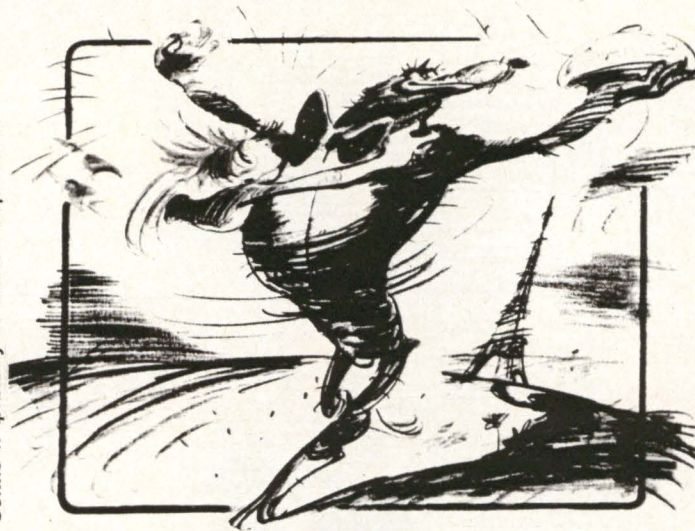
## К ЛЮБИМОЙ БАБУШКЕ В ПАРИЖ

Новая работа режиссера-мультипликатора Гарри Бардина, знакомого зрителям по фильмам «Летучий корабль», «Брэк!», «Выкрутасы», будет называться «Серый Волк энд Красная Шапочка». Уже из названия ясно, что это не простой пересказ давно всем знакомой сказки. Расширив рамки действия до международных масштабов, украсив картину музыкой, песнями, трюками, режиссер создает веселый мюзикл. Весьма актуальный, ибо в нем отражена «политика нового мышления». По сценарию Красная Шапочка из СССР несет пирожки своей любимой бабушке, проживающей в Париже, — такова завязка фильма, герои которого сделаны из пластилина.

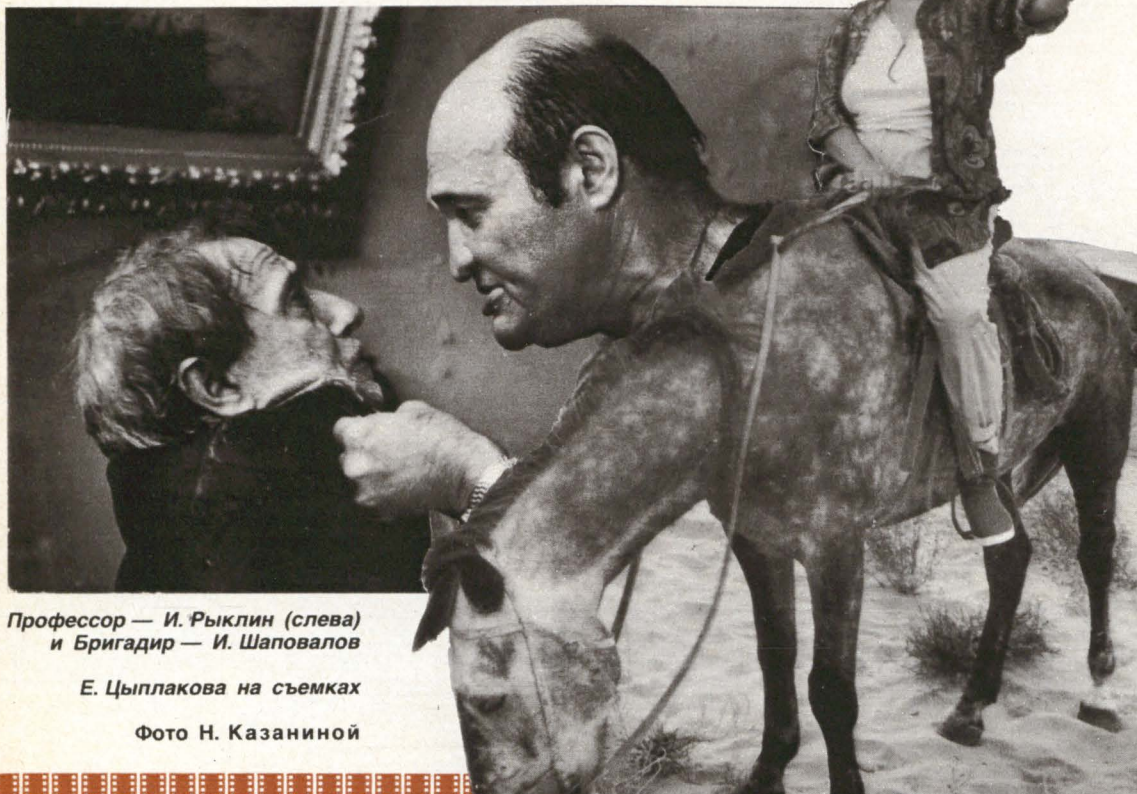
Несмотря на то, что Гарри Бардин обычно бывает не только режиссером, но и хореографом, музыкантом, а иногда и художником своих картин (в данном случае он еще и автор сценария), и составитель музыкальной закадровой композиции, его работа немыслима без союзников — мультипликаторов Н. Федосовой, Л. Маятниковой, художника А. Мелик-Саркисяна (многие трюки и оригинальные решения рождены именно их воображением), актеров А. Джигарханяна, Э. Урусовой, Е. Разиной, озвучивавших главных персонажей.

В наш жестокий век человек разучился улыбаться. Хорошо, если новый фильм Г. Бардина доставит нам хоть несколько минут радости, вырвет на мгновение из омутов повседневных забот.

Эскиз к фильму А. Мелик-Саркисяна



## ИМЕНУЕМЫЕ БОМЖАМИ



Профессор — И. Рыклин (слева)  
и Бригадир — И. Шаповалов

Е. Цыплакова на съемках

Фото Н. Казаниной

На небольшом экране в мосфильмовской монтажной — долгий план с изображением жесточайшей сцены избития полуодетого немолодого мужчины. Зверство творится на глазах десятка молодчиков, вооруженных автоматами. По этому, изъятому из контекста ленты эпизоду человеку, не посвященному в сюжет, трудно определить время и место действия ленты «Камышовый рай».

Режиссер фильма Елена Цыплакова, до сих пор известная зрителям как актриса («Ключ без права передачи», «Не болит голова у дятла», «Счастливая, Женька!», «Мы из джаза»), пытается ответить на вопрос: «Может ли общество называть себя нравственным и гуманным, если в нем есть место таким явлениям, как «лишние люди», равнодушие к человеку и даже своего рода рабство?»

Дело в том, что герои экранной истории (сценарий С. Белошниковой и И. Агеева) — наши неприкаянные современники, люди без определенного места жительства, коротко именуемые бомжами. Как и многое из того, на что недавно мы закрывали глаза, бомжи сегодня наконец замечены общественностью. Однако куда скромнее пока наши знания о бомжеладельцах — тех, кто лживыми обещаниями больших заработков порой «прибирает к рукам» одиноких и, как правило, беспомощных, бездомных людей. По сути, бомжеладельцы — это те же мафиози, в то время как попавшие в их сети бедолаги — их современные рабы. Им, для которых практически нет обратной дороги, отводится роль бесправной рабочей силы, в том числе и на камышовых плантациях, куда попадает главный герой, вчерашний студент.

— Для большей достоверности, — говорит Е. Цыплакова, — нам нужны были малоизвестные лица исполнителей. За исключением Н. Стоцкого, знакомого зрителям по «Левше» и «Валентину и Валентине», у нас снимались практически неизвестные актеры: А. Буреев, И. Рыклин, В. Поморцев, И. Аракелов, а также непрофессионалы.





Читателям отвечает  
народный артист СССР  
Олег ТАБАКОВ

## «ПРАВДОПОДОБИЕ НЕВЕРОЯТНОГО»

Люди бывают занятые, очень занятые, чрезвычайно занятые и... фантастически занятые. Эти последние настолько адаптируются к бешеному ритму своего существования, что считают его нормальным. То ли время внутри суток они научились замедлять, то ли сутки растягивать почти беспредельно, но какая-то таинственная власть над временем у них определенно есть. Это ощущение перешло у меня в уверенность при общении с Олегом Павловичем Табаковым, ректором Школы-студии МХАТ, создателем и руководителем московского Театра-студии, актером МХАТа и киноактером. Мы начали беседу по письмам читателей «СЭ» в тесной примерной в антракте спектакля «Кабала святош». Табаков отвечал на вопросы неспешно, обстоятельно, как будто антракт должен был длиться целую вечность. Внезапно прервав рассказ весьма будничной репликой «вернусь через 15 минут», исчез. Только по взрыву хохота в динамике я поняла, что он пошел на сцену работать. Вернувшись действительно через 15 минут, Табаков как ни в чем не бывало продолжил фразу.

— Ваше мнение о перестройке? (М. Конопацкая, Киев)

— Я не верю, что сегодня мы заснем, а завтра проснемся и все само собой станет замечательным и прекрасным. Так не может быть. Перестройка не уложится в пятилетний план. Не помогут и две пятилетки. Мы дошли до предела неестественной, вымороженной жизни и, слава богу, спохватились. Пока очень немного из того, что хотелось бы, изменилось к лучшему. Но уже то, что практически легализовано инкомыслие, вселяет надежду. Здравый смысл подсказывает: мы будем развиваться, меняться к лучшему. **Здравый смысл** — вот, на мой взгляд, главное приобретение перестройки.

— Кто в вашей творческой жизни сыграл большую роль? (Л. Федорова, Волгоград)

— Самую большую роль сыграла, наверное, российская литература XIX века. Я начал по-настоящему ее читать, учась в последних трех классах школы. Что-то я прочел дважды, что-то перечитывал по несколько раз, почти совсем забросив учебу, тратя на нее ровно столько, чтобы получить минимальную положительную оценку.

— Как вы стали актером, были ли у вас при этом трудности? (Е. Носова, Москва)

— Родился я в августе 1935 года в Саратове, в семье врачей. Врачами были все вокруг — мама, папа, сестра, брат, тети и дяди. Как любой провинциальный мальчик, увлекался театром, участвовал в самодеятельности. Первые профессиональные и этические ориентиры получил в драматическом кружке при саратовском Дворце пионеров, которым руководила замечательный педагог Наталья Иосифовна Сухостав.

Я учился в школе столь посредственно, что к концу десятого класса стало ясно, — ни на какую другую профессию, кроме актерской, не требующей отличных знаний по физике, математике, химии и другим точным наукам, я не гожусь. Правда, мама, всей душой желая мне добра, хотела, чтобы я был гинекологом. Но, узнав о моем решении, заплакала и отпустила в Москву. Было это в 1953 году. Поступил я в Школу-студию МХАТ на курс, которым руководил Василий Осипович Топорков.

А на 3-м курсе Олег Николаевич Ефремов (он был одним из наших педагогов) пригласил меня в тогдашнюю Студию молодых актеров (будущий «Современник») на роль студента Миши в пьесе Виктора Сергеевича Розова «Вечно живые», которой впоследствии открывался «Современник». С этого времени и началась моя профессиональная работа в театре. В кино я начал сниматься в это же время. Моя первая роль — Саша Комелев в фильме «Тугой узел», который поставил на «Мосфильме» в 1956 году режиссер Михаил Швейцер по сценарию Владимира Тендрякова. Фильм этот пролежал «на полке» 32 года. Правда, на экраны в 1957 году вышел его изуродованный вариант «Саша вступает в жизнь» (режиссера заставили перемонтировать картину и изменить в ней все акценты).

— Ваши учителя и наставники в кино? (Г. Турчанова, Москва)

— Человеком, во многом открывшим мне эстетические ориентиры в кино, был Михаил Абрамович Швейцер. Он работал со мной серьезно и истово. Готовясь к роли Саши Комелева, мы изучили всю линию Николая Ростова из «Войны и мира». Согласитесь, что сегодня даже в театрах редко столь глубоко и серьезно работают с актером. Мне везло на встречи с талантливыми людьми. Назову лишь некоторых: Григорий Чухрай, Константин Воинов, Александр Митта, Никита Михалков, Роман Балаян. Сейчас я уже снимаюсь в фильмах их учеников.

— Ваши новые работы? (Ж. Большакова, Братск)

— Князь Голицын в «Царской охоте» (режиссер В. Мельников, «Ленфильм»), директор комбината, бывший работник «органов» в фильме «Шапка» (режиссер К. Воинов, «Мосфильм»), вор-наводчик Цудечник в картине «Искусство жить в Одессе», поставленной на Одесской киностудии режиссером Г. Юнгвальд-Хилькевичем по «Одесским рассказам» И. Бабеля. На телевидении, в объединении «Экран», снимаюсь в роли генерала КГБ в фильме «Городские подробности» (режиссер В. Кучинский). Впереди работа в новой ленте Аллы Суриковой «Чокнутые» (рабочее название), действие которой происходит сто с лишним лет назад на строительстве Николаевской железной дороги («Мосфильм»). Мне предстоит сыграть международного террориста.

А теперь о театральных работах. В Школе-студии поставил пьесу А. Галича «Моя большая земля» и помогал английскому режиссеру Б. Коксу ставить «Сэйлемские колдуны». В Финляндии поставил «Обыкновенную историю» и «Лисички». Как актер сыграл в Театре-студии в спектакле «Вера, Любовь, Надежда», который поставил режиссер и актер Максимилиан Шелл. Буду также играть главную роль в пьесе «Я хочу сниматься в кино», которую ставит в Театре-студии американский режиссер Г. Лайзер. Ставлю в Театре-студии «Обыкновенную историю». К концу этого сезона планирую поставить в Дании «Билоски-Блюз» Нила Саймона.

— В каком классическом произведении и какую роль вы бы хотели сыграть? (О. Пелевина, Свердловск)

— Если хватит сил, я еще сыграю во «Власти

Фото И. Гневашева



► тьмы» старика Акима, Санчо Пансу в одной из версий «Дон Кихота». Может быть, успею еще сыграть Чичикова (у меня есть некоторые конкретные соображения по этому поводу). Собираюсь сыграть Иудушку Головлева в инсценировке романа Салтыкова-Щедрина.

— Как вы относитесь к семейной традиции в киноискусстве? (Н. Сабулите, Ярославль)

— Так же, как к традиции в портняжном или сапожном деле. Главное — работать честно, серьезно, чтобы не было стыдно друг за друга.

— Расскажите о своей семье. (А. Антипова, Севастополь)

— Если в детстве меня окружали сплошные врачи, то теперь — одни актеры. Глава семьи — моя жена Людмила Ивановна Крылова, актриса «Современника». У нас двое детей. Сын Антон (ему сейчас 29 лет), актер «Современника», и дочь Саша (ей 23 года), актриса, работает у меня в Театре-студии. Ее муж — немецкий актер Ян Лиферс (играет в одном из берлинских театров). В 1988 году у Саши родилась дочка, а у меня — внучка Полина.

— Какие качества в женщине и конкретно в вашей жене цените больше всего? (Н. Владимирова, Петропавловск)

— Талант быть хранительницей очага. Эту жизненную программу моя жена реализует достаточно последовательно, а иногда даже жестко. Она помогла мне в очень трудные моменты жизни, когда я болел. И во многом благодаря ее заботам я встал на ноги. Сейчас она с такой же готовностью и заботой помогает ходить по земле нашей внучке Полине.

— Любите ли вы готовить? (С. Исаева, Ленинград)

— Я больше люблю есть. Но в детстве от бедности нашей и вечной голодности придумывал иногда удивительные блюда. Например, мелко (до крошек) настроуанный черный хлеб с томатной пастой и подсолнечным маслом. Если все это перемешать и поджарить на сковороде — прекрасная вещь получается. Сейчас очень люблю варить, жарить картошку... и есть, конечно, тоже.

— Как вы относитесь к комсомолу и неформальным объединениям? (Т. Пономарева, Свердловская обл.)

— Отношусь с уважением к тому, что представляется важным и интересным для молодых, будет ли это комсомол, неформальное объединение или объединение по интересам. Но, на мой взгляд, любое объединение обязательно должно происходить естественно. Нельзя собирать в одну организацию людей, которых объединяет только возрастной ценз: достиг 14 лет — вступил, исполнилось 28 — выбыл.

— Из «СЭ» узнал, что на экраны наконец выходит фильм «Тугой узел». Какие чувства и размышления вызвала у вас эта акция? (А. Кузнецов, Москва)

— В день открытия в Москве XIX партконференции, проезжая мимо кинотеатра «Форум», я с удивлением увидел большой рекламный щит фильма «Тугой узел» и свою фамилию среди исполнителей ролей. Первым чувством, которое у меня в этот момент возникло, была горечь от совершенной более 30 лет назад несправедливости. Самое удивительное, что пока фильм лежал «на полке», его несколько раз показывали левым, радикальным деятелям культуры Запада, когда надо было продемонстрировать, что у нас есть картины, критически осмысляющие нашу действительность. И всегда фильм находил поразительный отклик и сочувствие у этих коллег. Так что, лежа «на полке», «Тугой узел» в конечном счете способствовал славе Отечества. А смотреть его сейчас я не стал. Все нужно делать вовремя...

— Что бы вы хотели изменить в кино? (О. Пелевина, Свердловск)

— Изменить в кино (как, впрочем, и во всей нашей жизни) нужно взгляд на ценности, взгляд на талант. Талант (кроме расхожей благоглупости, что он «принадлежит народу») — это прежде всего огромный нравственный, интеллектуальный капитал и большая редкость. А мы к своим талантам относимся безобразно! Ничего, кроме стыда и горечи, не вызывают у меня мысли о том, что Раневская не сыграла и четверти того, что могла. Пашенная — и трети того, что должна была сыграть. Очень мало работал в кино Плятт. И многие, многие другие. Гляжу я на моих талантливых, но обойденных вниманием сверстников, и думаю: «Господи, ну когда же земля моя перестанет любить только мертвых, когда прекратится это идолопоклонство!» Нужно, чтобы талант из общегосударственной собственности превратился в чью-то конкретную собственность, в предмет чьих-то забот. Должен существовать агент (лучше юрист), который бы заботился о судьбах нескольких десятков актеров. Они будут ему платить, выделяя определенный процент своего гонорара. Если будут люди, понимающие, что получают деньги, когда Табаков, Петров или Сидоров сыграет эту роль, ох как сразу двинется дело! Поверьте.

— Был ли в вашей творческой судьбе человек, заставивший заново пересмотреть, переоценить все

сделанное ранее? (О. Вергелес, Киевская обл.)

— Их было несколько. В известном смысле таким человеком стал для меня Олег Николаевич Ефремов, заставивший во многом переосмыслить место актера в театре, его предназначение. Таким человеком была и внучка замечательного русского художника Валентина Александровича Серова, Ольга Александровна Хортик-Серова. Я попал в их дом, уже будучи студентом. И это «интеллигентское гнездо» помогло мне лучше понять взаимоотношения людей, обогатило моральный и нравственный опыт. Таким человеком стал для меня (да и для многих моих сверстников, наверное) Александр Исаевич Солженицын. После чтения его «...Ивана Денисовича» я вступил в партию, поскольку впервые услышал слова правды о нашей жизни. Ну и, кроме того, наверное, я меняюсь под воздействием моих друзей... и врагов тоже...

— Какие качества необходимы, чтобы стать актером? (О. Смирягина, Москва)

— Воля.  
— Как возник Театр-студия О. Табакова? (Д. Воц, Москва)

— Человеку, любящему свою профессию, в какой-то момент становится важным передать умение тем, кто будет жить после него. Я был уже третий год директором «Современника», когда понял, что изменять его не стоит. Он такой, как есть, и должен жить собственной жизнью. Разумней и естественней все начать с нуля, с самого начала. Собрал нескольких молодых ребят — единомышленников, актеров и режиссеров тогдашнего «Современника» — Валерия Фокина, Авангарда Леонтьева, Константина Райкина, Андрея Дроздина, Иосифа Райхельгауза, Володу Поглазова, Сергея Сазонтьева. И устроили мы прослушивание трех с половиной тысяч московских ребят в возрасте 14—15 лет. Отобрали из них 49. И два года существовали как драматический кружок. Потом нашли подвал — пристанище алкашей. Вместе с ребятами (при содействии начальнической РЖУ и районных властей) переоборудовали его. И живет там наша студия по сей день. Часть студийцев стала основой курса, который я набрал в ГИТИСе. В год окончания института осталось 15 человек. Вот такой был строгий, суровый отбор. Ребятам из этой первой студии не повезло. Шел 1980 год, время было глухое, тяжелое. И вот, несмотря на то, что у нас было шесть спектаклей, о которых хорошо отзывалась пресса, что были успешные гастроли в Венгрии, студия была уничтожена. «Придушили» ее Министерство культуры и московские власти. Из этой студии многие стали популярными актерами, часто снимаются в кино. Это М. Шиманская, Л. Кузнецова, М. Овчинникова, Е. Майорова, А. Гуляренко, И. Нефедов, С. Газаров, А. Смоляков, А. Селиверстов, М. Хомьяков, В. Мищенко, А. Марин.

Полтора года мне не давали преподавать — считалось, что я «плохо идейно влияю на молодежь». Но окончательно «перекусить» мне позвоночник не удалось. И я смог набрать новый (правда, уже заочный) курс. Так родилась вторая студия. Выпускники 1980 года стали в ней педагогами. Все эти годы мы не прерывали занятий, играли спектакли — наш подвал не пустовал, студия жила. Из второй студии уже занял свое место в кино Е. Германова, М. Зудина, А. Серебряков, Р. Лавров, Н. Тимохина, А. Мохов. А в 1986 году был отдан приказ Министерством культуры и мы стали государственным московским Театром-студией. Время нуждалось в нас.

— Как относитесь к своим бывшим ученицам Марине Зудиной и Елене Майоровой? (Т. Миллер, Красноярский край)

— С нежностью и симпатией. Радуюсь их успехам. На их примере убеждаюсь, что (выражаясь языком современной молодежи) «кайф, который ловишь» от успехов твоих учеников, значительно выше «кайфа» от собственных успехов.

— Интересно ли вам озвучивать мультфильмы? (Г. Кислякова, Московская обл.)

— Я делаю это с удовольствием. Поле деятельности мультипликации — правдоподобие невероятно. А я из тех актеров, которым такая система эстетических координат чрезвычайно близка и в которой, как мне кажется, я что-то могу сделать.

— Видел вас на сцене МХАТа в роли Сальери. Как оцениваете трактовку этого образа в известном фильме М. Формана? (О. Вергелес, Киевская обл.)

— Во многих эпизодах работа моего коллеги Феридана Мюррея Абрахама кажется мне чрезвычайно интересной, хотя быть объективным мне весьма сложно. У меня свой собственный довольно определенный взгляд на Сальери в условиях нашего общества. Я имел удовольствие познакомиться с Абрахамом, когда впервые приехал преподавать в Нью-Йорк. Газета «Нью-Йорк таймс» поместила обо мне весьма комплиментарную статью. На следующее утро он уже сидел на моих занятиях, а к вечеру пришел Дастин Хоффман. Меня поразили их открытость, готовность узнать что-то новое, чему-то научиться! Прекрасное свойство — и в славе суметь сохранить живую душу.

— Встречали ли вы людей типа Обломова? (кино-клуб «Юпитер», Донецк)

— Встречал. Но еще чаще встречал людей, которые хотели бы походить на Обломова. В связи с этим мне вспоминается любопытный случай, происшедший во время премьеры фильма в Нью-Йорке. Было это в декабре, шел вполне рождественский снег, и по огромному красному ковру, который был послан на тротуаре перед кинотеатром, где шла картина, вышагивала премьерная публика. Количество каратов в ушах и на пальцах было несметным. Все сверкало, переливалось, горело. И вот после премьеры вся эта великосветская публика почему-то решила отправиться в постоянное представительство СССР при ООН. Там не ждали такого огромного наплыва народа. Рассчитывали, что придет человек 10—20. Сообразно этому и еда была заготовлена. Получался конфуз. Единственное, что у нас всегда есть в избытке, — это водка. Ею быстро заполнили столы. Катастрофа произошла в считанные минуты. Малоспособные к сопроприятию алкоголю американцы падали один за другим. Очередной американец перед падением, бия себя в грудь, воскликнул со слезой в голосе: «Олег, я — Обломов!» И... рухнул в небытие.

— Была ли у вас возможность заключить контракт с какой-нибудь западной киношколой или театральным вузом? (Ю. Жирнов, Москва)

— Да, моими услугами интересуются коллеги из разных стран. В частности, из США. Но заключать долговременные контракты я не имею возможности. У меня есть Театр-студия, за судьбу которого я несу ответственность, Школа-студия, которой я пытаюсь помогать в ее трудной жизни. А так предложения чрезвычайно соблазнительные и морально, и материально. Не сравнимые с тем, что мне предлагают здесь, совсем другого порядка.

— Есть ли любимый кинофильм? (Н. Кузьмина, Пермская обл.)

— Есть, и не один. «Полет над гнездом кукушки», «Кабаре», весь Феллини. Если говорить о более давних пристрастиях, очень я любил «Сорок первый» Чухрая, нравились фильмы пражской волны 1968 года: Хитилова, Форман, Менцель, Шорм, который был фактически отцом этой новой волны. Ну, конечно, Чаплин и... «Чапаев».

— Какой недостаток в людях кажется вам нетерпимым? (Е. Михайличенко, Кустанай)

— Ложь, рабство, холуйство, хамство. Холуйство и хамство всегда связаны друг с другом, ходят в одной упряжке. И зависть — самое страшное, что возвращено и генерировано в советском человеке.

— Как вы относитесь к Сталину? (Л. Евстафьева, г. Ахалцихе ГССР)

— Сталин — мой идейный враг. Семья наша не пострадала в буквальном смысле, никто не был убит, но страх, который я испытал в моей жизни, продолжался довольно долго. Он начался с того дня 1949 года (а было мне тогда 14 лет), когда мой дядя подвел меня к окну и, указав на огромный портрет Сталина с Мамлакат Наханговой на руках (он закрывал почти весь фасад саратовского ТЮЗа, находившегося напротив), сказал: «Вот видишь, Лелик, этот слепоокий 20 миллионов людей наших погубил». С этого момента и вплоть до смерти Сталина я жил двойной жизнью: знал о фашистских методах истребления инакомыслящих моих соотечественников и должен был делать вид, что этого не знаю.

— Не мешает ли ваша профессия в личной жизни? (М. Левина, Ленинград)

— Мешает, как, наверное, всякому актеру. Работа в воскресенье, в праздничные дни, даже когда что-то случилось дома или ты болен. Если актер — человек порядочный, то бюллетень не имеет права брать. Должен работать до последнего. Ну, конечно, бывали у меня ситуации, когда приходилось брать бюллетень. Мне было чуть меньше тридцати, когда случился инфаркт. Но после 49 дней в больнице и чуть меньше месяца в реабилитационном санатории я сразу вышел на сцену и играл премьеру «Обыкновенной истории» — спектакля, во время которого я терял в весе больше килограмма. Все время приходится жить заданной жизнью — театральный репертуар, составленный на два месяца вперед, определяет и регламентирует ее. А если учесть, что у меня еще и зарубежные обязательства на два года вперед расписаны! Но что делать? Я сам выбрал эту «солдатскую» профессию, профессию **повышенного риска**.

— От какой черты характера вам хотелось бы избавиться? (М. Сазонова, Кострома)

— От мягкотелости моей. Я так много видел злобы в людских взаимоотношениях, что, вероятно, моя излишняя мягкость — просто реакция на это. И все же хотелось бы быть строже и к людям, и к самому себе.

— Как переносите неудачи? (Г. Орлова, Москва)

— Если честно, то неудач было немного. Но я из тех людей, для которых неудача — повод опять лезть в гору.

Ответы записала Н. СОСИНА





## ”БЕСПРЕДЕЛ” И БЕСПРЕДЕЛЬНОСТЬ

Евг. ЕВТУШЕНКО

**Ф**ильм «Беспредел» — явление выдающееся по многим причинам. Неординарная судьба Игоря Гостева, в душе которого столько же скрывался большой художник и наконец вышел на свет божий, ошеломив многих из нас, а может быть, и самого Гостева. Выпускник ВГИКа, он двенадцать лет работал в так называемом «секретном кино», снимая документальные ленты об атомных испытаниях, о космических кораблях. Гостев близко знал Курчатова, Королева, Сахарова, Арцимовича, других «засекреченных» светил нашей науки. Не думаю, что даже общение с гениями может превратить абсолютную посредственность в крупный талант, но, видимо, это общение повлияло на художественный потенциал, изначально заложенный в характере молодого кинематографиста. «Легализовавшись» и проходя профессиональное становление на квалифицированных, но средних партизанских и политических фильмах, получая госпремии и звания, Гостев не утерял своего потенциала, и вряд ли это было везение — скорее выдержка. Только при драгоценном чувстве самонедовлетворенности можно сделать на исходе пятого десятка такой качественный прыжок над, казалось бы, навсегда установленной по его возможностям планкой. История фильма вроде бы пахнет случайностью — Гостев наткнулся на мате-

риал в «Огоньке» об исправительно-трудовой колонии, который так и назывался «Беспредел», и написал вместе с журналистом Никитинским сценарий. Но журналистика превратилась в развернутую эпическую трагедию благодаря внутренней подготовленности к «главному фильму». Фильм снимался прямо в колонии, и его действие было ограничено колючей проволокой. Но пространство колонии метафорически расширилось до территории всей страны, причем это было сделано не при помощи эзоповских приемов, а, что называется, с открытым забралом. В этом фильме — самые главные для нашей страны вопросы: свободы, насилия, национальных конфликтов, мафиозности. Фильм нигде не становится дидактическим, и его идеи решаются через живых людей. Блистательная галерея профессиональных актеров (Андрей Ташков, Сергей Гармаш, Лев Дуров) настолько сильна, что порой органически сливается с заключенными, играющими заключенных. После итальянского неореализма, а в нашем кино после «Аси Клячиной», так здорово никто еще не работал с непрофессионалами, как Гостев. С образами преступников никак не сочетается образ страшноватенького по-своему «кума» (Л. Дуров), но потом задумываешься и понимаешь, что система подавления человеческой личности многообразна, и неизвестно, что унижительней, — то ли ласковая вербующая интонация охранника, то ли групповое изнасилование бандитами. Прекрасен не ставший ни растленным «кумом», ни бандитским прихвостнем

молодой офицер, чем-то напоминающий прекрасных молодых народных депутатов в военной форме, на голову возвышающихся над некоторыми краснолампасными солдафонами. Говорят, что этот фильм жестокий. Не знаю, не нахожу. Не надо обвинять диагноз, когда виновата сама болезнь. Как ни золотить клетки, это все равно клетки. Жестокость так называемого перевоспитания — это воспитание преступной психологии и у воспитателей, и у воспитуемых. Из колючей проволоки не сплетьшь такого банного веника, который бы помог отпириться от прежних грехов. Если мы будем бороться за правовое государство только вне стен тюрем и лагерей, позволяя бесправность внутри них, то это будет не демократия, а кумократия. Заключенный — это тоже гражданин нашего общества и должен находиться под охраной закона, а не под уничтожительно давящей, а порой и раздавливающей пятой. По силе впечатления, произведенного на меня, «Беспредел» мне представляется одним из сильнейших фильмов мирового кинематографа за последние пять лет — таких, как «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, «Поля смерти» Ролана Жоффе, «Сальвадор» и «Взвод» Оливера Стоуна. Снобистские дискуссии и рейтинги критиков по поводу «Беспредела» кажутся мне ханжески высокомерными. Пресловутую «тонкость» они ставят выше силы воздействия, а прямые эмоции считают переигрыванием. Думаю, что наша критика недостаточно высоко оценила и душе-

раздирающую боль фильма «Зеркало для героя», гениальный монтаж «Защитника Седова» (с суперактером Владимиром Ильиным) и феноменальную, достойную всех «Оскаров» игру великой троицы в «Нашем бронепоезде» (Ульянов, Гостюхин, Петренко). Хватит бесконечно ворчать, ныть, ерничать, надменно умничать, криво ухмыляться по поводу нашего многострадального, нищего, обираемого, затурканного, но все-таки великого кинематографа. Не пора ли начать учиться умиению восхищаться? Bravo, Гостев! Всем тем, у кого долго не получается, Вы даете приглашающий пример, что собственные и чужие рекорды бьют и под шестьдесят. Я плакал на Вашем фильме, который смотрел дважды, вздрагивал от страха, но в результате вышел очищенным, просветленным, потому что о страшном Вы говорили не для того, чтобы поугаждать, не для того, чтобы посмаковать грязненькое, а чтобы не было у нас ежечасного, застенчиво припрятываемого от чужих глаз фашизма. Гостев, если Вам будут говорить, что Ваш фильм вселяет пессимизм, — не верьте. Ничто не вселяло в наших людей больше пессимизма, чем оптимизм по приказу. А Вы, нарисовав жуткую картину, еще раз помогли мне и многим другим поверить в жизнь, ибо, раз есть такие люди, как Вы, и жизнь, и вера в нее небезнадежны. Да, есть «Беспредел» — вседозволенщина, по Достоевскому. Но есть и беспредельность духовных возможностей человека нравственно противостоять цинизму «беспредела».



Наталья ИВАНОВА

# О "ДРАМЕ ЛЮБВИ" ПО БАЛАЯНУ И "ЗВЕРИНОЙ ПРОСТОТЕ" ПО ЛЕСКОВУ

Камера оператора приближается к колонне заключенных: серые зипуны, угрюмые взгляды из-под платков, клейменные каторжной печатью лица... В точности, как описал этот скорбный путь сам Николай Лесков: «Безотраднейшая картина: горсть людей, оторванных от света и лишенных всякой тени надежд на лучшее будущее, тонет в холодной черной грязи грунтовой дороги. Кругом все до ужаса безобразно: бесконечная грязь, серое небо, обезлиственные мокрые ракиты и в растопыренных их сучьях нахохлившаяся ворона». Между тем ловлю себя на странном недоумении: почему их так мало? Почему идут без собак и почти без охраны? Почему успевают шутить, свободно переходя в колонне из ряда в ряд? Почему мужчины и женщины идут вместе? И, наконец, почему охранник, сжалившись, сажает каторжников на казенный обоз?

Много вопросов. Особенно — после всего напечатанного, увиденного, услышанного в самые последние годы. После «Крутого маршрута» и «Колымских рассказов». После «Архипелага ГУЛАГа», наконец. Сознание, измученное все новыми данными о катастрофе XX века, недоумевает: почему их так мало?

И — почему вдруг в разгар «лагерной темы», в момент, когда наконец стало можно, разрешили, Р. Балаян экранизирует Лескова? Ну, не вызов ли это всему взбаламученному обществу?

Переправа зеков прошлого века: шум, разговоры, водочка на пароме... Что же должно было случиться с народом, чтоб на каторгу пошли не сотни — миллионы, да под овчарочьим конвоем, да в рудники, откуда один выход — в смерть?

И — где же берет исток лагерное насилие? Откуда не только первая кровь, но и равнодушие к этой пролитой, невинной крови? Раскручиваем ленту истории назад: 50-е, 40-е, 30-е, дошли уже до 20-х... Стоп.

А — если еще дальше?

Вот тут-то и возникают Толстой, Достоевский, Лесков. Тут-то и развернулись в 1989 году самые ожесточенные споры: «русская мессианская идея», «тысячелетняя раба»... А если — только что «венчается раба Божия Катерина», и вдруг — бунт, и уж не раба («Ну, теперь, видно уж... будь же по-моему, а не по-твоему»).

Так все же почему сегодня, в разгар бушующих политических страстей, охвативших страну, в момент тяжелого, усугубляющегося кризиса, из которого пока не видно выхода, Р. Балаян повернулся лицом к «драме любви» из русской классики так называемого «второго ряда»?

Не скрою: указание на участие западной кинофирмы и «Совэкспортфильма» навело меня сразу же на неизбежную мысль о том, что все русское, «русский стиль», вошло сегодня в сильную моду.

Перед Рождеством я была в Швейцарии — и, прогуливаясь по одной из самых торговых улиц Женевы, убедилась в этом воочию: витрины одного из самых дорогих магазинов были декорированы русскими наличниками, перед которыми очаровательные манекены демонстрировали роскошные зимние туалеты.

В «экспортном» плане выбор режиссером сюжета с русской красавицей и ее любовью безошибочен.

Однако мы смотрим новый фильм Балаяна не на фоне веселого рождественского праздника, а на фоне отечественной драматической действительности, в контексте страшных, кровавых событий, отзвуки которых мы ловим в газетах, на телеэкране, по которому расплываются пятна отнюдь не бутафорской крови.

И драма, запечатленная Лесковым, интерпретированная ныне Балаяном, отзывается тяжкими размышлениями о том, кто же мы сами, раз можем допустить такое: гибель ни в чем не повинных (кроме «национальной принадлежности...») людей, кровь детей и стариков, многотысячные толпы беженцев, не только оставшихся без крова, но и ощутивших отчаяние беззащитности. Если мы можем допустить провокационные вопли русских фашистов на Красной площади.

Катерина Измайлова переступила через чужую кровь — ради собственной любви, ради освобождения от старого нелюбимого мужа. Сначала — через кровь свекра, потом — мужа, потом — малолетнего племянника... Эскалация преступления — вот о чем задумываешься, перечитывая знаменитый очерк Лескова. Он, кстати, вспоминал о чувстве ужаса при работе над очерком: «Мне становилось временами невыносимо жутко, волос поднимался дыбом, я застывал при малейшем шорохе... Это были тяжелые минуты, которых мне не забыть никогда». Но меньше всего Лесков желал сосредоточиться на экзотике преступления. Гневно воевавший против тех, кто сделал «обличительство» главным направлением своего творчества,



Катерина — Н. Андрейченко, Сергей — А. Абдулов

писатель прежде всего сосредоточился на исследовании типа личности, способной ради достижения цели, которая представляется ему высокой, пойти на любые средства. Вплоть до убийства.

«Кто такая Катерина Измайлова, героиня оперы? — спрашивает Ростропович. — Сволочь она, извините, или не сволочь?.. Действительно ли Катерину довели до такого состояния? Или бывают при огромном темпераменте, при внешней красоте — человеческие уроды? С моей точки зрения, Шостакович показал нам человеческую аномалию». При этом, замечает Ростропович, «Шостакович Катерине все время сочувствует».

Р. Балаян в сочувствии пошел еще дальше. Его Катерина (да и Сергей тоже) вовсе не «человеческие уроды», а прежде всего скупой маются. Образ огромной, растворенной в жарком летнем воздухе скуки воссоздается с первых кадров фильма. Как пишет Лесков, «тоска, доходящая до одури». И фильм дает зримый и звучащий эквивалент этой тоски. Жужжание мухи в звенящей тишине повисшей скуки — вот звуковой аналог этой скуки. Тоской и бездельем мается его Катерина, этакая «спящая красавица». И венчается-то она словно во сне, и все начало фильма идет в спальне, камера оператора кружит вокруг постели, вокруг широко зевающей Катерины. Нет для нее иного лекарства от скуки, кроме... преступной любви. Да, эта идиома — «преступная любовь» — с неизбежностью приводит Катерину к прямому преступлению. При этом создатели фильма «облегчают» список Катерининых жертв — одну они как бы «забыли»: свекра, что поел на ночь грибов с кашей, да и умер, «и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными руками приготавливала особое кушанье с порученным ее хранению опасным белым порошком». По Балаюну — Катерина до того боится (вначале) смерти, что от мертвого крысенка в ужасе отшатывается... По Балаюну — Катерина убивает мужа вроде бы вынужденно, со страхом смотрит и на свои руки, и на тяжелый подвесчик, которым она, защищая любовника, саданула

по затылку муженька. У Лескова же Катерина первая бросается на мужа: «первое насилие, употребленное против него женою».

У Балаяна муж, Зиновий Борисович, физически отвратителен: и храпит-то он как-то уж очень омерзительно, и пьет чай по-особому противно... У Лескова ничего этого нет — зато есть другое: «Ну полно с ним копать, — сказала она Сергею, — перехвати ему хорошенько горло». У Балаяна Катерина — жертва своей преступной любви. У Лескова она прежде всего — убийца: «нагнулась, сдавила своими руками Сергеевы руки, лежавшие на мужнином горле, и ухом прилегла к его груди. Через пять тихих минут она приподнялась и сказала: «Довольно, будет с него». Лесковская Катерина, наконец, равнодушно бросает собственное дитя, плод любви — этот сюжет у Балаяна вообще отсутствует.

Нет, вовсе не для того, чтобы сличать текст Лескова и «кинотекст» Балаяна, предприняла я это небольшое сопоставление — а для того, чтобы показать, как «высветляется» Измайлова в современной интерпретации. Измайлова — Андрейченко хороша очень: и соблазнительна, и весела, и с ямочками на щеках; и играет она, сама вроде дитяти, с племянником Феденькой... Две трети ленты — Катерина в расцвете своей красоты и в расцвете русской летней природы; оператор и художник выбрали изумительные пейзажи; правда, более похожие на английские лесопарки, скорее на дворянскую усадьбу, чем на купеческое подворье. Пейзажная Россия здесь предстает в экспортном варианте, до неправдоподобия очищенном... И кружит, кружит черная мысль Сергея вокруг детски-чистого лица Катерины, как муха или шмель какой вокруг блюдца с медом (настоящая, в глаза лезущая реализация метафоры). И что остается зрителю, как не пожалеть бедную Катерину, соблазненную коварным обольстителем, позарившимся на купеческий капитал, а потом, на каторге, измывающимся над нею?..

Мысль же Лескова, может быть, и менее «красивая» по интерьеру да пейзажу (хотя у него в очерке



## ЗАПОЕТ ЛИ ФРОИМ ГРАЧ

есть дивной красоты сцена под майской яблоней, осыпающей любовников своими лепестками, почему-то опущенная Балаяном), гораздо более строга и полна отчаяния. Мысль Лескова — христианская мысль («наш народ набожный, к церкви Божией рачительный») и по всему этому народ в свою меру художественный») и о неизбежности расплаты, и о том, что душа Катерины так и осталась в потемках; не только не искупила содеянного греха, но и не задумалась над ним. Жесткую мысль Лескова Балаян всячески смягчает, прибегая к разным украшениям-метафорам — и венец из цветущих ромашек (вместо тернового?) надевает Катерине на голову Сергей, и «венчаются» они понарошку, на природе, стоя в хомутах, что не подпускают их друг к другу...

Катерина Измайлова несколько раз была киногероиней и без счета — театральной. И всегда из нее лепили страдающую женскую душу, в прошлом — бедную девушку, попавшую в духоту купеческого дома, искреннюю натуру, за любовь дошедшую до самоубийства... Эдакую Катерину Кабанову из «Грозы» — в добродюбовском прочтении.

На самом же деле, как справедливо бросил Л. Аннинский, «тут не луч света, а фонтан крови бьет со дна души», а Лесков пытается передать эту «смесь зверства и сентиментальности».

Так ее трактовал и гениальный Шостакович еще в 1930 году, и польско-югославская группа, снявшая в 1962 году «Сибирскую леди Макбет», и авторы советского фильма-оперы с Галиной Вишневской в главной роли, и А. Гончаров с Н. Гундаревой в Театре имени Маяковского. Из роли всячески изымался лесковский «демонизм» или «сатанизм» — даже черные, как вороново крыло, волосы Катерины высветлялись режиссерской волей. Точно так же высветлялась и душа. Отнюдь не шекспировская злодейка, а несчастная возлюбленная, рвущаяся из тюрьмы купеческого дома на свободу, — вот интерпретация не одного десятка постановок.

Но Лесков же писал совсем о другом. О черной, мрачной русской загадке. О гремучей смеси жестокости и нежности на дне простой русской души. О хаосе, который там шевелится. «О, темных песен тех не пой про страшный хаос, про родимый» — это еще один любимец наших неопочвенников, Федор Тютчев, у которого так же уродуют «русскую тему», как и у Лескова, растиражированного под купечески-крестьянский миф. Вовсе не об угнетении женщины, не о ее порыве к счастью болела его душа — и Достоевский, напечатывавший «Леди Макбет» у себя в журнале «Эпоха» в 1865 году, тоже не о женской свободе мечтал, а думал о том, чем за эту свободу может быть плачено — например, четырьмя убийствами.

Никакой загадки в фильме нет. Есть опять угнетенная (мужнина раба!) Катерина, чье сердце рвется к Сергею. Да, она слепа в своей страсти (прямолинейное режиссерское решение: игра в прятки, Катерина с завязанными глазами, Сергей прячется за деревом)... Слепа? Тем более — страдалица.

А Катерина — Андрейченко и слепа, и сентиментальна, и наивна, и мила.

Только в «Сибирской леди Макбет» была попытка вырваться к другому решению — там Катерина, убив подсвечником мужа, слизывает его кровь со своей руки...

А Лесков мучился, страдал мыслью об этом хаосе, и волосы у него на голове шевелились даром. Хаос-то этот все-таки нашел дорогу к волюшке. Да и сейчас дает о себе знать.

Балаян же выполнил то, о чем Никита Михалков заявлял еще в 70-е годы, когда собирался снимать «Леди Макбет» с Джинной Лоллобриджидой в главной роли. Сделал фильм с роскошными пейзажами и красивыми интерьерами «а-ля русс», правда, не с Джинной, а со светлоулыбчивой русской красавицей, которую обрекла жизнь на горькую судьбинушку... А ведь жизнь-то ей была дана для счастья — недаром в начале фильма премилая девчушка весело смотрит в зеркало на свои смешные щербатые зубки!

Итак, Лесков опять не понят. Если не понят только кинематографом — Бог простит. Но ведь он всеми нами еще не понят. Перечитайте, пока не поздно.

Клубы едкого бурого дыма окутали Оперный. Сквозь плотную пелену слышны лишь винтовочные выстрелы да цоканье кованых каблучков. Через секунду площадь перед зданием театра уже оцеплена моряками в запяленных бушлатах и усталыми солдатами.

— Откуда дым? Откуда пальба? — растерянно спрашивают прохожие...

Так режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич представил себе тот печальный для одесситов день в начале двадцатых, когда горел знаменитый театр. Этот эпизод вошел в его новую картину «Искусство жить в Одессе» по рассказам И. Бабеля, произведениям Г. Николаева и самого Юнгвальд-Хилькевича.

То, что по сценарию Бабеля уже был снят Н. Вильнером немой фильм «Беня Крик», нисколько не мешает режиссеру разрабатывать

свою версию. Но если перед первыми кинематографистами не стояла проблема, где отыскать «аромат бабелевской Одессы», то теперь съемочная группа во дворе Одесской киностудии восстанавливала чуть ли не все тогдашние достопримечательности города и даже ездила в Париж. Ну, до Парижа далеко, поэтому мы заглянем на студию.

Посреди двора — потрепанный фасад Оперного. Тут же, в павильоне, воссоздан кусочек старой Молдаванки: двор, перечеркнутый бельевыми веревками, скрипучими ступеньками, ведущими на широкий балкончик. Здесь, в маленькой комнатке, беседуют Мона Артиллерист и Беня Крик.

А этажом выше поглаживает роскошную бороду Фроим Грач. Впрочем, пока съемка не начата, он не Фроим Грач, а Алексей Петренко.

— Мне интересна эта роль.

Тем более что в последнее время я увлекся пением, а в фильме есть возможность спеть кое-что из так называемого одесского фольклора. Я согласился участвовать только при таком условии.

Беню Крика играет Сергей Колтаков (зрители видели его недавно в картинах «Новые приключения янки при дворе короля Артура» и «Утоли моя печали»), в других ролях Олег Табаков, Светлана Крючкова, Александр Ширвиндт, Зиновий Гердт. Кроме того, в фильме заняты Б. Брондуков, В. Авилов, А. Лицитис, С. Мигицко, А. Соколов, болгарская актриса С. Кузева. Во-вторых, музыку написал Александр Градский. Это его вторая творческая встреча с Г. Юнгвальд-Хилькевичем. И, в-третьих, фильм советско-французский, следовательно, съемочная аппаратура и пленка высшего качества.

С. АЛЬПЕРИНА, А. МИЛКУС

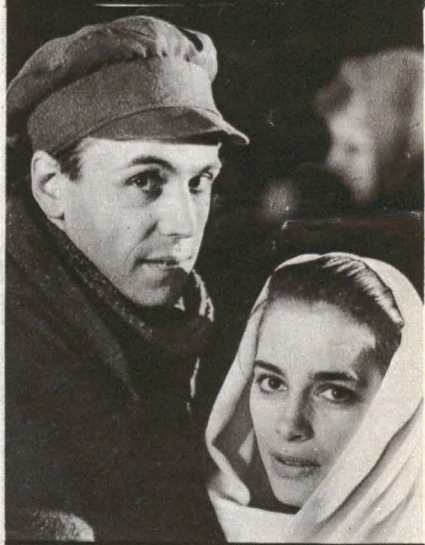


Фото И. Бондаренко



Цудечкис — О. Табаков, тетя Хава — С. Крючкова

Саша Боровой — А. Соколов, Катя — С. Кузева



Иосиф — С. Бехтерев, Беня Крик — С. Колтаков, Мона Артиллерист — С. Мигицко

Симен — В. Авилов, девица — Т. Бездворная

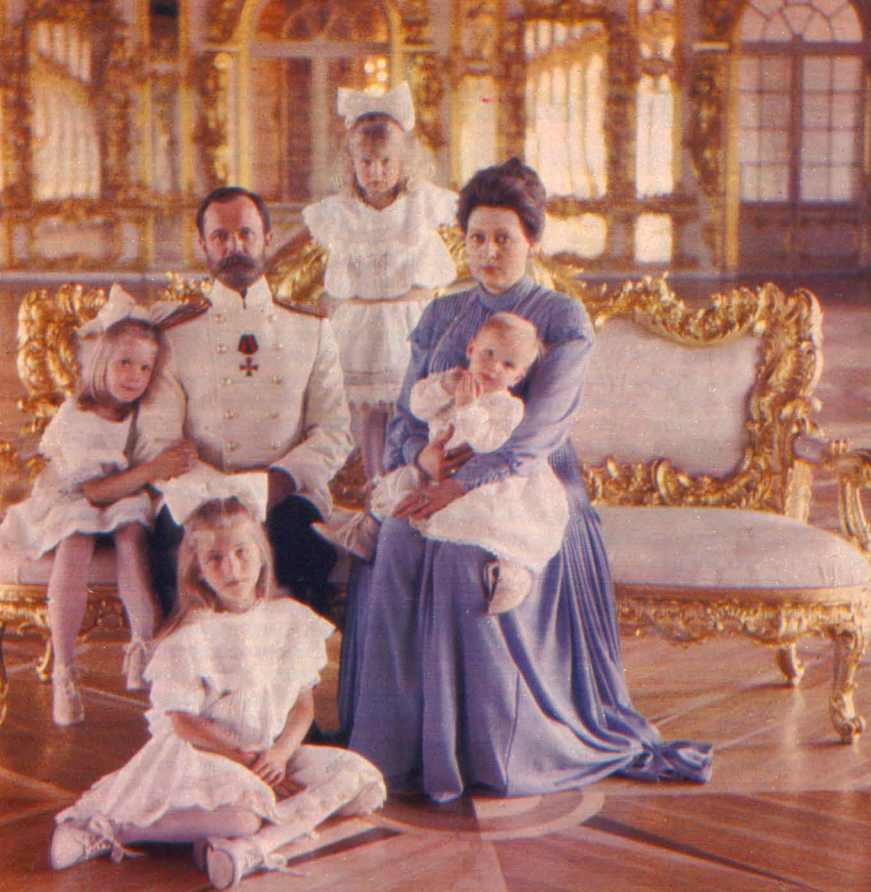


### ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА

По мотивам одноименного очерка Николая Лескова  
«Мосфильм» при участии  
«Медиактюэль С. А.» (Швейцария),  
В/О «Совинфильм»,  
В/О «Совэкспортфильм» (СССР)  
Авторы сценария Роман Балаян,  
Павел Финн  
Режиссер-постановщик Роман Балаян  
Оператор-постановщик Павел Лебешев  
Художники-постановщики  
Саид Меняльщиков,  
Александр Самулекин  
Музыка Евсея Евсеева







Николай II — А. Ростоцкий  
Александра Федоровна — Т. Золотарева

Отец — Л. Лауцявичюс  
Павел (в детстве) — Саша Шишонок



Находка (слева) — А. Карин и Ниловна

В «Салоне цветов». Климков (справа) — В. Прозоров



# МАТЬ







*Первое мая...*

*Ниловна — И. Чурикова*

*Ниловна  
и Павел — В. Раков*

*Губернатор —  
И. Смоктуновский*



*Суд идет!*

*Ленин — А. Харыбин  
Ладыжников —  
Ю. Наумкин*

*Фото  
М. Баландюка  
и В. Серова*

*Саша — А. Интерленга  
Наташа — О. Шукшина*



**П**осле знаменитых киноверсий одноименного романа Максима Горького, сделанных А. Разумным, В. Пудовкиным и М. Донским, на экраны выходит кинороман Глеба Панфилова. Работа над ним на киностудии «Мосфильм» велась на протяжении нескольких лет. В ближайшее время зрителям предстоит оценить результат кропотливого труда постановочной группы.

Сценарий и постановка Глеба Панфилова. Главный оператор — Михаил Агранович, оператор-сопостановщик — Александр Ильховский. Художники-постановщики — Франко Купини, Валерий Кострин, Леван Лазишвили, Анатолий Панфилов. Звукооператор-постановщик — Роланд Казарян. Композитор — Вадим Биберган. В главных ролях: Инна Чурикова (Ниловна), Виктор Раков (Павел), Любомирас Лауцявичюс (отец Павла), Александр Карин (Находка), итальянская актриса Антонелла Интерленга (Саша).





В. МИХАЛКОВИЧ

В последнее время участились разговоры о кризисе кинематографа. Кризис видится не только в снижении посещаемости, не только в экономических трудностях, но прежде всего — в странности, необычности, малопонятности многих нынешних картин. На их авторов обрушиваются обвинения, что фильмы эти не волнуют, не зажигают, и, следовательно, не возникает эмоционального контакта между залом и экраном. Кино, стало быть, настолько пало, что не выполняет святые свои обязанности. Давным-давно статья «Правды» объявила новаторские сочинения композиторов «сумбуrom вместо музыки». Судя по возмущенным откликам на странные фильмы, ныне мы имеем дело с «сумбуrom вместо кино». Упреки исходят не сверху, не от начальства, а совсем с другой стороны, что не может не навеять грустных мыслей.

**К**ак бы ни оценивались эти фильмы, сейчас они неизбежны. Очередной акт нашей общей драмы только что признан завершившимся, на сцене — акт новый. Многим хочется, чтобы с новым актом переменялся и сам театр, преобразил бы свою стилистику. Прежде мы выступали в театре марионеток; теперь сердца греет робкая надежда, что создастся наконец театр свободной импровизации, в котором каждый станет автором и режиссером собственной роли. В реальной жизни смена стилистик совершается отнюдь не гладко, тем более таковой она не будет в искусстве. Глубоко справедлива, я думаю, мысль С. С. Аверинцева, что искусство не отражение жизни, а ее теория, и тем самым — ее осмысление, проникновение в суть вещей, к тому, что скрыто за внешним обликом. Когда реальность ясна, умиротворенна, «теоретичность» искусства не замечается — фильмы лишь концентрируют, сгущают наше спокойное отношение к миру. Но если действительность смутна и возбуждена, как теперь, то свою «теоретичность» искусство проявляет с особой силой. Оно не воспроизводит тогда жизнь в формах самой жизни, а ищет, мечется, строит гипотезы, делает допущения, кото-

рые кажутся алогичными, однако по сути своей они глубоко оправданы, хотя и требуется усилие, чтобы эта правда открылась. Как следствие метаний и допусков возникают произведения причудливые, непривычные — такие, как фильмы, что удивляют ныне своей странностью.

Поиски и метания самого искусства требуют от художника, чтобы он пристальнее, вдумчивее взглянул на мир. Отзвук такой необходимости слышится в названиях картины В. Огородникова «Бумажные глаза Пришвина». Л. Аннинский счел в рецензии на фильм (см. № 4 «СЭ» за этот год. — Ред.), что бумажные глаза означают слепоту. Критик словно выразил всеобщее ныне, как бы разлитое в умах пред-

им на веки бумажные глаза, и пусть спокойно читают. В сущности, от правитель письма изобрел для телевизионщиков двойное зрение: ненастоящими, нарисованными глазами имитируется взгляд на собеседника, а подлинными — рассматривается нечто скрытое, не видимое другим.

К двойному зрению стремится и герой картины — телевизионный режиссер Павел Пришвин (А. Романцов). Сюжет фильма состоит из нескольких, будто и не связанных между собой историй. Пришвин снимается в ленте, действие которой происходит в 1949 году, играет

сущность сформирована временем; оно тоже предстает на экране — о давней эпохе свидетельствуют фрагменты хроники, которую Пришвин смотрит в студийном зале. Фрагменты подобраны с умыслом — благодаря киноаппарату оживают воплощения тоталитаризма: Сталин, Гитлер, Муссолини. Пришвин не в состоянии видеть их — у бедняги случается приступ истерики. Исподволь, будто подчинясь двойному зрению, хроника превращается в кошмар, в абсурдный спектакль. Слова Иосифа Виссарионовича произносит Муссолини; сам же генералиссимус руководит с трибуны Мавзолея расстрелом демонстрантов на Одесской лестнице; кадры расстрела взяты не из хроники, а из фильма «Броненосец «Потемкин»

# СУМБУР ВМЕСТО КИНО?



«Посетитель музея»

ставление о только что завершеном акте нашей драмы. Например, в песне группы «Гражданская оборона» есть строки: «Вот идет пионер. // У него нет глаз. // У него есть «ура», // Да и то не его. // Вместо лица у пионера // Лишь слепое бельмо». Затем, в следующих куплетах, бельмо — случайно распространенная деталь, оно есть у старика, майора и т. д.

Думается, что бумажные глаза в ленте Огородникова не символ слепоты. К персонажам картины — работникам телевидения — кто-то находчивый обратился в 1949 году со смелым предложением: дикторы часто опускают глаза, чтобы читать заранее написанный и утвержденный кем надо текст; наклейте

роль капитана госбезопасности. Кроме того, он задумал передачу о телевизионной группе, впервые в том же году начавшей работать на передвижной станции, т. е. выезжавшей на места событий, а не вещавшей о них из студии. Эта сюжетная линия ветвится: Пришвин встречается с еще живыми участниками группы; кроме того, показаны события 1949 года на теле студии, и наряду с этим на экране возникают фрагменты условного действия, в котором тоже выступают члены давней телегруппы. Это действие — плод пришивинской фантазии. В ход пущено двойное зрение: не довольствуясь фактами, автор передачи пытается заглянуть в души своих героев. Внутренняя их



«Жена керосинщика»

«День ангела»

Разные истории и разные ветви сюжета оказываются связанными общим символом. Он вырастает из бытового розыгрыша, о котором узнает Пришвин от участников давней телегруппы: один ее член, ревнуя другого к своей жене, подпол егю, а затем встал в рукава пальто палку от швабры. Благодаря двойному, «теоретизирующему» зрению и Пришвин, и режиссер «внутренней картины» о капитане госбезопасности полагают такого человека не столько смешным, сколько трагичным: он распят, однако крест носит в себе. Подобная



распятие осознается в фильме как явление массовое. В одной из финальных сцен возникает кошмарное видение: тягач тащит по мостовой огромное изваяние отца народов. Улица пустынна, лишь там и тут стоят на балконах домов безмолвные фигуры с палками в руках. Бытовой анекдот исподволь перерастает в символ времени, в том числе и нашего. Творением и результатом давней эпохи стала распятость на кресте внутреннем, вросшем в души. В людях его воздвигла История, устремленная к светлому будущему и обернувшаяся кошмаром. Такой воспринимается «теория» нашей действительности, изложенная в фильме

ми и пылью; тают ледники, отчего подымается уровень воды и земле грозит новый потоп. Экологические бедствия — уже и сейчас факт реальный; автор «Посетителя...», следуя своей «теории», допускает, что бедствия могут достичь уровня, который многократно превысит нынешний, и показывает это как явление осуществленное, свершившееся.

Экологическое неблагополучие обычно связывается с функционированием промышленности. Кажется, что фильм Лопушанского намекает и понимание причин, загрязненность природы осознается здесь как синоним грязи нравственной, ибо то, о чем повествует картина, выглядит комментарием к словам св. апостола Павла: «...и предал их Бог в похотях сердец их нечистоте, так что они сквернили сами свои тела» (Рим., 1,24). Персонажи картины разделены на две группы, и обе они осквернены, хотя по-разному. Первая образована людьми «приличными», живущими в собственных домах, обладающими достатком и благополучием, насколько оно возможно в условиях катастрофы. Однако хозяин дома, в котором остановился Посетитель, он же Макс (его играет В. Михайлов), щеголяет в белых носочках и дамских туфлях; модным туфлям с высокими каблуками радуется инспектор на заводе; кроме того, телевизионная передача, ко-

ственной их вине. Аналогичные существа не редкость в современных фильмах. Они есть у А. Сокурова в «Днях затмения» — камера долго снимает там пациентов психиатрической лечебницы в среднеазиатском городе. Также подобные сцены имеются в «Жене керосинщика», поставленной А. Кайдановским, и в «Бумажных глазах Пришвина». В трех этих фильмах «дурдомовскими» эпизодами знаменуются болезнь нашего общества. Лопушанский решительно переосмысливает известный мотив: отверженные и наиболее оскверненные оказываются у него носителями своеобразной религиозности, т. е. жаждут духовного выздоровления — в отличие от благополучных, которые упорствуют в пороках и скверне.

По-видимому, философско-христианская «теория» режиссера имеет истоком распространенную ныне мысль о нашей богооставленности. Один из «дебилов» говорит в картине, что Бог отвратил от людей свое лицо и наступил ад. Отсюда возникает у отверженных стремление восстановить прерванную связь, послать гонца, просителя, чтобы мольба умилила Всевышнего. Задание поручается Макс: во время напряженно и драматично снятой церемонии каждый из «дебилов» прикасается к Макс — будто передает невзгоды и беды, чтобы гонец отнес их Господу. Затем то ли в видении, то ли наяву Макс попадает на остров, затопленный и выходящий из-под воды в отлив; на острове перед крестом, высаящимся на холме, Макс обращается со страстной мольбой к Богу.

«Теория», воплощенная в хождении Макса, ветхозаветна по

ми. По той же причине и миссия гонца оказывается бесплодной. В финале тоскующий Макс бродит по свалке, издавая неартикулированные, жалобные крики. Постепенно его фигура скрывается среди отбросов, будто растворяясь в них.

Центральный персонаж «Дня ангела» — явление особое в череде теперешних экранных «аномалов» и, вероятно, их предваряющее, поскольку этот фильм поставили С. Сельянов и Н. Макаров (тогдашние выпускники ВГИКа) в начале восьмидесятых годов. Затем много лет картина ждала проката. Герой здесь не символизирует болезнь общества, не становится гоним-просителем за отверженных. Ему дано редкое имя — Мафусаил; он тезка библейского долгожителя, умершего в 969 лет. Тот Мафусаил являлся дедом Ноя и ожидается в числе «семи великих праведников», которые грянут перед пришествием мессии. В рецензии на фильм (см. «СЭ». № 16 за 1989 г.) Т. Москвина-Яценко сближает кинематографического Мафусаила с фольклорным дураком; герой ленты — тоже третий сын в семье; окружающие привыкли считать его немым и ненормальным. Сопоставление героя картины с фольклорной фигурой имеет под собой основания, однако библейское имя и ореол праведности, присущий носителю имени, придают кинематографическому Мафусаилу свою, нефольклорную значимость.

«День ангела» — тоже фильм «теоретический». Его действие почти не имеет отсылок к историческому времени, т. е. к датам и переломным для страны событиям; сюжет разворачивается в пределах одной семьи и одного дома, утратившего с революцией своего владельца — помещика. Семья Мафусаила не зеркало общества с набором известных социальных типов, однако бытие этой семьи кажется моделью бытия страны. В модели выразилась логика нашего исторического существования, как ее осознали авторы фильма.

Отец Мафусаила привержен оружию и любит палить в белый свет. Открывающий картину выстрел из пушки воспринимается почти как залп «Авроры». Братья Мафусаила — Иван и Коля — покидают дом при драматических обстоятельствах. Старший сын оказывается экспроприатором — сбегает, захватив семейные накопления, а затем грабит банк в Ростове; среднего, Колю, уводит милиция как фальшивомонетчика. Позже братья возвращаются домой под чужими именами и предаются прежнему Колиному занятию — чеканят фальшивую монету, но как бы промышленными методами, используя хитрую аппаратуру. Упорная приверженность братьев к подобному делу заставляет подозревать, что логика нашего исторического существования — согласно «теории» авторов — сводится к постоянному производству и воспроизводству ложных ценностей.

Кроткий и безмолвный Мафусаил не участвует в этом действе. На всем протяжении картины он сохраняет, выражаясь словами Исаака Сириянина, «незлобие естества своего». Это свойство ощущается в фильме равнозначным праведности. Лента и заканчивается апофеозом праведника, обладателя истинной ценности — его днем ангела. Некие люди, сменяя друг друга перед камерой, произносят прямо в объектив интеллигентские монологи о «бытии-к-смерти», о культуре, о народе — творце исторических потрясений; монологи эти звучны нынешнему смутному и вздыбленному времени. В саду под деревьями угадываются пригла-



«Посвященный»

«Бумажные глаза Пришвина»

Огородникова. Главным ее «тезисом» оказывается символ, пронизывающий все пласты сюжета.

Огородников словно передоверил «теоретизирование» герою картины, действующему в знакомой нам реальности, — она узнается по фрагментам передач, которые Пришвин снимает на современных улицах. А в «Посетителе музея» функции «теоретика» взял на себя автор картины — К. Лопушанский. По собственным словам режиссера, его задача состояла в том, чтобы «продолжить гуманистическую и философско-христианскую традицию отечественной культуры».

Реальность, представшая на экране, не зафиксирована в нашей современности, а выстроена в соответствии с «теоретической» установкой режиссера. Для своей картины Лопушанский придумал действительность, в которой разыгралась экологическая катастрофа, — всюду громоздятся горы отходов, воздух насыщен испарения-

торую видит Макс, посвящена показу мод — мужчины демонстрируют здесь женские платья и шляпки. «Благополучные» персонажи и впрямь осквернены, денатурированы — женские наряды на мужчинах знаменуют эту денатурализацию.

Иную группу составляют существа уродливые, с психическими и телесными аномалиями; «благополучные» и сам автор именуют их «дебилами». Члены этой группы суть жертвы экологической катастрофы, разрушительно воздействовавшей на генофонд; плоть «аномалов» осквернена не по соб-

своему духу. В псалме Давида сказано: «Взывают праведные, и Господь слышит, и от всех скорбей их избавляет их» (Пс., 33, 18). Иначе соотносен человек с Господом в Новом завете: «...Бог во Христе примирил с Собою мир, не вменяя людям преступлений их, и дал им слово примирения» (2 Кор., 5, 19). Это слово есть вера, приобщение к духу, делающее вольным, ибо «...где Дух Господень, там свобода» (2 Кор., 3, 17). Отверженные люди обращаются в фильме Лопушанского к Богу, однако внутренней свободы не обретают. В рабском своем поклонении они не ощущают себя теми, кому Господь не вменяет преступления их, а потому оказываются еще более отверженны-



# ОБНОВЛЕНИЕ

шленные на Мафусаилов праздник, а сам виновник торжества запускает солнечные зайчики фальшивой монеткой, подаренной братьями. Отбрасываемый луч света несоразмерен источнику — настолька мощен, что достигает облаков и весело прыгает по ним. Светлость — неременный атрибут праведника: «кто светел, тот и свят» — поется в песне, исполняемой Б. Гребенчиковым. Мафусаил, достигший своего апофеоза, — наиболее оптимистичная фигура среди героев нынешних странных фильмов.

В отличие от него Владимир (Г. Оганисян) в «Посвященном» О. Тепцова (сценарий Ю. Арапова) не удастается апофеоза, а терпит крах и погибает, восстав против лжи и фальши. Герой «Посвященного» не праведник, но маг: читает книгу дореволюционного издания о колдовских обрядах африканцев, особенно интересуясь разделом «Как убить живаго человека».

Себя юноша объявляет ангелом истребления — тем, «кто силой, данной свыше, истребляет зло». В картине оно персонифицировано народным артистом Фроловым (А. Трофимов), играющим роль балтийца Федора в спектакле «Революционный крейсер». Спектакль этот — придуманная авторами лентя пародия на многочисленные в прошлом пьесы о балтийских моряках, которые вдохновенным своим порывом ниспровергают старый мир. Попав в гримборную Фролова, Владимир, волнуясь, заявляет с выстраданной проникновенностью, что и спектакль, и театральная традиция официального искусства, воплощенная Фроловым, есть ложь. Всякое время создает свой театр — не только тот, о котором сказано у Шекспира: «Весь мир театр. В нем женщины, мужчины — все актеры. У них свои есть выходы, уходы, и каждый не одну играет роль», — но и театр в узком смысле — как отражение жизни, придуманное драматургом и разыгранное лицедеями-профессионалами. Театр, воплощаемый Фроловым, — коллективное творение сталинизма и эпохи застоя. Восстав против него, Владимир восстает и против времени, такой театр породившего. Оно и его творение живучи: несколько раз в фильме Фролов веждает с экрана телевизора, что молодежи как никогда нужна революционная тема, поскольку произошла девальвация ценностей.

Магия, которую Владимир избирает в качестве оружия, основана на вере в универсальную энергию, пронизывающую космос. Если при держиваться представлений африканцев, о которых читает юноша, то у западносуданских бамбара эта энергия называлась «ньяма». Каждое живое существо и вообще любой предмет обладают жизненной силой, как бы собственной, отдельной частичкой «ньямы». Магические обряды позволяют колдуну воздействовать на эту индивидуальную частичку, а через нее — на космическую энергию ради достижения желаемых целей и свершения нужных действий.

В одной из сцен по зову Владимира, до предела мобилизовавшего свою жизненную силу, поднимаются мертвецы из могил. Мобилизация его надломилась — в следующей сцене больной Владимир лежит в постели. Ему сообщают, что внезапно скончались директор и главный режиссер театра, в котором служит Фролов; антагонист героя занимает их должности, как бы сосредоточив в своих руках всю полноту театральной власти. «Ньяма» сталинизма и застоя оказалась куда более активной, чем попытка юного бунтаря противодействовать ей.

Оттого закономерна его гибель в финале.

По своему пессимизму созвучен «Посвященному» и фильм А. Кайдановского «Жена керосинщица». Здесь тоже предлагается своя «теория» нашего исторического бытия. Героями картины являются братья-близнецы Удальцовы: Сергей — председатель горисполкома и по совместительству глава местной мафии, а также Павел — в прошлом врач.

Важнейшим для смысла картины ощущается эпизод, возникающий внезапно и вроде не мотивированный предыдущим действием. Сергей Удальцов стоит на сцене в этом эпизоде в каноническом облачении юных энтузиастов сталинской поры — светлый верх, темный низ; на груди у Сергея — медаль; из-под нее течет кровь и расплывается алым пятном на белой рубашке. «Душа всякого тела есть кровь его» — сказано в Книге Левит (17, 14). Знак официального поощрения на груди будущего деятеля как бы лишает его души. За спиной Сергея висит картина, где юноше — точной копии Сергея — вручают такую же медаль; в этой картине видится еще одна и т. д. Благодаря многократному повторению операция обездушевления обретает масштабность.

С кровью связано и событие, перевернувшее судьбу братьев. Павел, будущий керосинщик, вливает пациенту-ребенку на операционном столе кровь не той группы, словно подменяет природную душу другой, заемной. От такой подмены пациент гибнет. «На крови» строятся и иные эпизоды фильма. Например, следователя, приехавшего из центра, дабы пролить свет на темные дела Удальцова-рэкетера, кусает за палец щука, да еще ругается по-немецки — из пальца обильно течет кровь. В финале картины следователь, доказавший преступность Удальцова-председателя, пишет уклончивое заключение, умалчивая о существенных фактах или затушевывая их. Нравственное падение следователя само собой ассоциируется с постигшим его кровопусканием, т. е. с обездушевлением его. Оно и ощущается главным «тезисом» в «теории» Кайдановского, объясняющей суть исторического нашего бытия.

Чем больше оно обездушевляет, тем сильнее нужен ему праведник, искупающий общие грехи. Роль праведника берет на себя Удальцов-керосинщик, готовый даже понести наказание за проступки брата-рэкетера. Подвиги его оценены автором фильма как бессмысленные, поскольку не способны изменить реальность, в массовом масштабе подвергающуюся обездушевлению. В последнем кадре фильма раздаются негромкие, но методичные взрывы — это керосинщик балуется с детскими пистонами, стуча по ним булыжником. Таков авторский комментарий к деятельности героя — они уравниваются с пушечными хлопками.

Фильмы, о которых шла речь, близки друг другу не только своей «теоретичностью», но и основными положениями развиваемых «теорий». Одно из них — негативное отношение к реальности, ставшей только что достоянием истории и актуально переживаемой. Она осознается как кошмар, поскольку преисполнена нравственной грязи, отвержена ложным ценностям и обездушевлена. Другим общим компонентом всех «теорий» оказывается особый герой. Он стремится преодолеть имеющееся состояние действительности, но в большинстве случаев терпит поражение. И если в нынешнем кинематографическом сумбуре ощутима своя логика, то сумбур ли это?



В. И. Ленин на Красной площади во время парада войск Всевобуча. 25 мая 1919 г.

Слева — публиковавшийся до настоящего времени фрагмент кадра. Внизу — тот же кинокадр в полном объеме



В. И. Ленин на закладке памятника К. Марксу на площади Свердлова. На фотографии: В. А. Брендер, Н. Д. Виноградов, О. Д. Каменева, А. Гюрджян, Д. П. Штеренберг, А. В. Луначарский, В. В. Шмидт, Л. Б. Каменев и другие. 1 мая 1920 г. Слева — ранее публиковавшийся фрагмент снимка.



**Кадры, которые мы здесь впервые публикуем, с полным основанием можно отнести к обновленной кинолениниане. Читатель впервые видит новые лица, которые находились рядом с Владимиром Ильичем и попали в объектив киноаппарата. Все так, как было, без изъятий, без выкадровок, в полном объеме.**

**В** первом из кадров Владимир Ильич с группой партийных и советских работников присутствует на Красной площади 25 мая 1919 г. на параде войск Всевобуча. Кинооператор запечатлел В. И. Ленина и большую группу лиц на фоне Кремлевской стены.

Съемки в тот день производили А. А. Левицкий, Г. В. Гибер, П. В. Ермолов и Э. К. Тиссэ. Кому из них принадлежит публикуемый кинокадр — установить трудно.

Вглядитесь в снимок: справа от Владимира Ильича — Л. Б. Каменев



# ННАЯ ЛЕНИНИНА

## К 120-летию со дня рождения В. И. Ленина

нев, член Политбюро ЦК РКП(б), председатель Московского Совета. Слева от Ленина — очень колоритная фигура человека, выделяющегося своим внешним импозантным видом. Это М. Ю. Козловский, член коллегии Наркомюста.

Выступая на празднике Всевобуча, В. И. Ленин говорил: «Когда мы смотрим на этот парад, мы становимся уверенными, что Советская власть завоевала сочувствие рабочих всех стран, что вместо международной войны будет установлен братский союз международных Советских республик».

Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса решил использовать часть съемки В. И. Ленина во время парада войск Всевобуча в качестве фрагмента агитационного фильма «96 часов обучения». 96 часов — это время подготовки необученных граждан военному делу. Сценарий предусматривал участие в фильме не только В. И. Ленина и рабочих полков Всевобуча, но и профессиональных актеров. В частности, актер МХАТа Морозов играл роль художника, случайно пришедшего на Красную площадь. Под большим впечатлением речи Владимира Ильича он добровольцем записывается в отряд Всевобуча и уходит на фронт защищать Советскую власть...

Оператор Э. К. Тиссэ, снимавший В. И. Ленина, вспоминает, что, когда Владимир Ильич подошел к автомашине и увидел его с киноаппаратом, он сказал: «Поменьше, товарищ, снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать, — товарищей, уходящих на фронт».

Судьба фильма «96 часов», или просто «96», столь же необычна, как и история его создания. Из-за отсутствия позитивной пленки он в 1919 г. на экраны не вышел. Спустя некоторое время, когда Наркомвнешторг с большими трудностями закупил пленку, оригинал негатива оказался утраченным. Навсегда. К счастью, сохранилось лишь самое для нас дорогое — 112,65 метра пленки с кадрами В. И. Ленина, ценнейшими документами иконографического наследия Ильича.

Пройдет немногим более трех месяцев после этой съемки — и В. И. Ленин подпишет декрет Совнаркома, широко известный теперь всем работникам культуры: «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения». Указанным постановлением Наркомпросу предоставлялось право национализации частных фото-и кинопредприятий. Этот важный государственный акт считается днем рождения советского киноискусства. А. В. Луначарский очень точно подметил, что из всех искусств Владимир Ильич выдвинул на первое место кино потому, что хорошо понимал и ценил его «колоссальную агитационно-пропагандистскую силу».

На двух других публикуемых снимках мы видим В. И. Ленина 1 Мая 1920 г. во время торжеств, посвященных закладке памятника

К. Марксу. Отмечая это событие, «Правда» писала: «1-го Мая на Театральной площади, в центральной сквере, была совершена закладка памятника Карлу Марксу... К двум часам дня на место закладки прибыли тт. Ленин, Каменев, Томский, Коллонтай и др. Появление на трибуне тов. Ленина было встречено аплодисментами. Тов. Ленин обратился к присутствующим с краткой речью, в которой обрисовал значение К. Маркса».

В. И. Ленин запечатлен на фоне Дома Союзов в большой группе лиц. Слева от Ильича — А. В. Луначарский. Между Лениным и Луначарским виден В. В. Шмидт, нарком труда. Справа от Ленина — Л. Б. Каменев. В правом углу — гранитный камень, который долгое время стоял на этом месте как символ будущего монумента основателю научного коммунизма К. Марксу. Напомним читателям, что памятник Карлу Марксу был установлен только в 1961 г. по проекту скульптора Л. Е. Кербеля.

На другом снимке улыбающийся Ильич наблюдает за церемонией подписания закладной доски, которая после этого укладывалась в основание фундамента будущего памятника. Киносъемка позволяет уточнить, что закладную доску подписал не только В. И. Ленин, о чем было известно, но и Л. Б. Каменев.

В весенний Первомайский день 1920 года Владимира Ильича снимали известные операторы Э. К. Тиссэ и Г. В. Гибер. Последний вспоминал, что Владимир Ильич был очень оживлен и бодр. Заметив оператора, он сказал стоявшим рядом с ним лицам: «Надо посторониться, человек работает, не нужно ему мешать».

День 1 Мая 1920 года был заполнен у Владимира Ильича многими событиями. Одно мероприятие следовало за другим. После окончания митинга на Театральной площади (ныне площади Свердлова) Ленин приехал на Пречистенскую набережную (ныне Кропоткинская набережная) на митинг, посвященный закладке еще одного памятника — «Освобожденный труд». Ленин обошел строй почетного караула, тепло приветствовал собравшихся, беседовал с рабочими и работницами московских предприятий, пришедшими на митинг, и затем выступил с краткой речью.

И на этот раз кинооператоры Г. В. Гибер, А. А. Левицкий, Э. К. Тиссэ снимали Ленина для хроники. До нас дошел небольшой ролик в 20,15 метра пленки с 9 планами, на 7 из которых запечатлен Ленин.

Публикуемый кинокадр этой съемки дает наглядное представление о Ленине-человеке, свидетельствует о настроении самого Ильича и окружающих его лиц. Все улыбаются. Настроение праздничное. Ильич поднял правую руку для приветствия. Слева от Ленина улыбающийся человек высокого роста — А. Гюрджян, скульптор, автор проекта памятника. Между Ле-



В. И. Ленин на закладке памятника К. Марксу на площади Свердлова. Справа — ранее публиковавшийся фрагмент того же кинокадра



В. И. Ленин на закладке памятника «Освобожденный труд» на Пречистенской набережной (ныне Кропоткинская набережная) — 1 мая 1920 г.

Кинокадры и фото из архива ИМЛ при ЦК КПСС



ниним и Каменевым — фигура улыбающейся женщины. Это жена наркома труда — Л. Шмидт.

Остается добавить, что Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС готовит новое издание книги-альбома о прижизненных киносъемках В. И. Ленина. К сожалению, не все сохранилось. Известно, что произведено 38 киносъемок В. И. Ленина. В Центральном партийном архиве в коллекции кинодокументов В. И. Ленина хранятся 20 киносъемок. Новое издание книги-альбома поможет работникам

искусства — писателям, скульпторам и художникам, деятелям театра и кино — донести до потомков незабываемый и дорогой образ Ленина, непревзойденного организатора революционных масс, руководителя первого в мире социалистического государства.

А. ГАК,  
кандидат исторических наук  
З. ГРАМШИ,  
зав. секцией  
кинофото документов  
ЦПА ИМЛ при ЦК КПСС  
Л. ФОМИЧЕВА,  
ст. научный сотрудник ЦПА



# GOOD-BYE, СОВЕТСКОЕ КИНО?

Даниил ДОНДУРЕЙ,  
социолог культуры, искусствовед

Пока мы тешим себя любимой национальной дискуссией о вредности коммерческого кинематографа, поезд, так сказать, фактического положения вещей уже ушел. За год-два произошло перерождение многих процессов, а мы надеемся элементарными оценками заговорить себя от будущего. От проблемы, которая должна была бы стать главной не только на внеочередном, но и на чрезвычайном съезде кинематографистов. Я имею в виду катастрофическое падение статуса кино в структуре досуга всех слоев общества в нашей стране. Подлинного искусства и настоящей массовой культуры, конъюнктурных произведений и кича. Любых фильмов!

Двадцать лет назад наше бедное население тратило на самое массовое из искусств миллиард. С тех пор личные доходы его выросли многократно, а покупать, как известно, нечего. И тем не менее жители нашей, ставшей с тех пор еще более многолюдной державы отказываются выделять из семейных бюджетов на кино даже прежние суммы. Картин, собирающих более 20 млн. билетов, ныне в десять раз меньше, чем в 1969 году, и в четыре раза — чем в 1979-м. Приходится констатировать, что самая оголтелая коммерциализация — «потакание» низким вкусам самых многочисленных контингентов зрителей — не привлекает их на советские фильмы.

В последнее время аудитория кино, которое мы сами производим, сокращается на 100—120 млн. билетов в год. И есть ли хоть какие-либо шансы остановить это падение? На четвертом кинорынке было приобретено немногим более 57% предлагавшихся фильмокопий отечественных лент. Сокращение почти в два раза произошло всего за девять месяцев 1989 года. Только приоткрылась дверь, скорее даже — щель свободного принятия решений, и оптовые покупатели отказались от приобретения трети названий советских картин. Это десятки миллионов убытков для владельцев! Вернее, для основного нашего владельца, остающегося пока монополистом, — Госкино СССР. Слава богу, ведомственная система еще жива, а посему никто из тех, кто произвел разорительные «продукты», не оказался на улице. И оное завоевание социализма пока по крайней мере не собираются отменять.

Что говорить, влияние посредников-перекупщиков на проходящем ежеквартально в московском кинотеатре «Зарядье» кинорынке невероятно возросло. Без профессиональных знаний и навыков они часто ошибаются. У них другие приоритеты, чем у художников. Наши региональные киномагнаты не всегда должным образом способны адекватно оценить, скажем, «полистилистику постмодернизма». Но какими бы они ни были — они представляют интересы милли-

лионов. И на фиксируемый ими непоправимый сбой в социально-экономической жизни нашего кинематографа необходимо срочно реагировать. Я говорил чуть ли не с третьим из 166 оптовиков, решающих судьбу миллиарда на кинорынке — того самого миллиарда, который поступает в кассы кинотеатров. У них ощущение просто паники и отчаяния по поводу перспектив советского кино на экранах собственной страны. Возможностей диалога между творцами, прокатчиками и зрительным залом.

Признаюсь, я не видел на кинотрибунах в «Зарядье», за редким исключением, ни уважаемых членов правления Союза кинематографистов, ни высокочтимых его секретарей, хотя, думаю, именно там, а не в пресловутых проблемах федерализации обнаруживается действительная опухоль, катастрофическое положение отечественного кино. Чего ждать завтра, когда новые тематические, сюжетные направления будут, пусть наспех, освоены: выйдет десятый фильм о проститутках, двадцатый — о зонах, тюрьмах, спецлагах, тридцатый — о мерзавцах из партаппарата? Рассчитывать на общенародный интерес к беспредельности родного беспредела? Добавьте к этому интенсивный процесс поляризации аудиторий по отношению к кассовым и некассовым лентам. Как в библейском высказывании: «Ибо, кто имеет, тому дано будет и приумножится; а кто не имеет, у того отнимется и то, что имеет». («Евангелие от Матфея», гл. 13, ст.12). Толща середины (крепкого, полукommerческого, приличного) размывается на глазах.

Десятилетиями советское кино противостояло зарубежному. Вчера еще три из пяти фильмов, которые реально смотрели зрители, были иностранного производства, сегодня — четыре, завтра — будут все пять. Прокатчиками прибыльнее покупать дорогие западные картины, чем дешевые собственные. Так что good-bye, советское кино!

Но и эта драма — уже, так сказать, из доброго щадящего прошлого. Ныне фильмы, законно приобретенные за рубежом государственными или общественными организациями («Совэкспортфильмом», «Паритетом», АСКом, совместными предприятиями, быть может, «Мосфильмом»), безуспешно пытаются противостоять зарубежному же, но ворованному, гнездящемуся в десятках тысяч видеозалычиков по всей стране. Гигантские, практически нефиксируемые доходы от видеопродаж уже не только вытесняют поступления от кинотеатральных просмотров, но вообще уходят в другие сферы — в никуда. Растворяются вне кинематографа. И это, надо понимать, те же самые «киноденги».

К этому надо добавить еще одно жесточайшее испытание нашей культуры — испытание свободой. Отсутствием цензуры. А впереди

еще более сокрушительная нововость — конкуренция. Или хотя бы то, что «великий вождь корейского народа Ким Ир Сен» называет «чучхе» — опорой, расчетом на собственные силы. Пока я не слышал, чтобы кто-нибудь в нашей стране разорился в результате экономического провала. Согласитесь, интересный рынок у нас получается.

Что же стоит за неистовостью противопоставления некоммерческого и коммерческого кино? Не мыльный же пузырь давно теоретически и практически решенной во всем мире проблемы: поисковые, авторские картины создаются, кроме всего прочего, для развития массовой культуры, а посему и финансируются за ее счет. Зачем же тут стулья ломать? Конечно, нужно быть осторожным со всеми этими вещами, зная, что по отношению к сфере духовного производства в России самые обыкновенные профессиональные определения «купля-продажа», «конъюнктура», «торговля» — последняя, унижающая достоинство художника брань.

Парадокс: мы мечтаем, чтобы правительство приравнило наш «высокохудожественный» кинематограф по налогам к разряду «товаров народного потребления». Должно ли что-то из такой рубрики проистекать? Или мы остаемся в привычном мире подстановок, когда коммерческое — значит непременно играющее на низменных инстинктах? Пошлое. Безнравственное. Ну, а если чемпионы проката, скажем, «Холодное лето пятьдесят третьего...» или «Маленькая Вера» принесли в общий ведомственный кинолотерей по 12—17 миллионов рублей, то, считается, не потому, что это — коммерческое кино, а потому, что — большое искусство.

Думаю, что за всеми этими стереотипами сегодня скрывается естественный страх перед крушением практически всех структур кинематографической жизни. Перед беспощадностью предлагаемого вывода творческих работников за штат, неотвратимостью сокращения производства. Непомерная плата за все эти нововведения — собственная профессия, а следовательно, судьба. Поэтому, видимо, противодействие рынку со всеми его напастями связано с предчувствием его надвигающейся «варварской» формы, и в таком случае заклинания — своего рода теоретическая психотерапия, когда как у Кашпировского, на счет до тридцати трех можно отвлечься от подчас трагических реалий. Безусловно, страх этот обоснован.

Я имею в виду не крах шитой по меркам застойного времени «худруковской» модели кинематографа, не очевидную неготовность перехода к «продюсерской». И даже не катастрофический разрыв между процессами обновления в производстве и прокате. Нечто более важное: кончается золотая

пора трехлетнего переходного периода, когда уже отменена вчерашняя зависимость от идеологического начальства, но еще не введена завтрашняя — от зрителей. Завершается прекрасное время неопределенности, когда старая система рушится быстрее, чем строится новая.

Выскажу крамольную мысль: сегодня как раз недостает цивилизованной коммерциализации — подлинной, эффективной. Если понимать под этим понятием не метраж демонстрируемого обнаженного тела, а естественные механизмы киножизни, возможность осуществлять любые проекты. Право и психологию хозяйственной и интеллектуальной собственности и, следовательно, самое главное — переход от ничейной к личной ответственности. К разнообразию и предпринимчивости в экономических отношениях. Ведь это только в нынешней системе фильмы Германа или Муратовой неприбыльны. Просто их успех должен проектироваться и накапливаться иначе. Крайность переходного периода заключается в том, что за копейки хотя бы снять боевик и при этом сорвать сверхсверхдоход. Это — свидетельство как раз сугубой неразвитости.

Нарождающиеся кооперативы вводят кардинальные изменения в сам механизм запуска новых картин. Как известно, денег вне ведомства Госкино для кинопроизводства сколько угодно и их готовы предоставлять на некабальных условиях. Проверяется и альтернативная система проката: создана, например, временная фирма по продвижению на экран фильма С. Соловьева «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви». Беспрецедентная по рекламе и методам продажи кампания финансируется Мосинкомбанком. Проблема сейчас в другом: нет свободных, некапризных технологических мощностей, чувствительных к любому платежеспособному заказчику, без старорежимного деления на «своих» и «чужих».

Существующая кинобаза до оскорбительности убога, она дочь прародителя нашего социалистического хозяйствования — дефицита. А там, где дефицит, — там беспотия распределения, когда срываются личные, групповые, ведомственные, мафиозные и любые другие интересы, игра управленческих амбиций. Не победив же амбиций кинофабрик, видимо, не удастся обойтись без прямого товарообмена: ты нормально снимаешь смену — я тебе — талоны на ботинки «Саламандер» или тушенку «Великая стена».

Александр Иванович Камшалов поведал о замечательном проекте: заменить Госкино некоей вольнолюбивой государственно-общественной ассоциацией. Только вот почему одной? Опять без альтернатив: одна партия, в кино — один



# ИСТОРИЯ СМОТРИТ В ЗАВТРА

Владимир БАСКАКОВ,  
доктор искусствоведения

творческий союз, одно ведомство, теперь будет одна ассоциация. Почему бы параллельно не создавать другие, скажем, предпринимательскую ассоциацию «Независимое кино», в которую могли бы войти существующие кооперативы, а если захотят, то и автономные хозрасчетные студии, другие свободные кинематографические структуры?

Мы продолжаем привычно делить единую кинематографическую деятельность на производство, тиражирование, прокат, зрителей и т. д. Такая фрагментарность лишает надежд на выживание. Нужны поистине экстраординарные меры. Они известны: привлечение ресурсов, находящихся вне распределительной досягаемости Госкино, переход к продюсерскому кинематографу, создание мощных служб страховки и правовой защиты, иная «идеология» движения фильма к зрителю, нефеодалные отношения с телевидением и видео. Рынок только тогда заработает, когда все конфликты будут решаться не в вышестоящих органах, а в суде. Нужны конкретные шаги коммерческого прорыва, позволяющего подержать национальное кино как вид искусства и массовой культуры. Нужны конкурирующие системы, экономическое банкротство. Коммерция — это ведь не вымогательство и не надувательство, а разнообразие и свобода, это ответственность.

Грязь на наших улицах не отменишь ведь никаким декретом. Так и в кино: обновление — результат вызревания потребностей самой жизни, а не подписи Николая Ивановича Рыжкова под постановлением правительства (№ 1003 от 18 ноября 1989 г.) с вдохновенным названием «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии».

Для начала надо осознать (ужаснуться, пережить) катастрофичность нынешней ситуации. Ю. Баясников, генеральный директор челябинского объединения «Киновидеопрокат», например, говорит так: «Ну что мы себя-то обманываем? Нет у нас никакой — ни старой, ни новой — модели кинопроката, поскольку производство с ним никак не сопряжено. Легче политикам договориться о решении сложнейших проблем, чем нашим режиссерам сесть за один стол с родными прокатчиками».

Кто спорит: нововведения не могут быть однозначны. Но, в любом случае, миновала пора обличительных взаимопетензий. В свое время был создан чрезвычайно эффективный «план Маршалла» для послевоенной, буквально разрушенной Европы, когда американцы вложили деньги в своих конкурентов, и те, в свою очередь, подтолкнули их собственное развитие. Как важно сегодня быть деятельно дальновидным!

На учредительном съезде Союза кинематографистов СССР в 1965 году Анджей Вайда сказал, что союзы кинематографистов нужны только затем, чтобы хорошие режиссеры, хорошие операторы, хорошие артисты делали фильмы, а плохие их не делали. Конечно, это идеальная и, наверное, невыполнимая задача, но в словах Вайды есть глубокий смысл. Правда, не очень ясно, кому решать, кто хороший, а кто плохой...

Период после V съезда, конечно, был особенным и ни с чем не сравнимым периодом. Сняты шоры, которые сковывали кинематографистов, режиссеры и сценаристы могут делать то, что они хотят делать, идут интересные дискуссии, и все же и зрители, и сами кинематографисты испытывают чувство неудовлетворенности. Это признают сегодня все. Почему? Все как будто бы решено, барьеры сняты, разработаны или разрабатываются новые модели, но... Опять это «но»! Неужели мы так и не сможем жить без «но»?

Я думаю, что мы в какой-то мере слишком уж решительно отбросили свою историю, свое кинематографическое прошлое, в котором было не только плохое. Ведь был «серебряный век» советского кино, если считать «золотым» 20-е годы. Это годы 60-е, кинематограф «оттепели», когда кинематографисты — и молодые, и старые, и москвичи, и ленинградцы, и представители союзных республик — за очень короткий срок создали целую кинематографию. В ней ярко чувствовалось единение кинематографистов, их устремленность на творческие, а не на какие-нибудь иные вопросы.

Другими словами, свобода, дарованная на краткий, по масштабам истории, миг, была использована на достижение единства. Организация союза пришлась на пик «оттепели». Собственно, союз сам стал ее пиком, ее наивысшим достижением, осуществленной мечтой о консолидации творческих сил. Хотя, к слову, время тогда было быстроменяющимся и запускать хорошие фильмы было легче, чем их выпускать. Нынче дело обстоит иначе. Я бы даже подчеркнул — дело обстоит совсем наоборот. В определенной степени происходит разъединение Союза кинематографистов, его внутреннее размежевание. Можно понять общие и частные причины этого процесса. Но разве в них дело? Дело здесь в особенностях нынешнего момента, в том, что свобода стала свободой «от», а не «для».

Далее. Продолжая тему единства «шестидесятников», прямо выходя из объединения, которые возникали тогда. Рождались они из внутренней, организационной потребности самих художников в сотрудничестве, в товариществе. Инициаторами выступили Михаил Ромм и Иван Пырьев, впрочем, они были

инициаторами и самого Союза, пытались его организовать еще в сталинские времена. Как формировались творческие объединения? На абсолютно добровольных началах. Возглавляли объединения люди, обладавшие, кроме таланта кинематографического, талантом лидерства. А лидер, если он настоящий лидер, всегда собирает вокруг себя личностей. Современные объединения-студии, с одной стороны, вроде бы наследуют традиции тех объединений, но, с другой стороны, их задачи и программы регламентируются моделью, необходимостью решать не только творческие, но и прокатные вопросы. Работали над моделью, главным образом, экономисты, часто далекие от кино, а не художники и не киноведы, которым есть что рассказать об особой роли кино в нашей стране, о специфических отношениях фильма со зрителем на разных этапах истории кино, в том числе и сходных с современным. И мне кажется, что не случайно национальные студии с опаской вглядываются в «модель», боясь утраты национального духа, национальной кинематографической культуры, которые во весь рост поднялись в 60-е.

Далее. Продолжая все ту же, заявленную в начале разговора тему единства «шестидесятников», отмечу, что это было единство в многообразии, единство индивидуальностей, творчески одаренных личностей, которые знали себе цену и умели уважать друг друга. Другими словами, особенностью того периода было не что иное, как плюрализм. Само это слово тогда было не в ходу, но плюрализм был органичный, закономерный, рожденный установкой на все талантливое, новое, свежее. Сегодня, спустя четверть века, плюрализму мы учимся, споря до хрипоты о том, как он нам нужен, плюрализм, но отказываться от диктата не умеем. Вирусом диктата, личного вкуса (или отсутствия такового) заражены теперь уже не администраторы, как тогда, а иные художники, получившие власть. Между тем именно плюрализм лежит в основе продюсерской деятельности, которую сегодня мы пытаемся прорастить на отечественной почве. Я вспоминаю И. А. Пырьева, благодаря бешеной энергии которого был буквально «пробит» Союз и который был настоящим продюсером-самородком. Великолепный организатор, он в конце 50-х начал планомерно по всей стране собирать творческую, одаренную молодежь. Причем эти молодые режиссеры, как правило, не были близки ему по творчеству, нет, и даже, напротив, в основном они были далеки от него, если не чужды, не противопоставлены его собственной режиссерской манере. Но они были талантливы. И он позвал их и всем дал работу, и все им разрешал. Потом, правда, нередко ругал, ругал, не стесняясь в выражениях, но разве это мешало?!

Ведь это было потом! Пырьев был отменный оратор, эмоциональный, артистичный, не без демагогических обертонов, напоминающий ораторов времен гражданской войны. И на нас, администраторов, он кричал, и мы его боялись, потому что он был настоящей «продюсер»-студией, дело знал, знал кино, да и кричал не в кулуарах, а публично!

И наконец, итоги. Не знаю, согласятся ли со мной в оценке кинематографа 60-х годов как нашего «серебряного века», но что касается прошедших последних лет, то они не принесли удовлетворения, не дали ожидаемых, по праву ожидаемых, результатов — тут, думаю, меня поддержат многие. Даже из 11 профессиональных призов Союза кинематографистов за 1988 год в области игрового кино шесть получили создатели «Комиссара» и «Аси Клячиной» — выдающихся фильмов «серебряного века».

И все же. Все же я не стал бы говорить о кризисе. Кое-чего мы все же достигли. Мы пережили увлечение «черным кино». Надеюсь, что пережили, потому что никогда не был для мирового кино этот путь плодотворным, хотя само это явление вполне объяснимо. Прошел страх, что режиссеру и сценаристу не дадут сказать то, что он хочет сказать, схватят за руку. Новорожденный организм имеет возможность развиваться, расти, вставать на ноги.

Почему я так настойчиво возвращаюсь в 60-е? Чтобы показать, что история безразлична к будущему. История смотрит в завтра. И нам не следует быть равнодушными к истории, она многому может научить, от многого предостеречь. С истории начинается и кинонаука. В последние годы немало было сказано слов о том, как далека наша наука от острой, хлесткой публицистичности. Она и в самом деле далека. И не может быть иначе. Это разные способы коммуникации: киножурналистика, у которой современность на острие пера, и кинонаука, которая занимается кропотливым собирательством фактов и только потом переходит к их осмыслению в контексте всего исторического опыта. Конечно, следует пожелать ей оперативности, как киножурналистике, особенно молодой, пожелать глубокого знания истории и уважения к личности художника, к его нередкому противоречивому творческому пути, обусловленному самой историей. Но это так, к слову. Речь же о том, что наша кинонаука, переводимая на хозрасчет, вынуждена учиться не свойственному ей делу зарабатывать деньги. Она, конечно, научится, но не в ущерб ли самой себе, своему предназначению, кинематографу и кинематографистам, которым она нужна?! И если не понадобилась сегодня, то непременно понадобится завтра. Мы уходим, история остается.

Беседу записала А. АЛОВА



портретная галерея «СЭ»

# Ольга КАБО







Фото Игоря Гневашева

Выпускница ВГИКа Ольга Кабо снимается сейчас, пожалуй, больше, чем многие другие актеры. В 22 года число сыгранных ролей превысило число прожитых лет. И это при том, что она уже научилась говорить «нет», отказываться от ролей, которые не нравятся.

Количество фильмов, разумеется, вовсе не синоним творческого благополучия. Ольга прекрасно понимает, что далеко не все ее работы относятся к безусловным удачам. Но ведь для того, чтобы стать профессионалом, следует как минимум работать. Она и работает.

Интересно, что режиссеры, уже снимавшие Ольгу Кабо, нередко приглашают ее в следующие свои картины. После «Миллиона в брачной корзине» она опять сыграв

ла у Всеволода Шиловского — в экранизации романа Шолом-Алейхема «Блуждающие звезды» («Моя героиня Златка — самая благородная и самая несчастная...»). После романтических «Приключений Квентина Дорварда, стрелка королевской гвардии» Сергей Тарасов пригласил ее в следующую «рыцарскую» картину — «Рыцарский замок» по Бестужеву (Марлинскому): «Буду играть немку с рыжими волосами и зелеными глазами — если, конечно, достанут специальные линзы...» Наконец, после «Двух стрел» Оля ждет от Аллы Суриковой роли в будущем фильме «Чокнутые» («Я Суриковой доверяю, как никому другому...»).

К перечню новых ролей добавлю еще и Таню из киноверсии пьесы украинского драматурга Ярослава Стельмаха «Провин-

циалки» (дебют молодого режиссера Бориса Квашнева), и героиню мелодрамы «Любовь немолодого человека» еще одного дебютанта — Рубена Мурадяна. Наконец, самую местную советско-американскую картину «Без наличных в Заборске». Работу эту только-только начинают на «Мосфильме» режиссеры Иван Киасавили и Джереми Левен, который поставил перед Ольгой три условия: в совершенстве говорить по-английски с американским акцентом, так же совершенно танцевать и... похудеть на пять килограммов. Последнее несколько странно — тоненькой, хрупкой Оле, кажется, худеть уже некуда...

Прекрасные Роксана («Сирано де Бержерак») и Изабелла де Круа («Приключения Квентина Дорварда...»), доверчивые, чуть

наивные Черепашка из каменного века («Две стрелы») и Миррина из Древней Греции («Комедия о Лисистрате») — героини Кабо чаще всего откуда-то из прошлых веков. Режиссеры видят ее сквозь Дымку времени, но нередко требуют от актрисы лишь эффектно «пронести себя» в красивом платье. Думаю, этого все-таки мало. Некоторые из своих ролей Ольга уже переросла. Она мечтает о работе в театре: у нее хватает сил мчаться после съемок куда-то в конноспортивный манеж...

— И все-таки свободнее чувствую себя не в современных ролях, а в тех — из прошлого...

— Откуда это в тебе взялось?

— Наверно, не тогда родилась...

А. КОЛБОВСКИЙ



Виктор ДЕМИН



## ГРУСТНЫЙ, НО ЧЕСТНЫЙ РЕАЛИЗМ



В главной роли Еркена — Сабит Курманбеков

Он должен был появиться, этот фильм. Он не мог не появиться. И по логике творчества Серика Апрымова. И по логике тех процессов, которые заявили о себе последней продукцией студии «Казахфильм», где властителями дум, как это ни странно, сегодня выступают тридцатилетние.

Реклама какого-то фешенебельного американского колледжа беззастенчиво гласит: «Здесь вы приобретете знакомства, необходимые для вашей карьеры». В самом деле, куда как легко преуспеть, если ты «кореш» однолётки из министров, конгрессменов и сенаторов!.. Режиссер Сергей Соловьев, набирая мастерскую во ВГИКе, пошел обратным путем: он зазывал людей, уже знающих друг друга, искренне радовался, когда обнаруживал у своего избранника брата — самостоятельного оператора или давнего приятеля, способного к литературе, — этот отправлялся на сценарный. Еще не все, закончив учебу, пришли на студию, но климат производства, общественный дух кино Казахстана уже заметно изменились. Конечно, молодые кинематографисты все разные, и творческая платформа, как наверняка покажет время, у них не такая уж однотипная, но они легко понимают друг друга — вот в чем суть. И, значит, легко могут отличить самое ценное — поиски, на которые следует равняться.

Приятно, когда все, у кого ни спросишь, заявляют как о главной, принципиальной победе — о фильме Апрымова «Конечная остановка».

Тут, безусловно, есть что-то, что труднодоступно взгляду со стороны (тем более иностранцу — я видел, как в дни Московского фестиваля итальянцы, французы и болгары были скорее изумлены «Остановкой», нежели впали в восторг). Этакая плата по общеказахскому векселю. Но что-то открывается любому и даже, может быть, лежит на поверхности и даже кажется наиестественным, хотя, подумав, понимаешь дерзкий, вызывающий, даже запальчивый характер картины, несмотря на всю ее стилистическую кротость и подчеркнутую сдержанность.

Когда-то гуляли по экрану четверо «маменькиных сынков» из маленького итальянского городка у моря, вполне безлюдного в зимние ветреные дни... Гуляли трое москвичей в районе заставы Ильича, чувствуя себя этой самой Заставой, но оттого тем более не понимая, как надо жить. Теперь гуляют другие четверо — по двум улицам и трем переулкам аула Аксуат и тоже решительно не знают, куда себя деть. Камера оператора Мурата Нугманова внимательна к каждой травинке, к каждой жердине палисадника, к каждой пуговке одежды, а режиссер (он же сценарист) столь же внимателен

к каждой реплике, даже брошенной вскользь, к каждому потаенному движению души, чтобы со всей жизненной правдивостью, с документальной точностью удостовериться... удостовериться что?

Да, есть на чем сосредоточиться «юноше, обдумывающему житье», ищущему «делать бы жизнь с коим», — так об этом писали еще совсем недавно. «У молодежи свои, причем нелегкие проблемы» — так пишут сегодня. Открытие Апрымова и его группы состоит в том, что у героев фильма никаких проблем нет. Наркотики есть, случайный секс — пожалуйста, слишком обильная или недостаточно обильная выпивка — тоже есть, но при чем тут проблемы? Работа, о которой герой не знает, нравится она ему или нет, только где найдешь другую? Быт, взятый даже самой поэтической стороной, будто уцелел от первобытного общества, вся эта жизнь-нежизнь за «конечной остановкой» рейсового автобуса... Ну и что? Это хуциевские юноши из всего делали предмет для надрывного, истощающего спора, долгих размолок в предчувствии какого-то главного ответа сразу на все вопросы. Это у нас с вами, дорогой читатель, если вы средних лет и постарше, по сердцу кошки скребут от очередной шоковой подробности. Но эти ребята из аула Аксуат, как и многие тысячи их земляков или хотя бы сверстников, живут без вопросов. Что бы ни произошло. Даже если твой закадычный дружок только что самолично себя погубил самым обидным и глупым способом. Нелепость, вздор! Только это чувство глупой, трагической нелепости и вынесешь из кошмарного случая.

Положим, мотив обездоленной жизни, которой жить никак нельзя, распространенный в нашем сегодняшнем репертуаре: бичи и бомжи, алкаши и девочки для всех, наркоманы и подзаборники, копатели канавы из алма-атинского сильного фильма «Трое» и гробокопатели из совсем страшной киевской картины «Смирненное кладбище». Пресекая последствия витринных традиций, наш экран сегодня норовит ткнуть своего зрителя носом, носом — в жизнь, недостойную звать человеческой, в существование ниже нулевой отметки.

Парадокс «Конечной остановки» в том, что в ней такого намерения не угадываешь, по крайней мере оно не очевидно. И люди, пойманные

### КОНЕЧНАЯ ОСТАНОВКА

«Казахфильм»  
Автор сценария и режиссер-постановщик  
Серик Апрымов  
Оператор-постановщик Мурат Нугманов  
Художник-постановщик Сабит Курманбеков

объективом, — без внешних подробностей одичания и вымирания. Больше того: по отношению к обличающим повествованиям про наших сегодняшних отверженных «Остановка» могла бы выглядеть полярностью, нравоучительным моралите. Разве не тянет посоветовать всем прозябающим «изменить жизнь», «вернуться к природе», заняться «честным трудом», производимым собственными руками, в самой простой, немудрящей — естественной — обстановке?

Апрымов скорбно уверяет: такого моралите, такой полярности не существует. Идиллия простой «естественности» осталась только в наших инерционных мозгах, как в липовых отчетах торпливых экологов. Оазисов больше нет! Там, где виделся раньше оазис, приглядитесь, что на самом деле происходит!

Стоит особо оценить этот идейный поворот в условиях казахской культуры, где в течение многих лет возростающая неприязнь к городским язвам и порокам иногда невольно, а иногда и вполне сознательно, то скрыто, то с явным подчеркиванием сопровождалась вздохом по природным корням, по неразвращенному аулу и соответственно мудрости дедов. Воспевались благотворные нормы традиционной сельской морали, вообще достоинства роевой жизни, когда все у всех на виду, что мешает себялюбию и греховной непочтительности к общим заветам.

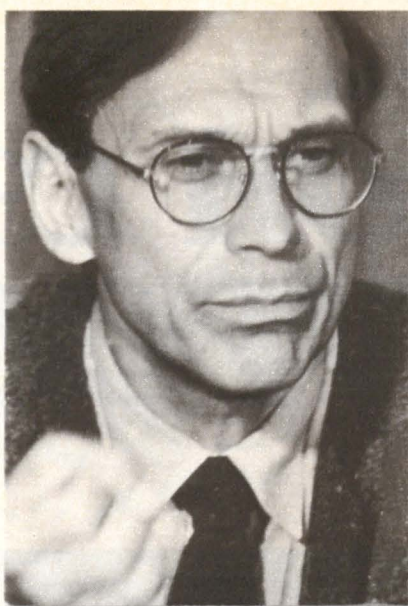
Апрымов нигде не роняет слова по этому поводу, но весь строй его фильма, несмотря ни на что, бодрый, веселый, саркастичный, что ощутимо из визуальной несомненности, материальной плотности каждого кадра и что, в свою очередь, свидетельствует почти как документ: роевая жизнь — уже лишь видимость, изнутри она подточена всеми «городскими» соблазнами, всем цинизмом, который приносит с собой цивилизация. И тут, возможно, есть место для другого чтения названия фильма: стоп, слезай, дорогой, это конечная остановка для совместного существования, дальше надо подыматься над «нормами» и «традициями», надо принимать судьбоносные (хотя бы только для себя) решения, вырабатывать собственную духовную программу...

Возможно, это тема будущего фильма, хотя Серик Апрымов — художник столь же деликатный, сколь непредсказуемый, и столь же ироничный, сколь упрямый. Киновед Диляра Тасбулатова охарактеризовала его творчество как «честный, целомудренный реализм». Завидная поэтика по нашим кинематографическим дням, где каждый, похоже, все может, но не очень знает, чего он хочет.

Апрымов в отличие от его героев знает, и знает очень хорошо.



Недавно в Центральном Доме кинематографистов состоялся показ нового фильма Андрея Михалкова-Кончаловского «Гомер и Эдди». На состоявшейся после просмотра пресс-конференции режиссер, в частности, сказал:



# ПРОЩАЮТ ДЕТИ И СВЯТЫЕ

— «Гомер и Эдди» — пятая картина, снятая мной в Америке. Она пролежала год на американской «полке», так как считалась абсолютно некоммерческой. Американский кинематограф с большой осторожностью относится к подобного рода историям — без хэппи-энда и торжества добродетели.

Два главных героя картины — этикие бродяги на дороге, в истории которых я усматриваю мотивы творчества А. Платонова, У. Фолкнера, даже беккетовское жестокое обаяние. На главную мужскую роль пригласил Джеймса Белуши (брата погибшего от наркотиков Джона Белуши, сыгравшего в «Братьях-блюз»). Для Джеймса это была трудная работа, потому что он в жизни совсем не такой, как его герой. Ему — актеру совершенно необузданному, с яростным темпераментом, спортивному и мускулистому — нужно было сыграть человека асексуального, абсолютного ребенка. Для меня этот характер был очень важен. Ведь вся культура XX века строится, по сути, на возмездии, на том, что добро должно покарать зло силой. А герой Белуши обладает той же способностью, что дети и святые, — он прощает. А сила прощения, терпимость — это то, что нам, по-моему, необходимо, ибо мы привыкли иначе защищать духовность дубиной. Как говорил Достоевский, легко обвинить злоумышленника — трудно его понять.

Когда мы последние семьдесят лет сидели в одной лодке, был шторм, и мы не шевелились, цеплялись друг за друга, чтобы не вывалиться. Сейчас шторм утих, и мы начали драться. И теперь каждый увидел, что он держался за своего противника, который на самом деле хочет отрезать ему голову. В китайском языке есть такое понятие «шу» — свод законов для всей нации. Для русских этого понятия не существует. Даже слово «компромисс», носящее на Западе миротворческий смысл, является для русских весьма сомнительным понятием. А компромисс — как раз то, чему мы должны учиться, потому что от него идет терпимость и — свобода. И в следующей своей картине, которая пока только в планах, я попытаюсь дать образ человека, у которого есть духовная возможность и сила идти на компромисс.

Что касается «Гомера и Эдди», то мне повезло не только со сценарием, который автор написал не на продажу, а «для себя». Мне еще повезло с «сумасшедшим продюсером», который взлез на голову совершенно некоммерческий фильм. Тем более что получить деньги на такую картину в Америке практически невозможно.

(...В разваливающейся колыхаге, именуемой «кадиллаком», едут по дорогам Америки два нашедших друг друга несчастливца. Гомер, получивший в детстве травму бейсбольным мячом и после того нелепого случая оставшийся «вечным ребенком», и Эдди, взбалмошная неуправляемая негритянка, сбегавшая из психбольницы и обреченная на скорую смерть от опухоли мозга. Препятствия, встречающиеся на их пути, легко совершаемые преступления — ничто по сравнению с искалеченными жизнями, без поддержки и опоры. Эти американские юридические тянут друг к другу, и параллели их судеб сходятся к образу третьего безумца, несущего тяжелый крест на свою Голгофу. — Т. Б.)

Сначала я хотел делать очень дешевую по американским стандартам картину, с неизвестными актерами. Она обошлась бы в миллион долларов, не больше. Но потом на сценарий «клюнули» большие актеры, что повлекло за собой другой бюджет и лишило возможности снимать художественный фильм импровизационно, почти что «под хронику».

Когда картина была уже готова, мы никак не могли найти прокатчиков, потому что прокат и реклама — очень дорогая вещь. Как это ни парадоксально, но качество любого фильма в Америке играет гораздо меньшую роль, чем то, что люди о нем подумают. А для того, чтобы зрители были настроены определенным образом, нужно истратить огромное количество денег.

Именно для денег делался мой шестой фильм «Танго и Каш», который я, однако, бросил, сняв 70% материала. Его продюсировали два только что назначенных президента фирмы «Коламбия Пикчерз», потому что ожидалось большие сборы. Действительно, картина собрала 52 миллиона. А недоснял я ее, так как возникли творческие разногласия с продюсерами.

В главной роли снялся Сильвестр Сталлоне. Вообще, хочу заметить, что он совсем не такой человек, каким его можно представить по ролям в знаменитых сериалах. Он — пленник своего амплуа. А на самом деле, Сталлоне весьма интеллигентен, образован, знает живопись, правильно оценивает свои картины. Он хочет снять фильм по Эдгару По, сыграть в картине о Тосканини... Но, будучи все же продуктом американского образа жизни, он мифологизирован массовой культурой, он — Рэмбо или Рокки, и никто иной! Он знает, что несилен как актер, и во время съемок очень внимательно относился к моим замечаниям именно по «актерской части».

«Танго и Каш» была просто забавной картиной. В мои ближайшие планы аналогичные работы не входят.

Еще с 60-х годов я мечтал снять фильм об «эволюции» некоего кинемеханика Вани, но лишь сейчас такая возможность появилась. Дело в том, что наяву существует один замечательный человек — кинемеханик по фамилии Ганьшин. В свое время он рассказывал мне множество интересных историй. В 37-м году он был привезен в Кремль и с тех пор стал личным кинемехаником Сталина. Потом — Хрущева. Потом был «разжалован» до Госкино...

Совместно с Анатолием Усовым мы написали сценарий. Это будет первая после многолетнего перерыва картина, которую я собираюсь поставить на «Мосфильме». С советскими актерами, правда, на английском языке и на итальянские деньги. Почему на английском? Потому что это необходимое условие для выхода фильма на мировой экран (я имею в виду не фестивали, а англоязычный мир, составляющий 700 миллионов зрителей). Но в главной роли будет сниматься Том Хольц, сыгравший Моцарта в формановском «Амадеусе». Мне

кажется, что в этом актере есть нечто от Швейка и от нашего Иванушки-дурачка. Актрису на роль его жены я еще не выбрал. Оператором, полагаю, будет известный во всем мире Э. Гварнери. Композитор — Эдуард Артемьев, с которым я работал над «Сибирядой» и «Гомером и Эдди».

Кстати, уже двенадцать лет мы с Артемьевым готовим рок-оперу по «Преступлению и наказанию». Это будет коллажное соединение городского романа, цыганщины и серьезной рок-музыки. Артемьев летит сейчас со мной в Америку, чтобы закончить партитуру. Мне хотелось бы назвать будущую работу не рок-оперой, а оперой-кошмаром, хотя это уже было использовано в Театре Моссовета. Передо мной стоит задача перенести на экран не столько сюжет романа Достоевского, сколько его философию. Сам себе отпускаю грехи одним из писем Федора Михайловича, где он говорит примерно так: «Делайте что хотите с сюжетом. Главное, чтобы он не потерял свою идею».

Есть предварительная договоренность со Стингом, что он споет партию Раскольниковова.

В мои более далекие планы входит комедия о зависти, которую хочу сделать здесь, и фильм по легенде «Тристан и Изольда».

В ответ на вопрос журналистов, хотел бы он вернуться на родину и жить здесь постоянно, режиссер ответил:

— Что значит «вернуться»? Что значит «жить»? «Прописку» я не хотел бы иметь нигде. Меня вполне устраивает возможность приезжать сюда и уезжать, когда хочу. Устраивает, потому что это означает, что я живу здесь. Так же как живу и работаю в Америке, в Италии, во Франции. И еще дом для меня там, где меня любят.

Материал подготовила  
Т. БАЙДАКОВА

Фото Н. Гнисюка





Юрий  
СОЛОМИН:

# МОЙ СЭНСЭЙ КУРОСАВА

С Акирой Куросавой мы познакомились в 1974 году — на съемках фильма «Дерсу Узала». Могу похвастать тем, что не только из советских, но и из европейских актеров я единственный, кто у него снимался (ну и, конечно, мой партнер по фильму Максим Мунзук). С тех пор мы не раз встречались, каждый год получаю от Куросавы поздравительные открытки с его рисунками. Вообще он малоразговорчив и малообщителен. Но теперь, после полутора лет совместной работы и многих лет общения, могу сказать: те, кто становится ему близок, остаются друзьями на всю жизнь. Я горжусь такой дружбой и называю Куросаву сэнсэем — своим учителем.

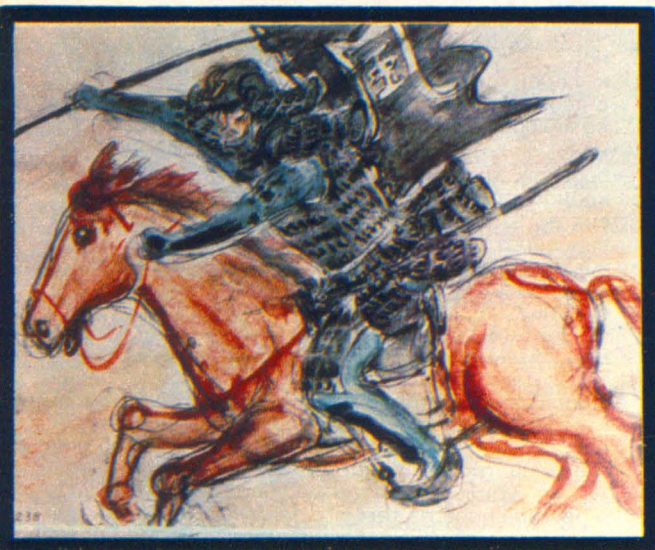
**В**ообще история нашего знакомства удивительная, просто мистика какая-то. Летом 1972 года я был с театром на гастролях в Киеве и перенес там тяжелую операцию. И вот лежу в палате и слушаю по радио, что в Москве начинается кинофестиваль и что приехал великий Куросава с картиной «Под стук трамвайных колес». Когда на пресс-конференции кто-то из журналистов спросил его о творческих планах, он ответил: мечтаю сейчас снять фильм «Дерсу Узала». А я же эту книжку знаю с детства и родом почти из тех мест, из Забайкалья. Подумал тогда: повезет же какому-то счастливцу! Хорошо бы сняться там хотя бы в эпизоде... Прошел год, я только оправился, стал работать. Как-то звонят с «Мосфильма» и приглашают на пробы в картину «Дерсу Узала». На какую роль? Арсеньева! У меня сердце не упало — улетело!

Куросава не знал русских актеров и попросил представить ему нескольких. Среди претендентов был и я. Он посмотрел по одной лучшей (именно лучшей!) нашей ленте. Ему показали первую серию гремевшего тогда «Адъютанта его превосходительства». Он попросил и вторую, а на следующий день заказал остальные...

Еще до съемок меня предупреждали, что Куросава очень жестокий режиссер. Мне же показалось, что добрее я не встречал. Он был не жестоким, а требовательным. И это проявлялось во всем. Ведь «Дерсу Узала» он начал снимать в Японии еще в 1939 году. Но вскоре понял, что эту картину можно снимать только на родине людей, о которых написана книга. Из уважения к Арсеньеву, дневники которого он досконально







изучил, он отказался тогда от своего замысла. Его требовательность, и к самому себе прежде всего, вылилась в то, что теперь он носит не звание, а имя Куросава — имя, которое почитают во всем мире.

У Куросавы своя школа. Это не театральная система, но и не чисто «киношная». Это не чистая Япония, но и не Европа. Это его собственная система, о которой он никогда не писал книг и вообще не распространялся. Чтобы его понять, с ним надо общаться. Мы восемь месяцев прожили вместе в тайге (а в общей сложности — больше года), мы вместе праздновали наши праздники. Мы разговаривали не один вечер и не одну ночь. Наверно, в таком общении и складывается образ человека.

Куросава необычайно интересно работает. Обычно режиссеры используют актера как пластик, глину, лепя нужное. Куросава доверяет актеру и сразу раскрывает перед ним все карты. Он показывал нам полную раскадровку фильма, продуманную заранее. Снимая обычно двумя ка-

Рисует Акира Куросава. Эскизы к фильмам



мерами, он предупреждал нас, какая будет вести общую панораму, а какая — снимать крупные актерские планы. Такая система не исключает импровизации. Бывали случаи, когда Куросава приходил в тайгу на место съемки и садился... Администраторская группа замирала в ужасе: мы не выполним план! И он действительно сидел так день, два и по несколько часов смотрел вдаль... Уже на «Мосфильм» слали липовые бумаги, что отснято столько-то метров. А потом он снимал за день тройную норму. И только теперь я понимаю, что он искал будущий кадр — рисовал его в своем воображении. И если бы вы видели, с каким восторгом он находил решение! Даже при тридцатиградусном морозе на острове Ханка, где он отморозил руки и от слепящего снега потерял на время зрение.

Куросава никогда не объяснял, что нужно делать на съемочной площадке. Он приходил в тайгу, долго стоял, смотрел... Группа перешептывалась: опять старик чего-то колдует. И вдруг он начинал ощипывать какие-то кустики или, наоборот, привязывать листочки. Тогда следом за ним шла его постоянная сотрудница, второй режиссер Нагами — она с ходу понимала, что надо Мастеру. Скоро к делу подключалась вся группа. Он никогда не говорил «надо» — он начинал делать. И каждый подключался к работе в меру своей фантазии. В этом весь Куросава. Он не насилует. Он фантазирует как великий художник. Все остальные либо понимают его, либо...

И вот еще, если говорить о Школе Куросавы. У японцев есть такое качество — очень уважительно относиться к партнеру (и в жизни тоже). Куросава всегда дает своим сотрудникам высказаться. Он никогда не оставлял без внимания любое замечание актера, художника или режиссера. Всегда выслушивал, не спеша обдумывал и только тогда давал ответ. Упрямый категоризм у него напрочь отсутствует. Я думаю, что это присуще всем великим людям.

Его внимание к людям иногда проявлялось совершенно неожиданным образом. Я испытал это на себе. На IX Московском МКФ «Дерсу Узала» завоевал Главный приз. (К слову сказать, фильм был награжден и «Оскаром», статуэтку которого я увидел только у Куросавы. Один критик, встретив меня тогда в Госкино, рассказывал, что при вручении «Оскаров» были названы наши с Мунзуком имена, и зал встал. Я только в прошлом году по телевизору увидел, как это происходит.) Так вот, на одной из послефестивальных пресс-конференций Куросава вдруг сказал, что Соломин-сан может заниматься режиссурой. По ТВ в этот момент показали крупный план: глаза у меня были на лбу. Это был 1975 год, ни о какой режиссуре я тогда не помышлял. Мы с Куросавой на эту тему вообще не разговаривали — просто работали вместе. Очевидно, в процессе работы у великого режиссера и складывается определенное мнение о том или ином человеке. Причем его слово оказывается козырной картой. Потом прошло два года, и вдруг меня болгары приглашают поставить спектакль. Я говорю: ни разу не ставил... Они отвечают: мы верим Куросаве. Так я поставил свой первый спектакль. А позже и два телевизионных фильма.

Хотел бы я сказать и о нашем «внимании» к великому режиссеру. Ведь Куросава хотел поставить у нас еще одну картину. У меня находится единственный литературный вариант его сценария, написанного по «Пляске красной смерти» Эдгара По. (Отрывок этого сценария впервые будет опубликован в одном из ближайших номеров «СЭ».) Я был приглашен снимать. Музыку должен был писать Исаак Шварц. Куросава всегда придавал колоссальное значение русской литературе. Он говорил, что Достоевский, Толстой, Чехов, Горький оказали на него огромное влияние. Ему нравится и старая русская архитектура. Вероятно, поэтому события новеллы По он перенес в Россию XII века. Речь в сценарии идет о чуме, которая, видимо, ассоциировалась у Куросавы с произведением Пушкина. Однако наши чиновники угладили там другие ассоциации... Фильм не состоялся. Считаю это непростительной ошибкой. Мы потеряли интереснейшее произведение, хотя, надо отдать ему должное, не потеряли в художнике друга.

Я абсолютно уверен, что мне в жизни посчастливилось встретиться с великим человеком. То, что Акира Куросава — великий режиссер, знают давно во всем мире. Но он еще и великий человек. Рядом со мной все эти годы — и в творчестве, и в жизни — живет его образ.

Материал подготовила  
О. НЕНАШЕВА

Исполнилось  
восемьдесят лет  
прославленному  
японскому  
кинорежиссеру  
Акире Куросаве,  
художнику  
воистину  
великому,  
заслужившему  
место  
среди лучших  
мастеров  
киноискусства  
всех времен  
и народов.  
Иероглиф Акира  
означает светлый,  
ясный,  
Куросава —  
черная равнина.  
Так и хочется  
сказать,  
что великий  
режиссер  
светится над  
темным  
пространством  
современного  
кино.

Р. ЮРЕНЕВ



# ВОИСТИНУ ВЕЛИКИЙ

■ Он был в Москве. В дни VII Московского кинофестиваля беседовал с нами в Союзе кинематографистов. Незабываемы его большие смуглые руки, жившие над полированной поверхностью стола. Вначале, когда мастер был застенчив, краток в ответах, — руки рассеянно перебирали скрепки, разноцветные карандаши, но когда речь зашла о роли искусства в судьбах человечества, о природе, о грядущих катаклизмах, — руки стали взлетать с удивительной выразительностью, подчеркивая силу, любовь, тревогу, трагизм...

Любовью к человеку, уважением к его прошлому, тревогой за его будущее исполнено творчество Куросавы.

Его появление на европейских экранах было сенсационным. Главный приз Венецианского кинофестиваля 1951 года был присужден никому не известному представителю непопулярного и загадочного японского кино. Фильм назывался непонятно — «Расёмон» и четырежды повторял один и тот же сюжет — как разбойник убил в лесу самурая и обесчестил его жену. Об этом свидетельствует лесник, случайно видевший эти события, сам разбойник, потерпевшая женщина и... дух убитого самурая, вызванный страшной колдуньей. Кому верить? Разбойник испепеляет страстью, он восхваляет свою силу и доблесть,

бурно переходя от ликования победителя к жесточайшему отчаянию. Женщина защищает свою честь, но не может скрыть восторга перед бешеной храбростью разбойника и равнодушия к своему надменному мужу. Самурай печется о своем благородном достоинстве: он побежден, но хитростью и коварством, и честь его не запятана. Значит, достоверен рассказ лесника? Этот простой, трудящийся человек осуждает грабеж, кровопролитие, насилие. Но когда лесник говорит об этом путникам, заночевавшим у священного ворот Расёмон, бродяга обвиняет его в краже драгоценного кинжала самурая, и возникает подозрение — не он ли настоящий убийца и грабитель?

Зритель, замороженный мрачным релятивизмом фильма, ищет и не находит истины. Характеры действующих лиц могучи и оригинальны. Пропитанный солнцем лес — живой, ликующий, к страстям человеческим равнодушен. Дождливая ночь над воротами Расёмон — мрачна и опасна, грозит, подстерегает, угнетает... Правда об убийстве остается неразрешенной. Но в разгар спора из темного закоулка ворот раздаётся слабый писк брошенного кем-то ребенка. И лесник берет подкидыша себе. Бедняк спасает сироту, спасает будущее. И начинает светать. Дождь затихает. С рассветом появ-





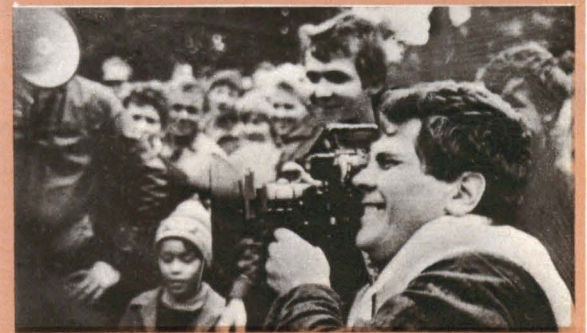
## КИНОТЕЛЕТАЙП СООБЩАЕТ

● Секретариат правления Союза кинематографистов СССР поддержал инициативу ветеранов советского кино пригласить от имени союза совместно с АСК (Американо-советской киноинициативой) весной 1990 года группу американских кинематографистов — участников второй мировой войны.

● Три новые работы, объединенные одной темой — человек, история, общество, — подготовило объединение «Колокол» киностудии «Центрнаучфильм». Это лента «Другие и Сталин» (режиссер В. Лопатин), исследующая процесс становления культуры личности на архивном хроникальном материале 30-х годов; картина «Переворот» (режиссер Д. Федоровский), рассказывающая правду о том, как был снят Никита Хрущев, и фильм «Человек на трибуне» (режиссер А. Рудерман), где бывший первый заместитель Председателя Совета Министров СССР К. Мазуров и бывший руководитель КПЧ А. Дубчек рассматривают события 1968 года в Чехословакии с двух точек зрения.

● Фильм-хронику «Распад» о трагических событиях, связанных с аварией на Чернобыльской АЭС, закончил на Студии имени А. Довженко режиссер М. Великов. Это рассказ о том, как трагедия отразилась на судьбах и душах людей, меняя их отношение к нравственным и экологическим проблемам нашего времени.

● При Государственной консерватории Литовской ССР открылись Высшие курсы сценаристов и режиссеров. Свои мастерские набрали режиссеры В. Жалаквичюс, А. Жебрюнас, кинодраматург С. Шальтянис.



Ю. Подниекс на съемках

● Лауреатами первого этапа советско-американского конкурса на лучший сценарий совместного фильма стали И. Квирикадзе, В. Летов, П. Чухрай, Д. Иванов и В. Трифонов, В. и А. Самсоновы. Конкурс проводит «Американо-советская киноинициатива». Главный приз — 10 тысяч долларов и поездка в США, а пока победители первого тура (они получили чеки на 500 долларов) должны на основе своих заявок написать полнометражные сценарии.

● На «Ленфильме» режиссер В. Амирханян завершает работу над лентой «Посредине мира» об Арсении Тарковском.

● После документальной ленты «Легко ли быть молодым?» режиссер Юрий Подниекс получил заказ от английского телевидения снять многосерийный фильм о перестройке и процессах демократизации в СССР. И вот работа завершена. Отсняты километры пленки. На ней беседы режиссера с людьми, чьи судьбы связаны с чернобыльской трагедией, с участниками событий в Нагорном Карабахе и Ереване, с солдатами, возвращающимися из Афганистана, со служителями церкви, рабочими Ярославского моторного завода, выступившими против «черных» суббот, и многими другими. На нашем экране лента (сценарий Л. Гущина) пойдет под названием «Мы», на западном — «Алло, вы нас слышите?». Режиссер готовит и киновариант фильма — на полтора часа.

● Премию в размере 1000 рублей постановил учредить секретариат правления Союза кинематографистов СССР победителю I Всесоюзной выставки-ярмарки кинооператорской техники в Киеве «За лучшее техническое решение в области съемочной кинотехники».

Материалы хроники подготовили  
С. Альперина, Т. Байдакова,  
Н. Гриценко, Н. Мазур, А. Милкус,  
Е. Троянская, О. Шумяцкая, Р. Фомина

ляется надежда на справедливость и доброту.

После Венеции — «Расёмон» обошел экраны мира, вызвал горячий интерес не только к Куросаве, но ко всему японскому кино, оказавшемуся богатым, многообразным, самобытным. Стали известны и более ранние фильмы Куросавы — исторические «Легенда о дзюдо», «Мужчины, идущие по следу тигра» — экранизация классического спектакля театра «Кабуки», и современные «Великолепное воскресение», «Пьяный ангел», «Бездомный пес», «Скандал», сочетающие тонкий лиризм с горьким осуждением жестокости и костности общества.

В японском кино отчетливо разделяются исторические (дзидай-гэки) и современные (гендай-гэки) фильмы. Куросава успешно работал в обеих областях. Охотно прибегал он и к экранизации классических произведений мировой литературы: «Макбет» («Замок паутины») и «Король Лир» Шекспира, «Идиот» Достоевского, «На дне» Горького, смело перенося их на японскую почву. И каждый раз происходило чудо: лица и имена героев, костюмы, обычаи, пейзажи, даже некоторые проявления чувств в его экранизациях — японские, но дух, смысл, сущность произведений доносятся полно и верно. Как тонко переданы чисто русские характеры скромного, застенчивого, но непоколебимого в стремлении к добру и правде князя Мышкина и мучительная противоречивость и буйная широта Рогожина! Сатин, Лука, Василиса, Барон, Васья Пепел — истинно русские люди, но и японцам близкие, понятные. А могучие, клокочущие страсти, трагические философские проблемы героев Шекспира естественно и чисто звучат в реалиях японского средневековья!

И всюду раскрываются яркие, необычные, незабываемые характеры людей. Шекспировская мощь и монументальность в сочетании с психологизмом и нередко с юмором характерны для большинства исторических фильмов Куросавы. В них решаются большие, вечные нравственные проблемы. Огромным успехом пользовался фильм «Семь самураев», воспеваящий подвиг бродячих воинов, защищающих крестьян от грабителей и поборов бандитских шаек. Характеры самураев очерчены резко, отчетливо, оригинально. Любовные сцены полны нежного лиризма, батальные — бурного, стремительного движения. Благородна мысль, прославляющая воинскую доблесть, но еще выше ставящая мирный труд: «Самурай исчезнут, как ветер, а трудящийся народ вечен, как Земля».

Порою самурайские фильмы Куросавы решаются в суровых, мрачных тонах. Таковы «Телохранитель», «Три негодяя в крепости», «Цубаки Сандзюро». Но эти мрачные тона, жестокие и кровавые сцены всегда служат идеям осуждения войны, насилия, предательства.

Гуманизм Куросавы, его пристальное внимание к нуждам и страданиям людей особенно ярко выражены в фильме «Красная борода». Его герой — врач, человек могучий, буйный, честный, своенравный и бескорыстный — борется против социального беспорядка и нищеты. Ужасающие эпизоды болезней, хирургических операций без наркоза, приступов безумия соседствуют с целомудренными любовными сценами, с виртуозной акробатикой драк, с глубокими философскими монологами. Хотя действие фильма и происходит в прошлом веке, его проблематика, его гуманистические идеи обостренно современны.

В фильмах Куросавы на темы современности искусно используются детективные ситуации, мотивы возмездия, моральной ответственности, конфликтов личного с общественным. Фильмы «Записки живого», «Злые остаются живыми», «Между небом и землей», «Рай и ад» открыто публицистичны, сатирически обличают общественные противоречия. В них живут и гнев, и печаль, и милосердие, а порой и отчаяние. Их герои одиноки в своей борьбе, а потому обречены на гибель. Сознавая это, они жертвуют собой. Куросава не видит возможности победы над злом в открытой борьбе, он ищет выход в творении добра. Настойчиво утверждая необходимость творить добро, защищать человека от унижения, порабощения, насилия, Куросава не боится прямого морализирования, провозглашения своих убеждений устами действующих лиц. В фильме «Жить» чиновник, честно трудившийся всю жизнь, понимает перед лицом смерти, что жизнь прожита зря, что ни на работе, ни в семье он никому не нужен. Его стремление помочь спившемуся журналисту, девушке-сироте не встречает понимания. И ему становится ясно, что добро нужно делать не отдельным людям, а человечеству, обществу. И все свои сбережения, все оставшиеся силы, всю нерастратченную любовь он отдает строительству детского сада

на заболоченном пустыре. И когда ценой унижений, просьб, угроз, подкупов, опасностей детский садик построен, старик садится ночью на детские качели и; тихо напевая старомодную песенку своего детства, умирает. Медленно падают крупные хлопья снега...

Цветной фильм «Додэскадэн» состоит из ряда новелл о жителях огромной свалки. О некоторых рассказано с юмором: о ремесленнике, нежно любящем многочисленных детей своей распутной жены, прижитых от разных мужчин, или о чванном чиновнике, устроившем вечеринку, окончившуюся дракой. Есть и сатирические новеллы, например, об алкоголиках, обменявшихся женами, и лирические — о трогательной любви юноши-разносчика к тихой девушке, изготовляющей бумажные цветы, и философские — о горделивом человеке, избравшем одиночество и молчание из-за измены своей любимой жены. Некоторые новеллы кончаются счастливо, но эти финалы ироничны. Наибольшее впечатление производят трагические ситуации, например, гибель безумного архитектора и его сынишки, преданно ухаживавшего за отцом. Но все же фильм оставляет оптимистическое чувство: в нем живет мудрость трудящихся людей, чья жизнь трудна, порой иррациональна, но все же это жизнь, а люди, хоть и несчастные, грубые, смешные, — все же люди.

Премьера «Додэскадэна» состоялась в Москве, на Седьмом международном фестивале, но ни почетные призы, ни восторженные отзывы критиков не спасли фильм от финансового краха. Конкуренция телевидения и крупных кинофирм разорила Куросаву, пытавшегося отстоять свою творческую независимость.

Не принесла успеха и попытка работать в Соединенных Штатах Америки — Куросава не выдержал давления продюсеров и прокатчиков и вернулся в Японию, не поставив ни одного фильма. Крах «Додэскадэна» сделал его положение безнадежным, и великий мастер пытался покончить жизнь самоубийством. С трудом удалось его спасти, но последовал пятилетний перерыв в работе.

К счастью, удалась вторая попытка работать за границей, на этот раз — в Советском Союзе. Фильм «Дерсу Узала», поставленный на «Мосфильме» по книге замечательного русского путешественника В. Арсеньева, имел и творческий, и коммерческий успех. Поэма о вечной и прекрасной природе, о чистых, братских человеческих отношениях, о высоком месте человека в окружающей его среде получила множество наград, в том числе Золотой приз Девятого московского кинофестиваля и голливудский «Оскар».

Успех вернул Куросаву к творчеству. Но больше он не затрагивает животрепещущих тем современности: «Тень воина» (получившая приз в Канне) и «Ран» (что значит «смута», по мотивам трагедии Шекспира «Король Лир») — сложные и роскошные фильмы, с впечатляющими массовыми сценами, с кровавыми боями, пожарами, поединками являются вершинами кинематографического мастерства, но подавляют мрачностью и безнадежностью.

Словно вихрь, несут сыновья Хидегоре — японского Лира, — сначала преследуя на охоте зверя, а затем настигая друг друга в кровавых схватках. Колорит природы вокруг ожесточенных людей приобретает все более зловещий характер: от синего неба и зеленой травы к желто-серым, выжженным солнцем нагорьям, темной застывшей лаве, черно-серебряным пожарам... Кровавые закаты, тревожные молнии прорезают ночную тьму. Но и здесь начинает звучать гуманистическая тема. Куросава дополняет Шекспира темой расплаты и раскаяния. Его Хидегоре — Лир достиг своей силы и славы насилием, коварством, войнами. Его сыновья действуют так же. Всех преследуют мстители. И безумие Лира — результат угрызений совести. Через гнев, страх, унижение тиран приходит к раскаянию, к запоздалому, но очищающему чувству справедливости.

Критика всех стран признала величие художественных достоинств «Рана». Но очень дорогостоящий фильм едва оправдал расходы. Продюсеры и прокатчики вернули свои деньги, но великий художник вернул ли себе чувство свободы, независимости?

Куросаве исполнилось восемьдесят лет. Он создал более тридцати кинофильмов. Многие из них навечно вошли в золотые списки мировой художественной культуры. Трудную, смутную, трагичную жизнь прожил воистину великий мастер, искусство которого освещено неистощимой изобретательностью, благородством идей и высокой человечностью.





# FORUM MLADÉHO FILMU'89



**М**ы этого понятия применительно к себе уже и опасаться начали. Назвали свою перестройку революционной по сути, поаплодировали броскому определению да призадумались. Память опасно выдает логический ряд: революция, гражданская война, разруха — вариант, уже опробованный семь десятков лет назад, и, боже, как не хотелось бы повторяться...

Из Чехословакии мы импортируем, кажется, трамваи, пиво (где оно?!), обувь... Я тут, конечно, неспециалист, а потому с безумной наглостью дилетанта предлагаю вдобавок импортировать у них еще и нынешнюю революцию (ау, 6-я статья Конституции!). Очень она у них, знаете ли, культурная — отнюдь не в китайском смысле. Одно слово: Европа — с завистью думаешь, припоминая длинные дубинки родимой милиции и бесноватость родимых же ораторов. Опять же чужие танки над ухом не грохочут, а потому и голоса повышать не приходится. Недаром же самые популярные здесь лозунги: «Общественность против насилия» и «Мы — единый народ».

Я наблюдал большой митинг в Братиславе — по сравнению с ним наши демократические бучи в Лужниках и на Пушкинской площади напоминают тусовки трудных подростков с дурной наследственностью. Братья-славяне, как вам это удается? Тут, видимо, надобно сделать поправку на ассортимент здешних мясных и прочих магазинов. На сытый желудок и революцию делать веселей, недаром среди многочисленных «дацзыбао», которыми густо облеплены улицы Братиславы, столь часты забавные карикатуры. Свинка с аббревиатурой КПЧ улепетывает на лыжах... Парочка угольников в полосатой арестантской одежде сутулятся на скамье (подписи поясняют: Хонеккер, Живков),

умфатора все же снесли некоторые сомнения, которыми они потом и поделились антр-ну в своем двухместном гостиничном номере. Причем сомневался прежде всего режиссер (будучи, полагаю, взыскательным художником): «Успех? Но в зале-то на просмотре было полтора человека». «Нет, не полтора, а целых пятнадцать зрителей», — успокаивал творца критик. «Вот-вот, — эрзал режиссер, — а ты потом в «Советском экране» напишешь: на форуме (слово-то какое — форум!), в котором принимали участие фильмы из Франции, США, Венгрии... И все подумают: «Ого!» «Да не подумают, — утешал критик. — Я как есть напишу».

А как есть? А так, что фильм Сергея Снежкина действительно получил по заслугам. Вряд ли стоит подозревать организаторов в натужном политесе (кстати, год назад здесь, в Братиславе, лауреатом стала «Маленькая Вера»); и времена не те, и по активному контр-пропагандистскому, контридеологическому заряду «ЧП» явно выделялось на общем конкурсном фоне. Скажем, при всем профессионализме американского постановщика Нейла Холландера его лента «Верхом на рельсах» — о железнодорожных бродягах, знакомых нам еще по рассказам Джека Лондона, — в сравнении с «ЧП» явно проигрывала. А что до «полутора человек»... Как фильм-победитель, «ЧП» был удостоен повторного показа — так что будем считать, что его братиславская аудитория как минимум удвоилась.

И, конечно, успех «ЧП» здесь, в пору мирной революции, весом еще и на фоне той дурацкой кампании запретительства и бюрократического ostrакизма, которой подвергся фильм в своем отечестве. А заодно вот о чем подумалось: если здесь, в Чехословакии, политическая ситуация будет и далее развиваться столь стремительно и необратимо, им не придется снимать что-либо

пивших в «брак по расчету»? Так что за счет тонкого подтекста смысл фильма Ирены Павлачковой явно выходит за пределы камерной психологической драмы — тем более в контексте «текущего момента».

«Момент» — да, слово подходящее, если учесть бодрые темпы здешних событий, которыми пока без пробуксовки движет механизм гуманного здравого смысла. Они, как можно судить, застали врасплох компартию, но не общество. На братиславских улицах об этом то и дело напоминал лаконичный плакат: цифры «68», описав дугу, превращаются в «89». И о том, что пролегло меж этих сакраментальных дат, на форуме хорошо можно было уяснить, познакомившись с ретроспективной чехословацкого кинематографа, возвращающей нас в бесславный конец шестидесятых...

Особо выделялся здесь фильм одного из лидеров словацкого кинематографа, Ю. Якубиско (знаменита, например, его «Тысячелетняя пчела»), — «Дезертиры и скитальцы». Эта окрашенная в тона народного юмора гротескная притча о бессмысленности, безумности кровопролитий, на которые бывает так падка злая человеческая воля, совершенно определенно переключилась с нынешним призывом-констатацией — «Общественность против насилия». А снималась картина как раз в 1968-м — и по ходу гиньольного сюжета вдруг раздвинулись пестрые декорации притчи, и на экран въехал, угрожающе поводя стволом, реальный советский танк, — суровая хроника словно бы удостоверяла подлинную мудрость киновымысла.

У кого чего болит... а тут болит одно и то же: поправное достоинство — унижая других, оккупант унижает ведь и себя; несбывшиеся надежды — лязг гусеничных траков по вацлавской брусчатке отозвался и в наших сердцах.

# «ЧП» В БРАТИСЛАВЕ

**Вас, может быть, насторожил заголовок? Не пугайтесь: ЧП в Братиславе было только наше, советское, — картина «ЧП районного масштаба», прибывшая сюда для участия в конкурсе Форума молодого фильма. А в остальном никаких ЧП, несмотря на идущую в стране полным ходом революцию, — именно этим ответственным словом обозначаются бурные процессы в жизни Чехословакии.**

а третье место свободно, ждет клиента... А то, что все эти улыбочки не впустую, вы сами можете судить по газетам, которые в данном случае не врут.

Конечно, на таком интенсивном политическом фоне Форум молодого фильма (а он проводится в Братиславе уже в четвертый раз) был, откровенно говоря, не бог весть каким потрясающим событием. Что и нормально. Собрались интеллигентные люди, поделились киномыслями, пришли к каким-то своим выводам. И совсем необязательно, как это сделали наши политически озабоченные «золотодюковцы», принимать некие громогласные меморандумы. Каждый должен прежде всего делать свое дело, тогда и мясо в магазинах будет; и фильмы в кинозалах, а иначе одна революция в чистом поле, костями усеянном.

Так что же форум?

А форум, как принято было писать прежде, увенчался очередной победой советского киноискусства — по разделу зарубежных фильмов приз (для пущей важности можно было бы написать «первый», но он был всего один) получил фильм «ЧП районного масштаба».

Знаете, можно быть совершенно равнодушным к, скажем, гандболу, но, узнав случайно, что наша гандбольная команда выиграла какой-нибудь кубок, разве не приятно? И когда режиссер Сергей Снежкин вышел на сцену за местным «Оскаром» (а это такой деревянный лупоглазый чудачок в тесноватом фракке и с огромными босыми ступнями), было, разумеется, приятно. Но и автора этих строк, и режиссера-три-

подобное нашему «ЧП», потому что жизнь снимет аналогичные вопросы скорее, нежели их задаст искусство. Нам-то сие вряд ли светит.

И, прислушиваясь к разговорам за «круглым столом», проходившим в рамках форума, где то и дело поминался «внутренний редактор», скрывающий творческую свободу, я не без грусти думал о нашей действительности, выходящей в качестве «внешнего редактора»: кабы развивалась она более логично и упорядоченно, то сколь вольнее вздохнули бы режиссеры, вынужденные покуда под влиянием собственной совести и политического ангажмента то и дело выступать в роли «разгребателей грязи» (я не имею в виду спекулянтов на горячих темах), разменивая дар на гроши злобы дня и превращаясь на время в слуг политической борьбы. На время, которое не вернуть...

«Время слуг» — так и называется фильм Ирены Павлачковой, победивший в разделе чехословацких картин. К политике эта лента отношения как будто не имеет: история молодой женщины, презирающей людские слабости и пороки и одновременно беззащитно и цинично использующей их в интересах своей корысти. Но ведь, если подумать, на подобном цинизме и замешана грязь большой и малой политики. Мы в таких случаях часто сетуем: мол, время виновато, общество, строй. Ведь имевший место быть и у нас, и в Чехословакии социализм — действительно время слуг. Слуг дутой идеологии, тупого тоталитаризма, разлагающего души. Но не вернее ли говорить о взаимовлиянии индивидуума и системы, всту-

Танк остался стоять на чужой улице чужой страны, а фильм покатило дальше, горько ерничая и мрачно хохоча, — и вдруг вновь на экране люди в советских мундирах, только уже времен войны, как персонажи безумно-кровавого фарса. И тут моя пишущая машинка примолкает в раздумье...

Как они пьяны, грубы и нелепы, эти идиотствующие мужлань в краснозвездных фуражках... И, наверное, впервые в жизни я так вздрагиваю от звуков родного русского мата...

Нет, «45» для меня не трансформируется в «68». Да, понимаю, есть, по логике истории, и между этими датами некая причинно-следственная связь, но простите, саркастичный гуманист Якубиско, не могу я тут поддержать вашей улыбки.

Но в конце-то концов мы одного хотим: мира — держащегося не на штыках, а на доброй воле, взаимопонимания — не официально-липового, а по-настоящему человеческого. Это достижимо.

Это достижимо, подумал я, когда мне навстречу в сумерках вечерней братиславской улицы гуськом шагали бородач Миколаш (это такой старикан типа нашего Деда Мороза), черт и ангел. Скоро Рождество — и на доброе дело шли они вместе.

Вот где взаимопонимание во имя благой цели.

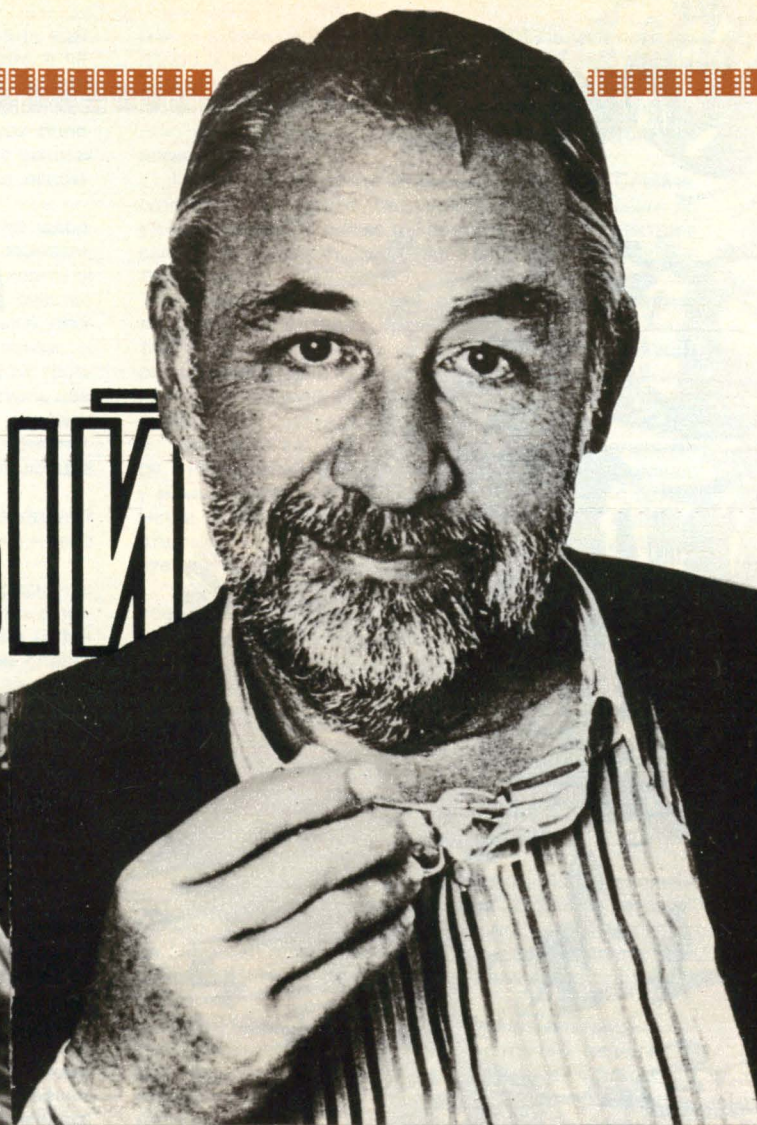
Чудная тройца свернула в темную арку — светлым пятном во мгле маячили крылья ангела.

**Алексей ЕРОХИН,**  
спец. корр. «СЭ»

Братислава



# СОТЫЙ



Темно-синий пиджак и темно-голубая рубашка, горчичного цвета брюки и желтый расписной галстук из кашемира, галльские усы и толстая сигара — таким предстал Филипп Нуаре на презентации своей биографии, предисловие к которой написал Франсуа Миттеран, представленной французским телевидением в литературной передаче «Апостроф». Как это и подобает звезде мирового класса, Нуаре имеет личного биографа — Доминика Майе, без которого актер, по его словам, никогда не сосчитал бы свои фильмы. Между тем их число достигло знаменательного рубежа — осенью прошлого года парижане увидели сотую ленту с участием знаменитого французского актера. Это фильм Бертрана Тавернье «Жизнь и ничто кроме», принесший Нуаре европриз «Феликс» за лучшую актерскую работу 1989 года. В нем он сыграл французского офицера, который после первой мировой войны отыскивает пропавших без вести солдат. Он знакомится с молодой женщиной (ее играет Сабина Азема), которая ищет мужа. Между ними зарождается любовь...

Конечно, Нуаре не предмет мечтаний беловеек, но воплощает «идеальный» образ француза — образ двойственный: его чуткость прячется в суровом характере, спокойствие сочетается с внешней импозантностью, а в мягком голосе слышится твердость. Около ста килограммов веса вовсе не уменьшают его обаяния, а «роль» дедушки в «идеальной семье» актеров и актрис, названных в прошлогоднем читательском опросе еженедельника «Телерама», вовсе не старит его. Ничего удивительного в том, что очаровательная Сабина Азема в их новой картине покорена этим человеком, обладающим душой ребенка.

Он начинал в пятидесятых годах в театре, и Жан Вилар, знаменитый



директор Национального народного театра, пригласил его в эту престижную труппу, где играл Жерар Филип. В эти годы Нуаре оценил один из важнейших аспектов своей профессии: работу в сплоченном коллективе. Без сомнения, он искал это и на съемочной площадке, работая постоянно с такими режиссерами, как Филипп де Брока (пять фильмов), Пьер Гранье-Дефер (четыре) и Бертран Тавернье (семь фильмов). Все они являются для Нуаре членами одной большой семьи.

Вот, например, что он говорит о своих отношениях с Тавернье: «Мне очень легко и очень трудно говорить о Бертроне, потому что он действительно стал членом моей семьи. Он мне и брат, и отец одновременно. Брат, младший брат, потому что он моложе меня; отец — потому что режиссер всегда властен, даже если доброжелателен,

и это делает его старше. Я полагаю, что есть и некоторое внешнее сходство. Нельзя сказать, что мы похожи, но я вовсе и не его противоположность. То, что я вешу 95 килограммов, возможно, играет свою роль в той привязанности, которую он испытывает ко мне».

Нуаре из тех, кто не боится рисковать. То, что он в 1973 году принял предложение сыграть главную роль в первом полнометражном фильме начинающего Тавернье «Часовщик из Сен-Поля» (по роману Ж. Сименона) — в его характере и соответствует его принципу давать шанс молодым режиссерам, позволяя им воспользоваться услугами знаменитого актера.

Давно прошли те времена, когда Нуаре играл в массовках. Времена его первой «настоящей роли» (в «Пуэнт Курт» Аньес Варда в 1954 году), где он, по собственному мнению, чувствовал себя край-

Филипп Нуаре в жизни...

...и в фильмах  
«Шорох воробьиных крыльев»  
с Орнеллой Мути,  
«Нежный полицейский»  
с Анни Жирардо  
и «Часовщик из Сен-Поля»  
с Клотильдой Жоано

не неловко... Времена, когда с Мишелом Пикколи он играл у Альфреда Хичкока роль русского шпиона (в 1968 году). Времена, когда он покориł своим добродушием и манерами увальня усталую и трогательную Анни Жирардо в «Старой деве» (первый фильм Жан-Пьера Бланка, 1971 год). Времена, когда, завоевав окончательно сердца французов, он получает как лучший актер «Сезара» за роль в фильме Робера Энрико «Старое ружье» (1975 год).

Сегодня у Нуаре богатый опыт, накопленный долгой работой, этакая зрелость хороших вин — неотъемлемое качество популярных актеров французского кино. Подлинный француз — вот общая оценка, данная Филиппу Нуаре. Но, однако, в «Синема Парадизо» Джузеппе Торнаторе, завоевавшем Специальный приз жюри на прошлогоднем Канском фестивале, он более чем достоин в роли неграмотного сицилийца.

Кстати, его сотрудничество с итальянцами началось не вчера. Вспоминаются его роли в лентах «Семь раз женщина» Витторио Де Сики (1966), «Большая жратва» Марко Феррери (1973), «Пустыня Тартари» Валерио Дзурлини (1976), «Мои друзья» Марио Моничелли (1975), «Три брата» Франческо Роззи (1981). Два десятка ролей принесли ему в Италии почти такую же славу, как во Франции.

Если же переписать всех значительных кинематографистов, с которыми работал Филипп Нуаре, получится нечто вроде антологии мирового кино. Не менее полным будет список звезд-женщин, с которыми он работал.

Интересная новость для всех любителей кино: Нуаре только что закончил сниматься в фильме Ричарда Лестера «Возвращение мужкетеров». В какой роли?..

Мэрилин Феллус

Париж





# ДВОРЫ НАШЕГО ДЕТСТВА

Алексей ГАБРИЛОВИЧ  
Семен СЛУЧЕВСКИЙ

ГОЛУБЕВ И. П. Дома наши были расположены на Комсомольской площади и назывались «Титовской крепостью» по имени «соляных дел» купца Титова, построившего большинство из них для сдачи внаем ремесленникам, торговцам, работникам Казанской, Николаевской и Северной дорог. «Крепостью» дома назывались потому, что стояли впритык друг к другу и образовывали большой квадрат... В «крепости», кроме дворов, было два продмага, вендиспансер, писчебумажный магазин, военкомат и баня.

БУСАХИН С. В. Наш дом назывался Курбатовский — по имени его бывшего владельца. Старожилы называли дома «по именам» — Дудрецов, Розов... — хотя они имели официальный почтовый адрес.

МАЛЬЦЕВ В. И. На округу всего четыре больших дома, где есть проемы для лифтов, но нет лифтов. Есть огромные ваннные комнаты, но нет горячей воды (ходили в бани, а ваннные использовали как кладовки для хранения картошки, квашеной капусты...).

БОГОМОЛОВ И. М. За водой ходили на колонку, готовили на керосинке, обогревались печкой-голландкой.

БУСАХИН С. В. Крыльцо с пятью ступеньками выходило в небольшой и очень тихий дворик, огороженный деревянным забором, за которым круглосуточно дымила резиновая артель, именовавшаяся жителями нашей улицы «шарашкой». Густой черный дым поднимался из высоченной ржавой трубы, воздух улицы пропитался запахом резины, и вся она казалась закопченной, а особенно наш двор. Со стороны «шарашки» к забору притулились сараи. Летом мы, пацаны, забирались на их плоские теплые крыши и, болтая о всякой всячине, загорали до одурения.

АЛЕКСАНДРОВА И. М. Жители как бы соревновались в стремлении превзойти друг друга красотой своего палисадника. Высаживали лучшие цветы, красили заборчики. Самые ярые хранители цветов — бабушки и дедушки — таскали за уши мальчишек, попадавших мячом в палисадник...

ШАБУТОВА Е. В. Мы, дети, составляли некую общность, республику, жили по своим, особым законам: не ври, не зазнавайся, не хвастайся, поделись тем, что имеешь. Пороки наказывались всеобщим презрением.

ГАЛЬКОВСКИЙ. В почете были стойкость, умение не подать вида, когда больно, умение держать язык за зубами, постоять за честь двора.

КОЛОСОВ Е. Ф. Любимая игра, конечно же, «казак-разбойники». Мы набрасывали свои пальтишки на плечи, застегивали только на верхнюю пуговицу, и, таким образом, все были как бы в бурках. Так началась увлекательная погоня с палками в руках по стрелкам-указателям, нарисованным мелом на асфальте, стенах домов или заборах. Проходные дворы, гаражи, сквозные подъезды, переулочки... Догнали! Шашки наголо! И пошла рубка. Иногда, разгорячившись, действительно оставляли друг другу «боевые шрамы».

ГАЛКИН В. М. В подъездах играли в «чеканочку» (она же — «лямочка», «жонка»). Пацан лихо подкидывает сбоку ногой зашиту в тряпочку пуговицу или камушек. У некоторых были особые, форсистые: из



Рисунок Д. Кедрина

«Цирк нашего детства», «Футбол нашего детства», «Кино нашего детства» — казалось бы, достаточно воспоминаний о послевоенном детстве. И все же ощущение недосказанности не покидало меня. Что-то важное, о чем непременно следовало бы поведать, осталось «за кадром». В памяти сохранились полуистлевшие лоскуты воспоминаний об играх, нравах, одежде, жилище того времени. И — наш двор.

Для моих сверстников — это подтвердит каждый — двор не только пространство, окруженное домами. Двор — отец и мать, детский сад и школа. Он вырастил нас и выпустил в жизнь, внушив свои правила и свои законы.

Но как добиться, чтобы рассказ получился живым, непосредственным, полным? Созвать школьных товарищей, соседей по коммунальной квартире, обитателей двора? Где их искать? Связи давно утрачены.

Вот тогда и пришла мысль обратиться по телевидению к «обычным людям». В передаче «Добрый вечер, Москва!» я выступал семь минут. Мол, собираемся делать фильм о дворах послевоенного времени. Если вспомните что-либо интересное, пишите нам. Пришлите, если сохранились, фотографии.

Мы решили строить сценарий только на основе полученных писем, по возможности объединив их тематически.

Обзовем наших корреспондентов и пригласим их на встречу в один из московских дворов, сохранивших приметы времени. Позовем аккордеониста, отыщем старые пластинки, раздобудем патефон, радиолу, устроим танцы. Предложим вспомнить ребячьи забавы — пусть «девчонки» попрыгают через веревочку, а «мальчишки» через «козла». Такой субботний или воскресный день в старом московском дворике будет сюжетным стержнем фильма.

Мы же, авторы, ограничимся лишь минимальными комментариями, так как в письмах есть все необходимое для будущего кино: содержание, искреннее слово, разнообразная пластика, дыхание времени. А время обозначим четко: май 1945 — март 1953 годов.

Алексей ГАБРИЛОВИЧ



размохрявленной в хвостике суконочки. «Козел» еще: водящий стоит согнувшись и держась за колени, а через него прыгают. В «чижа» играли до одури, били по нему дубинами, могли и на пятиэтажник залепить. «Колдунчики» — это напасть какая-то, которой болели и мальчишки, и девчонки. Хоть и учились в школах мы раздельно, но во дворах все игры были общие, даже «дочки-матери».

**АНДРЕЕВ В. И.** В хоккей играли двор на двор, улица на улицу. В основном палками или клюшками, согнутыми из проволоки. А если кому-то родители умудрялись выпилить клюшку из фанеры, то счастье было беспредельным... Перед игрой волновались, плохо спали. Как же — придут болеть наши девочки...

**ТОФЕЛЬ Ю. В.** В сорок восьмом году, насмотревшись большого канадского хоккея, решили, что и нам пора переходить на «канаду». Из каблука сделали шайбу, с русских клюшек сняли сырмятную обмотку. Игра получилась резкой и грубой и в конце концов закончилась дракой.

**СУХОДОЛОВ В. Н.** А помните каток того времени? Знакомство с девочками, соревнования, драки — все на катке...

**ГОЛИЦЫНА Н. Г.** Катались и в самые трескучие морозы, только заскакивали в теплушку погреть руки-ноги у железных «буржук». В теплушках были буфеты — горячий чай, бублики, пирожки, разные сладости, конфеты «Мишка на севере». Только не часто приходилось полакомиться — денег-то не было.

**НАЗАРОВ А. М.** Это целая поэма... Протиснуться в раздевалку, найти краешек скамейки, надеть коньки, сдать пальто и ботинки в гардероб и — на лед. Прекрасный лед, залиты все аллеи, разноцветные фанари, музыка...

**ГАЛКИН В. М.** По льду шла сплошная масса конькобежцев, но свернуть! Только со всеми! Не образ ли времени?!

**ДЕВЯТОВА А. М.** Где мы, там звон разбитых стекол! Ну, а если мяч залетал в палисадник или через разбитое окно в комнату пострадавшего — какие делегации снаряжались на выручку мяча! Как кричали хозяйки, как ругались мамы, когда приходилось в очередной раз платить за стекло!.. Но буря утихла, и опять слышался во дворе гулкий стук мяча.

**ТОФЕЛЬ Ю. В.** Были у нас свои Карцевы, Деминны, Бесковы... Если кто-то побывал на футболе, описывал во дворе игру со всеми подробностями... У черного репродуктора Снявского слушали, затаив дыхание...

**ГАЛКИН В. М.** В школе бытовали «обломы» — это когда кого-то нехорошего, неугодного кто-то подбивал лупить после уроков всем шалманом (портфелями, преимущественно — по голове). А также «стычки». «Давай стыкнемся после уроков» — значит, драка один на один. Но это уже по-рыцарски: «Лежачего не бить, в кулаках ничего не иметь».

**КАРПУХИН В. Б.** Перед схваткой обязательно договаривались, когда надо считать ее законченной — до «кровянки» или «до слез». Причем, драка «до слез» считалась наиболее трудной, т. к. кровь из носа почему-то появлялась быстрее, чем слезы из глаз...

**ДЕВЯТОВА А. М.** Почти все мальчишки имели голубей. Лазали по чердакам, сараям, гоняли их палками с привязанными тряпками. Как сейчас вижу нашего самого завязатого голубятника Женюку — в ковбойке, в сатиновых шароварах, в кепочке с пуговкой. Пальцы в рот, пронзительный свист и — стая белых голубей с мохнатыми лапками в синем майском небе!

**ГАЛКИН В. М.** Странно, но в центре, у Садовой, голубятен было больше, чем на окраинах. Даже жильцы верхних этажей держали в окнах голубей. Привычные слова тогда были: «чистый», «почтарь», «чиграш», «бантастый», «гамбургский» (страшно дорогой), «чаечка», «сизарь» (тот, что сейчас пасет помойки, самая дешевка — 2 рубля старыми деньгами), «монах». А вот «турманов» уже не было, это довоенное. Из-за голубей поджигали сараи, дрались дом на дом...

**АЛЕКСЕЕВ О. В.** Московские барахолки на Тишинке, Перовском поле, Преображенке не только для приобретения тряпок и продуктов, они — место увеселения, приобретения жизненного опыта. Нигде, как на Преображенке, я не видел потом такого количества всевозможных денежных игр, приспособленных для очищения карманов ближних своих.

**ГАЛКИН В. М.** Блатные и прихланные урчата (воришки) носили в конце 40-х годов кепочки с кнопками и пришитым козырьком, клиновидные; ходили в белых кашне, с поднятыми воротниками пальто, брюки клеш, чтоб ботинки были закрыты.

Мы в 50-е учились «ботать по фене»: «правилка», «подломили лоток», «кусок» — тысяча, «бумага» — сотня, «толковище», «кодро». Говорили, оттопырив верхнюю губу, чтоб «фикса» была видна — ее делали из шоколадной фольги, наворачивая на зуб...

**ЗАКУТАЕВ И. М.** Яркий солнечный день. Во двор входят трое. Один — одноногий, с аккордеоном, вто-

рой — с бубном, третий — певец. Становятся посреди двора и начинают исполнять: «Поедем, красotka, кататься», «Степь да степь кругом»... Вокруг собираются люди. Наш сосед (между прочим, страшный был жулик) сидит у окна и швыряет им тридцатирублевые ассигнации...

**ГАЛКИН В. М.** Везде инвалиды, инвалиды. Слепые, одноногие, одорукие, безрукие, с исковерканными до ужаса лицами, в синих очках, они шли по электричкам и пели. Бывало, под них «бомбили» и здоровые тыловики.

Инвалиды были злые, пьяные, нервные, работали в разных артелях. Безногий почему-то называли танкистами, ездили они на колесных платформочках, сидя на зашитых в кожу обрубках ног, с деревянными, облитыми резиной болванками в мощных руках, которыми с силой отталкивались от мостовой.

**КАРПУХИН В. Б.** Я прихожу со двора набегавшийся, наигравшийся до изнеможения и спрашиваю у мамы: «Мам, есть что-нибудь поесть?» Она, с болью глядя на меня ясными, синими, печальными глазами, отвечает: «Нет, сынок. Иди, еще погуляй». И я, отдохнув немного и попив воды, отправляюсь назад...

Как-то няня уговаривала девочку съесть яйцо всмятку, перемешанное с маленькими кубиками белого хлеба, а девочка кривлялась, не хотела. По силе воздействия на мое детское сознание этот эпизод помнится как один из самых впечатляющих. Я не в состоянии был понять, как можно не хотеть есть и тем более такую необыкновенную пищу...

Помню еще, с каким удовольствием мы ели всей квартирой гнилые яблоки, которые мои старшие братья принесли из овощной лавки. Яблоки были темно-коричневыми, мягкими, водянистыми и назывались «мякишами».

**КАРНОВ В. Д.** Одевались плохо. Зимой валенки с галошами, летом брезентовые туфли. Курточки, пальто — из американской помощи, телогрейки. Когда зимой играли в футбол, галоши прикручивали проволокой. На голове — кепка-восьмиклинка «с издивением».

**ДЕВЯТОВА А. М.** Я носила зеленое платьице с белым воротничком, перешитое из мамино, на ногах — мальчишеские ботинки или парусиновые туфли с кожаными носками. Портфели были далеко не у всех, мальчишки просто перетягивали книжки ремешком. Пользовались офицерскими планшетками, сумками от противогазов, холщовыми сумками. В руках маленький мешочек для чернильницы — «непроливайки».

**АНДРЕЕВ В. И.** Самой доступной и «модной» одеждой были сатиновые шаровары. В них и в школу, и в футбол, и на танцы.

**ПЕТРОВА Н. И.** Выглядели мы очень скромно: косы подвязаны корзиночкой, с коричневыми ленточками, юбки сатиновые или из школьной шерсти на широких бретельках, кофточка-тенниски и тапочки.

**БУСАХИН С. В.** Иногда во двор забредал старьевщик, и со свойственной только ему интонацией, нареспев, истошно кричал: «Старье берем!». Мы волокли ему, что могли, среди этих вещей был и антиквариат! А взамен чаще всего получали жестяные свистки или набитые деревянными опилками мячики на длинной резинке.

**ЗАКУТАЕВ И. М.** Стекольщики, точильщики ходили по дворам, и, когда занимались своим делом, мы, мальчишки, бросали игры и глазели...

**БОГОМОЛОВ И. М.** Помню мастеровых, которые в нашем дворе на глазах изумленной ребятни превращали лист железа в ведро.

**НАЗАРОВ А. М.** Участкового милиционера мы все знали и звали по имени-отчеству — Николай Иванович, — он был для нас высший авторитет и судья во всех дворовых делах.

**ГАЛКИН В. М.** Участковый наш — краснолицый капитан Борис Иванович Сильнов — вал себя, как квартальный: судил, рядил, взятки брал почти открыто, разрешал пьянки, но по-тихому, «без фулюганства». Я видел однажды, как дворничиха угощала его водкой. Возможно, «для дела», «для заступы». Дворники во все времена дружили с полицией, но в советское время им особо досталось: известно, как они недосыпали в самые «арестные» годы, мотаясь ночами по квартирам в качестве понятых... Да и убираться приходилось как следует — Сталин требовал чистой столуцы. А прописаться-то в Москве хотелось. И домоуправа — его тоже ублажали, он вторая фигура после участкового, вроде как домовладелец. Наши матери даже перед его женой заискивали...

В подвале был чулан, мы открывали туда дверь, а в проеме вешали белую простыню-занавес, на ступеньки садили зрителей. Простыня поднимается и выходит «артист». Кто-то из сопляков фокус примитивный покажет с платком и спичкой. Или анекдот расскажет. Каждый номер объявлялся: «Сейчас юный жилец 44-й квартиры Галкин Владимир прочтет стихо-

творение Пушкина «Анчар». И очень даже слушали, хлопали. На стенах, на заборе расклеены «афиши»: «Товарищи! Сегодня, 12 июня 1951 года в первом подъезде в 5 часов вечера выступает народный (!) самодетельный театр нашего двора. Вход — 1 рубль». Значит, по-нынешнему, гривенник, но приходили и без гривенников.

**ДЕВЯТОВА А. М.** ...кто-нибудь из девочек начинал петь. Пели хором, долго и охотно, иногда к нам присоединялись взрослые. «Раскинулось море широко», «Катюша», «На позицию девушка», «Ой, цветет калина», «Каким ты был, таким остался».

**ГАЛКИН В. М.** «У дороги чибис», «Грустные ивы склонились к пруду», «Подрастает в поле лен», «Помнишь, мама моя», «Сердце мое, не стучи».

**КУРАХТАНОВ Н. М.** Черт знает какую ерунду мы пели! Про крошку Мэри и юнгу Билла. Про Гарри и атамана. Про матроса и леги. Про несчастного скрипача, который был пылкий и порывистый, как ветер, про бездомного мальчишку из Нью-Йорка, «Гоп со смыком»... Ну, конечно, не только это. То, другое, уже не вспоминаю, а «мишуру» помню.

**ХИЖНЯК И. Б.** Очень любили воскресенье. В этот день во дворе устраивались танцы.

**СУХОДОЛОВ В. Н.** Обыкновенный трехваттный динамик приворачивали к ведру с вырезанным дном и устанавливали на втором этаже в окне.

**АЛЕКСЕЕВ О. В.** Музыка послевоенных дворов — радиолы, аккордеон, патефон... Танцевали «до участкового». Нет, конфликтов не бывало — просто приходил наш «ангел-хранитель», капитан милиции, и говорил устало: «Давайте, ребята, закругляйтесь...»

Если вспоминать пластинки, это, конечно, Утесов, Шульженко, вальсы в исполнении духовых оркестров, ну и, само собой, Петр Лещенко.

**КОГАН З. И.** «Утомленное солнце», «Цыгане», «Рио-Рита» — это все пластинки нашего детства.

**КУЦОВА А. К.** Хочется отметить терпимость взрослых, ведь крутили пластинки до 24-х часов, и с их стороны не проявлялось недовольства. Ума не приложу, как они это выносили... Не то что мы теперь!..

**ПЕТРОВА Н. И.** Когда во двор заходили демобилизованные солдаты, офицеры с наградами и нашивками о ранениях — вся грудь в медалях, — случались обиды между девушками. Получалось, что одни у других невольны «отбирали» кавалеров. Но ведь ни мы, ни они не виноваты в том, что много молодых парней не вернулось с войны...

**ГАЛКИН В. М.** В начале 50-х какие танцы? Только падеграс, падекатр, падеслань. Боже упаси, фокстротик... Разрешались только полька, краковяк, вальс. Тайком мы, девятиклассники, приносили в школу после второй смены патефон с пластинками, записались в классе, и полногрудая секретарша директора Сима учила нас двигаться «в темпе фокстрота».

Учились, как известно, раздельно, вроде дореволюционных гимназистов или реалистов. И очень страдали от этого. Ребята — дикари. Женскую школу (или они нас) приглашали специально, делегацией, с особого разрешения директора. Девочки еще кое-как умели «танговать» или «фокстрировать», а мы больше — под стеночной. Но, обучившись у Симы, некоторые из нас уже козыряли, вечер был полнокровным.

**ПРОКУРНОВА Л. В.** Ни у кого из нашего двора на Дорогомилловской ванной не было, а в банях выстраивались большие очереди. 2—3 человека из наших занимали очередь и, когда она подходила, посылали «гонца», который оповещал, что пора. Всем кагалом со своими тазами, сумками, детьми шли в баню. Там занимали несколько скамеек, в тазы сажали малышей и мылись, как следует. Друг другу спины терли до красноты. За поведением детей следили все взрослые, в то время не было чужих — все свои.

**ЛУКИНА В. В.** Любимым занятием было — смотреть подготовку к военным парадам. Мы, дети, ждали на набережной военного духового оркестра, маршировали вместе с солдатами. В какие только инструменты мы не дули! Музыканты весело смеялись, гладили нас — чумазых и тощих — по головам.

**КОГАН З. И.** В моих воспоминаниях двор выглядит солнечным, светлым, праздничным. Может быть, потому, что всегда на праздники вкусно пахло пирогами, которые пекли в каждой квартире.

**ДЕВЯТОВА А. М.** Обычно праздники 1 Мая, Октябрьские начинались у нас во дворе со звуков аккордеона безногого инвалида дяди Паши. Он садился на лавочку возле своего окошка, рядом вставала жена, и дядя Паша, принаряженный, в орденах и уже подвыпивший, играл до вечера.

**БАКЛАКОВА Ю. П.** У зрителей будущего фильма ни в коем случае не должно сложиться впечатления, будто авторы призывают вернуться назад — к коммуналкам, барачному житью, подвалам, сараюшкам во дворе. Что было, то было, назад дороги нет, и слава





# ШТИЛЬ ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ И ГЛАСНОСТИ



Вл. ГАКОВ

Обзор несуществующей почты по несуществующему жанру... С моего предыдущего обзора — все на ту же траурную тему: отечественная кинофантастика («СЭ» № 2, 1988) — минуло два года. За это время кинофантастика не стояла на месте, но у них: сделанное американцами тянет на солидную книгу, а не журнальный обзор. А у нас... А у нас перестройка. Бурление, так сказать, реальной жизни, которая обогнала мечту (та, известное дело, парит себе на крылышках, в то время как реальность сегодня садит из всех дюз первосортным ракетным топливом).

**Т**ишь да гладь. Кинофантастики нет и не предвидится. Несмотря на продолжающийся напор снизу (массовый зритель) и слабейший, уже несколько дежурный напор сбоку (космонавты) и сверху (верха). Несмотря и на новую модель кинематографа, и общую либерализацию в этом важнейшем для нас (или для «них»?) искусстве. Потому что от американского рынка наш отстоит по меньшей мере на два столетия: мы лишь робко сунулись в манящую и горячую эпоху первоначального накопления, в то же время по инерции продолжая считать экономику экономной. Отчего любому студийному хозрасчету выгоднее заработать миллион, раздвая на экране героиню, чем шить для нее дорогой космический скафандр. Скажете: но ведь со скафандром можно снять верные сто миллионов! Верно. Но — завтра. А тут — сегодня. Но миллион. Но убого. Но без особых затрат... Роман Карцев нам это все со сцены очень наглядно объяснил.

Впрочем, ни деньги, ни техника, ни обилие кодака положения, на мой взгляд, не спасут — возьми хоть «Мосфильм» фирму Лукаса на арендный подряд! Песимизм мною овладел: не видать нам век нашей кинофантастики. Потому что это пусть и «суб», а все-таки культура, ее изучать надо, впитывать, проникаться ею. А у нас (полностью согласен с кинокритиком В. Дмитриевым — см. «Искусство кино» № 10, 1989) вместо школярского прилежания только гонор, скрытый комплекс неполноценности.

«Меня особенно удивляет, — пишет А. Светлов из Ленинграда, — почему у наших постановщиков такая боязнь массового успеха, кассовых сборов, возможно-го негодования кинокритиков и больших затрат. Ведь все окупится!»

Известное дело — окупится (не первые же мы в эту авантюру ввязываемся), да боязно. Результат уж очень легко предсказать — даже с фантастической возможностью в виде валюты, кодака и «ихних» спецэффектов. Боюсь, что не только уровень Лукаса или Спилберга, но и каких-нибудь Карпентера или Камерона нам не грозит. Вот мы и слышим в ответ на упреки либо рыночную торговлю («Будут лукасовские бабки — будет и товар!»), либо брезгливое араамисовское «фи!». («Снимать эту коммерцию? Да это каждый дурак сможет».)

Дураков у нас нет, чем и гордимся. У нас все — в духе...

Мне показалось при чтении писем, что с безнадежностью положения смирились и боевитые прежде чи-

богу. В свое время мы покидали неказистые жилища с радостью и надеждой. Дрова, «санузел» за «черной лестницей», один на всех, дымившие печи, «культпоходь» в баню — это, согласитесь, не самый лучший способ существования.

КРЮКОВ А. И. После публикации в газетах материалов дела о «врачах-убийцах» (было такое дело в 52-м году) наш математик по фамилии Морозкин, обычно не допускавший ни единого отвлечения от темы занятий, целый урок посвятил рассуждению о высоконравственном поступке молодого врача Тимашук, разоблачившей «преступную банду». В заключение он призвал нас к бдительности, пояснив (не впрямую, разумеется), что доносительство и наушничество не позор, а «необходимая мера, помогающая вырвать из грядки, на которой мы все произрастаем, сорную, поганую траву»...

БОРИСОВ О. М. Наша школа помещалась в узеньком переулке, напротив здания канадского посольства... Однажды весной кто-то из ребят выбросил в окошко огрызок яблока и угодил им в милиционера, дежурившего возле посольства. Через несколько минут в класс влетел директор. Задыхаясь от гнева, он зашипел: «Если виновник сейчас же не назовет себя, приедут люди в черных машинах и всех поголовно отправят куда следует...» Мы стояли навтыяжку, помертвевшие от страха...

ГАЛКИН В. М. Отец был из тех крестьян, которых Сталин выкорчевывал, он никогда не открывался мне в ненависти к Сталину и только после 53-го заговорил свободно. Потому до многих уродств того времени я доходил своей головой. Мои сверстники были младшими братьями 14—17-летних ребят, которых Сталин безжалостно сажал в лагеря со взрослыми — за снятый на лестнице счетчик, отвезенные на Перовский рынок стулья из клуба, свистнутую с прилавка бутылку постного масла... Таскали сушию ерунду — с голодухи да от безотцовщины. За что Сталин губил детей? Сейчас про смертные указы для детей молчат, будто их и не было. Но ведь были же!

ДАНИШЕВСКАЯ И. А. ...Регулярно по радио передают медицинский бюллетень. Всем ясно, что вождь умирает, но хочется верить в чудо. И все же наступает минута, когда диктор с прискорбием вещает народу о кончине вождя. Скончался великий зодчий коммунизма, гений человечества, мудрый партийный и государственный деятель эпохи. Люди застыли у приемников в том положении, в котором их застало скорбное известие. У окна стоит мама и содрогается от рыданий всем телом.

Уже поздно, но в квартире никто не спит. Заплаканные соседи то и дело выходят на кухню поделиться чувствами, у большинства потерянный вид. И лишь тетя Эльза занималась уборкой комнаты, мыла окно, чем вызвала наше полное недоумение.

...Стараюсь как можно вернее определить принадлежность нашей коммунальной квартиры к сталинской эпохе. Полностью ей преданных, по моему мнению, пять семей из девяти. Две — из числа политработников, семья прокурора, семья шофера и семья служащих. Не выразивших отношения к прожитой эпохе — две семьи, — из крестьян, переехавших жить в город. Неуверенных в прожитой эпохе — одна семья, врача. Непонятно относившихся к ней — одна семья бездетных мещан, неизвестно откуда взявшихся в нашей квартире, взамен семьи, неизвестно куда исчезнувшей в дни войны. Ненавидящих сталинскую эпоху — одна семья.

Возраст нашего поколения сегодня 50—55 лет... Время подводить итоги: что сделано, что упущено, как выглядим мы в глазах детей, внуков?

Наше поколение осваивало целину, строило Братск, дорогу Абакан — Тайшет... Да стоит ли перечислять все, что легло на его плечи в 50—70-е годы? Многие из затеянного оказалось бессмыслицей, хаосом невыполняемых постановлений, фальшью и немотой застойного периода. Годы и годы многими из нас были потрачены впустую или с ничтожной отдачей. Мы терпели. И как тут не помянуть недобрым словом сталинскую среднюю школу, планомерно уничтожавшую в нас личность, воспитывавшую бессловесных рабов. Следствием этого воспитания стали тридцатилетняя покорность, привычка «не высовываться»... Бунтуя в душе, мы заикались на людях и лишь в анекдотах проявляли несогласие с творившимся.

И все же... Все же прежде всего они, наши ровесники, нашли в себе смелость и силы пробудить страну от спячки, разбить оковы немоты и покорности.

Так дай же вам Бог, бывшие мальчишки и девочки из московских, ленинградских, киевских и других послевоенных дворов, дай вам Бог сил выдюжить и сегодня, в наше революционное время! Пусть придут вам на помощь законы и правила нашего дворового братства...





татели. Почта за эти два года «убойная»: 30 (пропись: тридцать!) писем, отобранных для этого обзора. При миллионе подписчиков. Это уже не тенденция — приговор.

Почти треть писем — в мой адрес: отклики на предыдущий обзор. Сознаюсь, удручен. То ли плохо написал, то ли поезд ушел и никому уже нет дела до драмы отечественной кинофантастики. Вяло хвалит автора обзора, вяло ругают — в пропорции 1:1, но ни слезу умиления у меня не выжали, не раззадорили для будущего спора. О чем спорить?

Был момент, правда, когда я по старинке востеренулся и встал в боевую стойку: что делать, для кого застойное, а для нашей фантастики время моего «лит-критического» детства было по-настоящему военным временем. И так, в сборнике «Мир фантастики» издательства «Молодая гвардия» мне и журналу, посмеявшемуся напечатать тот обзор, ответил обиженный автор романа «Семь стихий» (и сценария одноименного фильма) В. Щербаков. Честно говоря, и согрешил-то я самую малость — процитировал в обзоре строчки из письма юных поклонниц вышеупомянутого фильма, а роман назвал не самым достойным образцом для экранизации... Но и этот предпологавшийся грозным и «орговыводным» выпад В. Щербакова (так думал я, памятуя прошлое) закончился пшиком. Только было прозвучало пронопагандное: а кто позволил?! — да вовремя обиженный автор спохватился: время-то, время на дворе какое! Никто позволения уже нынче не спрашивает, а спрашивают, наоборот, даже с бывших «неприкасаемых»... И ограничилось все невнятной скороговоркой. Может, счел В. Щербаков неэтичным продолжать в том же духе на страницах сборника, который вышел в им же возглавляемой редакции?

Менее десятка писем в почте — о кинофантастике зарубежной, робким ручейком просочившейся в наш кинопрокат («Враг мой», «Короткое замыкание», обе серии «Кинг-Конга»). Не хочется мне в данный момент останавливаться на «их» продукции. Аморально, согласитесь, обсуждать сравнительные достоинства остендских устриц а-ля натурель с лимончиком и, скажем, «устриц Рокфеллер», в то время как, простите, у аудитории живот подводит от голода.

Может быть, наши режиссеры ничего решительно не снимали за эти годы, и тогда дальнейший разговор об отечественной кинофантастике становится попросту схоластическим? За отсутствием объекта, а?

Да как сказать... В том-то и дело, что формально она есть!

Между прочим, тест. До какой же степени нужно «достать» любителя фантастики — а он-то, судя по откликам, прекрасно знает, что желает смотреть, — чтобы он за два года потерял всякую надежду увидеть искомое? И это при наличии свежих кинокартин, снятых (внимание!) «по» Стругацким, «по» Азимову, «по» Булычеву, «по» Гансовскому, «по» Марку Твену, «по» Грину и Брэдли. (На кавычках я пока продолжаю настаивать.)

А тематический разброс? Философская фантастика («Дни затмения»), фантастика для детей («Лиловый шар»), путешествия во времени («Конец Вечности»), сатира («Новые приключения янки при дворе короля Артура»), мистика и жуть («Господин оформитель»), социальная притча-предупреждение («День гнева»), боевик с «контактами третьего рода» («Заклятие Долины Змей»). И уж для самых гурманов — не вписываемая ни в какие рамки, кроме именных, фантастика Рэя Брэдли («Вельд» и «13-й апостол») и Грина («Золотая цепь» и снова «Господин оформитель»).... Да скажи мне кто лет десять назад, что на наших киностудиях запускаются режиссеры с таким литературным материалом, я бы, пожалуй, обиделся: грешно смеяться над голодающими!

Как же нужно постараться, чтобы все это в результате так и не воплотить в кинофантастику, по которой мы голодны и сегодня!

Подозреваю, что и руководству нашего кинематографа кажется, будто на сем участке фронта положение в целом стабилизировалось, былые страсти утихли. Тихо, как на кладбище.

Перечитываю письма, и закрадывается сомнение: а может, Бог с ней, с кинофантастикой? Ну какие сейчас «звездные войны», когда земную-то ядерную только-только малость отодвинули, а уже семимильными шагами движемся к новой «гражданке». И кого, скажите на милость, растрогает контакт детшек с инопланетным чебурашкой, когда в реальном мире дети не в состоянии установить взаимопонимание с гуманоидами — собственными родителями...

И вообще кого сегодня заботит будущее? Предел мечтаний — «доживем до понедельника».

Конечно, все это не шутки. И мой легкомысленный тон скрывает лишь вполне понятный испуг от разверзшихся «перспектив». О путях-перепутьях серьезной фантастики в наш архисерьезный век разговор еще предстоит особый: с нею ведь тоже не так все просто, как нам, ее поклонникам, когда-то казалось... Но вот вопрос о кинофантастике массовой — развлекатель-

ной, увлекательной, завлекательной, какую угодно производную образуйте от этого корня, но чтоб **влекла!** — ответ имеет очевидный.

Скажите, а отдохнуть — именно сегодня — людям нужно или нет? Хотя бы два часа отвлекшись от народных фронтов и «Памяти», от бюджета и межрегиональной депутатской группы, от забастовок и дискуссий о языке, от мафиозного льва, изготовившегося к прыжку, и вполне бандитских цен в госторговле, от Сталина и Брежнева (и... страшно выговорить!), от научных расчетов Абалкина и доморощенных стихийных подсчетов содержимого кооперативного кошелька, от административно-командной системы, панков, любителей, бомжей, проституток, СПИДа... У-ка-та-ла ведь нас жизнь!

И второй вопрос. Если уж так немогут от информационного перегрева, что непременно нуждаемся в транквилизаторе, то чем, скажите, развлекательная добротная кинофантастика хуже других «средств»? Электронно-лучевых гуру и жителей, социально-политических мифологий (во всем диапазоне от «заговора масонов» до «заграница нам поможет»), от чисто российского шараханья в официальное православие, восточный мистицизм, йогу, экзотические единоборства, гороскопы и теории простого лечения не только души и тела, но, выясняется, еще и экономии, и межнациональных отношений (чем заняты «матросовы наших дней» — героические Чумак и Кашпировский)...

Если уж выбирать лекарственный наркотик, снимающий боль, стресс, депрессию общественного сознания, — я за гомеопатическую киносказку Спилберга и Лукаса. Во-первых, доверяю профессионалам, а во-вторых, не раздражают своими пустопорожными претензиями на мессианство. И, во всяком случае, безвредны.

Речь вовсе не о противопоставлении серьезного кино развлекательному; повторяю это и буду повторять. Кто-то (я в их числе) любит первое, но очень многим (и мне) позарез сегодня нужно и второе. Письма, которые я прочитал, показывают лишь надводную часть айсберга, а там, ниже — пучина полулегальных видеосалонов, где миллионы сегодня смотрят «их» коммерческую кинофантастику. За неимением...

Серьезное кино никакими воззваниями в печати не родишь — хотя убивать пробовали. Товар штучный, непредсказуемый — есть так есть, и слава Богу. А вот «второе» кино, как показал опыт не инопланетный, земной же, вполне поддается культивации. Его можно поставить на отлаженный конвейер. И тревожиться обо всех издержках массовой культуры, когда она станет действительно массовой. Мы же заволновались авансом, даже конвейера не отладив (да и стоять за ним должны профессионалы).

Я спокоен за любителей особого кинозрелища, именуемого «кино Сокурова». Что бы ни ставил этот режиссер, он работал и будет работать в жанре «Сокуров», а не «кинофантастика» (мелодрамы, детектива), хотя б и экранизировал Стругацких (Флобера, Агату Кристи). Любителям кинофантастики — а только о них я сейчас пекусь — от фильмов Сокурова ни горячо, ни холодно. Другая галактика...

Честно говоря, «Дни затмения» — это единственная картина из перечисленных, которую хочется обсудить профессионально. Притом что лично я фильм абсолютно не принял, это, бесспорно, работа профессионала. И даже больше — произведение искусства. Но вот при чем тут любимые мною имена Стругацких — убей бог, понять не могу (и скольких еще зрителей, судя по почте, эти имена в титрах и анонсах обманули — оттого и раздражение, агрессивность пишущих...). И есть ли резон заниматься анализом сокуровской картины в обзоре, посвященном кинофантастике? По-моему, все равно, что обсуждать козинцевского «Гамлета» в обзоре кинодетектива. (А то и в обзоре «актуально-перестроечного» кино! «Жареного» навалом: коррупция в Эльсиноре, принц-неформал, «мокруха», флейта как символ интеллигенции в годы застоя и т. д. ...).

Обманывает зрителя и имя Брэдли в титрах «13-го апостола» (режиссер С. Бабаян). Отдельные сюжетные линии Брэдли в фильме есть, а вот поэтика Брэдли, по-моему, напрочь отсутствует. Есть поэтический мир Бабаяна, который может привлечь и отталкивать, но зритель (думаю, не ошибусь) шел все-таки на встречу с более знакомым Брэдли.

С Грином в нашем кинематографе происходит вообще что-то из рук вон... Я далек от мысли, что существует тайный орден режиссеров, объявивших кровную войну «гринородцам», но эта планомерная охота на творчество писателя, которое, судя по фильмам, этим режиссерам непонятно и даже антагонистично, не может не изумить. Каждый постановщик, разумеется, волен ставить что ему вздумается; мещанский кич («Золотая цепь») или стилизация под «модерн» начала века («Господин оформитель») — не сотворять такое над художником, бесконечно далеким и от того, и от другого, допустимо лишь с учетом возможных последствий. Познакомившись с раздра-

женной почтой на «Господина оформителя», я начинаю испытывать тревогу за судьбу будущих постановщиков фильмов «по Грину»: поклонников у этого писателя уйма, до рукоприкладства бы дело не дошло...

О том, как линчевали дух Марка Твена — и не где-нибудь на американском Юге, а на юге нашей родины, на студии имени А. Довженко — журнал уже написал («СЭ» № 10, 1989). Один был у писателя фантастический роман, да и тот не пожалели... Вы замечаете, как неудержимо блекнет ряд великих имен, которые обещали нашему изголодавшемуся зрителю кинофантастическое пиршество!

Мне, кстати, вообще неясна эта одержимость наших режиссеров, фантастики, судя по всему, не знающих и не любящих (никакого криминала, впрочем, тут нет), но продолжающих с энергией, достойной лучшего приложения, губить фантастику на экране раз за разом. Конечно, на пари можно, вероятно, и «Бедную Лизу» превратить в порнобоевик о похождениях домохозяйки интердевочки. Но — риторическое — зачем? Делать нечего?!

Так что там осталось в почте?

«Лиловый шар». Команда знакомая: Кир Булычев, режиссер П. Арсенов и героиня — все из полюбившейся детям «Гостии из будущего». Однако даже шагом на месте новую картину не называет. Всего два отклика зрителей... Причем если А. Светлов (18 лет, Ленинград) восхищен — не сюжетом и не образами героев, а интерьером космического корабля, то студентки из Николаева (Таня и Надежда, фамилии неразборчивы) настроены сугубо иронически. («До глубины души взволновались, сразу же понравились Алиса и профессор Селезнев, и особенно капитан Зеленый в костюме космонавта XXI века и импортных кроссовках. А профессор после каждой реплики удивленно поднимал бровь, делая такое умное-умное лицо...»). Я, по испорченности моей зарубежным кинематографом, не в восторге был и от интервьюеров; выложившись на центральную рубку звездолета да пару общих планов, постановщик довольно покладисто свернул на более привычную — и особенно фантазии со времен Роу и Птушко не требующую — стезю патриархальной сказки.

Впрочем, не знаю, может быть, дети в восторге? Мне это не понять: в их возрасте мы скромно штудировали Стругацких...

Молодому режиссеру А. Ермашу, постановщику «Конца Вечности», уже порядком досталось от критиков (сейчас все удивительно смелые), поэтому не буду добавлять перца в его рану. И все же досадно. Силы, средства — ничего не пожалели, а в результате? Редко, согласитесь, можно встретить на экране беспомощного Юрского, «не знающего, что ему играть!». Это отметила и А. Могилева из Читы. Писем-откликов больше, чем на «Лиловый шар»: целых три. Читательница А. В. Зиновьева из Пушкина фильм хвалит, а поклонник рок-музыки Д. Зотов откровенно признал, что совсем было намылился на выход после получасовой «бодяги», да тут вдруг герой «что-то там расстегнул у героини»... Автора письма раздражает, что режиссер «крутил динамо»: уж раздеваешь, так выдай все, как есть!

Я, кстати, не столь конфузлив, как мой коллега А. Ерохин, которого — надо ж! — от обилия «клубнички» на экране потянуло аж на целомудренного «Дубровского» (см. «СЭ» № 16, 1989). Что до меня, то я не против — если на десерт да со сливками... Но когда за неимением в нашем нищем кинематографе иных «спецэффектов» это становится последним, единственным козырем в безнадежно проигранной игре за зрителя, завожусь и я. Лукас и Спилберг умудряются же держать сотни миллионов в зрительных залах без «клубнички»!

И, наконец, «Вельд» режиссера Н. Туляходжаева (на фильм «Заклятие Долины Змей» пришло единственное письмо от читателя А. Шальнова с беспощадно точной констатацией: открывшая калька со знаменитой ленты Спилберга «В поисках утраченного ковчега»). С «Вельдом» ситуация грустная, потому что в отличие от «13-го апостола» что-то брэдлиевское в картине, мне кажется, проскользнуло. Какая-то интонация, сама атмосфера, фантастичность разыгрываемого действия (фантастичность в нашей кинофантастике — хронический дефицит). И — пропало... Запуталось, осело на дно в сюжетной крошке, на которой подробно остановилась в своем длинном письме Т. В. Маркова (правда, Яне Сродниковой из Кермова фильм понравился). Жаль, эта попытка вполне могла бы стать искомо-желанной «кинофантастикой» для миллионов истинных почитателей этого жанра. Причем не облегченно-развлекательной, а, пожалуй, серьезной. О которой, кажется, и мечтать не приходится.

А в остальном, прекрасная маркиза... Дни затмения. «И-ди» (интердевочка) вместо американского «И-ти» (инопланетянина). Это они там, в Америке, со скуки дохнут, вот и выдумывают черт-те что. А у нас жизнь и так фан-тас-ти-чес-кая!





Рубрику ведет Ю. БОГОМОЛОВ

# О, ФЕЛЛИНИ! О, ГОСТЕЛЕРАДИО!

По правде говоря, показанный по ТВ сравнительно новый фильм Феллини «Джинджер и Фред» мне не понравился.

Не понравилось кино как кино. Мне показалось, что «лав стори» пожилых танцоров, поведенная в картине, не столько романтична, сколько сентиментальна.

Джульетта Мазина и Марчелло Мастоаянни — великие актеры, встреча которых зрители встают, и овация не смолкает в продолжение нескольких минут, на сей раз ничего не прибавили к тому, что про них прежде было известно, — мне по крайней мере.

Впечатление такое, что они появились, чтобы напомнить о себе. Что вот, мол, они живы... Что они здоровы, полны творческих сил...

Фильм-напоминание... Не такой уж редкий жанр. И по-своему благородный.

Если оставить в стороне судьбы персонажей и отдать ностальгическим воспоминаниям о самих актерах, об их кинематографических имиджах и об имидже самого Феллини, то фильм может принести известное эстетическое удовлетворение.

Марчелло и Джульетта — более чем любимые актеры Феллини; они к тому же, можно сказать, его излюбленные мотивы.

Марчелло — воплощение живого, деятельного, творческого начала. Недаром же именно его Феллини делает своим «альтер эго» в фильме «8 1/2».

Джульетта — само простодушие природы, негибкая и неискаемая ее естественность, будь то на дне жизни (Кабирия — в раннем фильме Феллини «Ночи Кабирии») или на вершине социально-иерархической пирамиды (Джульетта — в более позднем фильме «Джульетта и духи»).

И едва ли не каждый фильм Феллини становился ареной взаимодействия этих мотивов, иногда изощренно запутанного, как, скажем, в тех же «8 1/2», иногда, как в «Дороге» или «Клоунах», наглядно простого, но тоже глубокого.

Что же касается «Джинджер и Фреда», то это, на мой вкус, нечто вроде схемы, пунктирно обозначившей границы прихотливого мира самого Феллини. Это по-пурри, сочиненное маэстро на собственные темы, мотивы и образы.

Фильм особенно интересно и приятно было смотреть тем, кто видел прежние картины Феллини и кто неравнодушен к ним.

В сущности, творчество всякого большого мастера тем отличительно, что его фильмы, снятые в разное время на разном материале, образуют нечто вроде сериала со сквозной интригой. Поэтому и показывать их стоит в серийной связке. От этого выигрывает в глубине понимания каждая лента в отдельности и сам художник, в чем телезрители уже имели случай убедиться, посмотрев собрание киносочинений В. Шукшина, О. Иоселиани, А. Тарковского.

Конечно, когда нет возможности путешествовать, можно удовлетвориться разглядыванием карты живописного ландшафта. Но так ли уж дерзка для нынешнего телезрителя мечта увидеть на домашнем экране если не полное собрание, то собрание избранных сочинений Федерико Феллини?

Эта мечта представляется особенно естественной оттого, что мастер кое-что сделал непосредственно для телевидения, например, упомянутых здесь «Клоунов», шедшую в нашем прокате «Репетицию оркестра», совершенно неизвестный видеофильм «Блокнот». Не говоря уже о том, что Феллини вообще с определенного момента своей киносинтезы заметно тяготеет к телевизионной манере общения с аудиторией.

ТВ соблазнило, как признался потом Феллини, возможностью выразить себя спонтанно и непосредственно, не особенно заботясь о симметричной и замкнутой интриге. Оно дарит возможность самому рассказчи-

ку, не прячась за маски вымышленных персонажей, исповедаться зрителю как на духу.

Впрочем, «роман» с ТВ у Феллини был недолгим. Кажется, уже по ходу работы над «Репетицией оркестра» наступило охлаждение, причина которого состояла в том, что на месте миллионов отдельных зрителей-индивидов мастер обнаружил миллионголовое существо, ни на что не реагирующее, кроме как на сенсационные кошмары, апокалипсические видения, рекламные трюки, балаганный энтузиазм мерцающих и вибрирующих видеоклипов.

В связи с этим Феллини и назовет телевидение «родом визуальной чесотки» и придет к тем же выводам, что и нынешний председатель Гостелерадио М. Ф. Ненашев, определивший три фундаментальных направления деятельности вверенного ему учреждения: информировать, убеждать и утешать.

Феллини, вероятно, не смог так кратко и емко сформулировать задачи, стоящие перед ТВ, и снял фильм «Джинджер и Фред», где в меру своего таланта выразил все, что он думает по этому поводу.

Вот к чему я и веду: фон, производственная среда картины интереснее и Джинджер, и Фреда, и даже Марчелло вкупе с Джульеттой.

Вот здесь Мастер точен и едок. Следует череда портретов, эскизов, стремительных абрисов, каждый из которых интересно сопоставить, сверить с собственными впечатлениями...

Ведущий шоу — супермужчина, само обаяние, сама мужественность. Одно удовольствие смотреть, как этот персонаж с разворотом плеч вышибалы из увеселительного заведения «натягивает» неуловимым движением скулы улыбку зазывалы опять же из увеселительного заведения, каковым и является праздничное телешоу. Он главный человек, он монумент. А все остальное кипит, мельтешит и суетится... Возникают и пропадают карлики, гомики, прорицатели, преступники, нафталиновые адмиралы, суперзвезды, экс-звезды. И время от времени в кадре оказывается уникальная корова с рекордным количеством сосков.

Но из всего этого скопища призраков и духов является праздничная телевизионная программа, которая воплощает в себе то, что как раз и прокламирует отечественное телена начальство, — полезную информацию и приятное почесывание пяток трудового народа.

В разгар шоу условные Джинджер и Фред чувствуют потребность сбежать. Но симпатичная пара доигрывает свою роль.

Сбежал из телевидения Феллини, в смысле — перестал на него работать.

Так что «Джинджер и Фреда» можно счесть в известном смысле автобиографической картиной и для самого Феллини, и для его любимых актеров.

Подозреваю, что она может показаться автобиографической и некоторым телезрителям. И возникает желание сбежать, то бишь выключить трансляцию «бесконечного погребального ритуала, маскируемого под мюзик-холл», как выразился о современном телевидении все тот же Феллини.

А с другой стороны, куда убежишь?.. Ты все время в эфире.

Когда-то Шекспиром было заявлено, что весь мир — театр, а люди в нем — актеры.

Феллини до определенной поры считал, что весь мир — цирк, а люди в нем — клоуны.

Теперь он, похоже, думает, что весь мир — ТВ, а люди — при Нем.

Похоже на правду, которой не хочется верить.

А фильм не так уж плох, как показался с первого взгляда. Могу беспристрастно констатировать, что в конце этих заметок он мне нравится гораздо больше, чем в начале.



## «КУКОЛКА» В АФРИКЕ

Сначала мы радовались каждой повстречавшейся обезьяне, как каждому съеденному банану. А потом перестали считать. Мартышки стаями кувыркались в кронах эвкалиптов и неизвестных нам дерев с огненно-красными цветами: крутили сальто, баловались на разновысоких ветках и разлетались в опорных и безопорных прыжках — словом, проделывали все то, что умела и моя спутница Света, мастер спорта по гимнастике. Небольшой крокодил на другой стороне мутной и быстрой речки лениво притворялся сухой корягой, стадо бабуинов брело по саванне, неспешно пересекая шоссе перед самым носом нашей японской «мазды», где Светлана Засыпкина врубила на всю катушку (и на всю Африку) песнопения Аллы Пугачевой, читая под них «Собор Парижской богоматери».

...Сперва в Аддис-Абебе, а потом в городе Джима, центре кофейной провинции, мы проводили Неделю советского кино в Эфиопии. «Штаны», «Меня зовут Арлекино», «Куколка», «Две стрелы» — странным образом, но именно эта «крутая» программа была приурочена... к 72-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Впрочем, картины были отобраны не нами, а руководством Эфиопской кинокорпорации на международном кинорынке в Москве.

Однако выяснилось, что эфиопская публика благодарнее и целомудреннее нашей. В этой стране божественно красивых женщин не в чести экранный секс и «порнуха». Так что пришлось представителю Совэкспортфильма в Эфиопии Владимиру Попову кое-что упорядочить в «Штанах», «Арлекино» и «Куколке». Что ж, надо уважать нравы там, где они существуют.

Наши фильмы смотрели с интересом. Я же с куда большим интересом приглядывался в эти дни к Светлане Засыпкиной. Какая она? Есть ли в ней что-нибудь от героини «Куколки», жесткой, немилосердной, точно обожженной всеми снарядами нашего «большого спорта»?

Нет, она другая, хотя спорт и сложил ее облик, характер. По-моему, сейчас она оттаивает от этого. Как человек Света мягче, проще, общительнее своей «куколки». К моему изумлению, она сразу перешла со мной на «ты» (я-то постарше ее этак в три раза). Но с ней и вправду можно подружиться. Мне было очень интересно слушать и словно видеть ее глазами Джульетту Мазину, Федерико Феллини («простой дядька»), которых недавно повстречала Светлана в Италии. Для нее великие звезды — это нормальная часть мира.

В Африке Светлане исполнилось 18 лет. Мы отметили это событие в гостеприимном доме Володи Попова (кстати, снявшего фоторепортаж для журнала). Раздобыли эфиопский торт, налепили русских пельменей, сделали африканский салатик.

Поздравили Светлану. Я и сейчас, вспоминая эту поездку, хочу пожелать тебе, Света, самого лучшего будущего. Мне бы хотелось снова повстречаться с тобой на экране, хотя, наверное, как и в спорте, путь в кино, если он состоится, будет для тебя нелегким. А если ты станешь тренером, то, пожалуйста, не будь ни в чем похожим на того, что исковеркал судьбу твоей «куколки». Правда, я знаю, что ты никогда не станешь такой.

Вот, пожалуй, и все о «Куколке» в Африке. А о «Куколке» на экранах нашей страны я очень советую прочитать в следующем номере обзор читательской почты, написанной Татьяной Хлопьянковой.

А. ЗОРКИЙ



# СНЕЖНЫЕ БУКВЫ РОИ

СОВЕТСКИЙ  
**Экран**

№ 6 • 1990

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

МОСКВА.  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ПРАВДА»

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

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

№ 6 (792) — 1990 г.  
Сдано в набор 26.02.90.  
Подписано к печати 12.03.90.  
А 07274.  
Формат 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Бумага для глубокой печати.  
Глубокая печать.  
Усл. печ. л. 5,60.  
Усл. кр.-отт. 19,60.  
Уч.-изд. л. 8,60.  
Тираж 1 000 000 экз.  
Заказ № 1994.  
Цена 60 коп.



ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:  
125319, Москва, А-319,  
ул. Часовая, 5-б.  
Телефон редакции:  
152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты  
и тексты песен редакция  
не высылает.  
Рукописи, рисунки  
и фотоснимки  
не возвращаются  
и не рецензируются.

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



Мы сидим втроем и рассматриваем рекламный постановочный слайд по картине «Рой», ставший обложкой этого номера журнала. Мы — это режиссер-постановщик фильма Владимир Хотиненко, художник кинорекламы Леонид Богданов и я, странным образом совмещающая на картине обязанности второго режиссера и соавтора сценария. Слайд — конечный результат одной замысловатой операции, имеющей свою предысторию.

— Признаюсь, — говорит В. Хотиненко, — что идея постановочного концептуального слайда, предложенная нашим главным «рекламным вдохновителем», поначалу показалась мне практически неосуществимой. На картине и без того хлопот хватало: шесть экспедиций, все времена года, животные, пчелы — голова кругом. Наверное, поэтому я и... согласился. Разговор происходил летом, слайд нужно было снимать зимой, и, несмотря на то, что сама идея привела меня в восторг, в глубине души я надеялся: со временем она «рассосется» или будет вытеснена другими идеями, коими Л. Богданов вообще светится, как новогодняя елка.

Спрашиваю художника:

— А тебе-то как пришла эта идея в голову? Ведь, насколько я знаю, таких постановочных слайдов в нашем кино пока не делали?

Автор знаменитых плакатов к фильмам «Покаяние», «Тема», «Холодное лето пятьдесят третьего...», «Очи черные» и многим другим заметно поскуцел — очень не любит объяснять очевидные вещи:

— Помнишь, когда мы замыслили рекламную кампанию «Роя» — а это было еще в период составления сметы на картину, — договорились строить ее с разработкой графического, фотографического и живописного образов фильма. Графическим образом стал главный титр с названием картины. Прекрасный фотографический материал Игоря Гневашева передавал дух фильма, ощущение его масштаба и сообщал необходимую информацию. Но столь же необходимо для рекламы единственного кадра, все это синтезирующего и передающего ту самую концептуальность, о которой говорит Володя, у нас пока не было. Кадр, который предстояло сделать, на языке теории и называется фотографическим образом фильма.

Так родилась идея. А дальше?

В. Хотиненко:

— Съёмочный период фильма «Рой» подходил к концу, когда наша сильно поредевшая группа выехала на съёмку слайда. Техническое оснащение вполне соответствовало масштабу, дерзости и безумию замысла. Ремонтная вышка «скай-лифт», лопаты, метлы, пожарная маши-

на с цистерной, заполненной красителем, и, наконец, медведь Сережа — один из главных героев фильма. Для него участие в съемках было просто подарком судьбы. За тридцать три года своего существования Сережа ни разу не был на природе, а тут на старости лет перед ним открылся целый мир, в котором он медленно проявил все свои природные склонности и инстинкты. И если в начале съемок погрузка Сережи занимала минимум полтора часа, то в конце он уже разъезжал в автобусе как обычный пассажир и вел себя очень прилично — очевидно, боялся, что в другой раз не возьмут.

Итак, мы на площадке. Богданов долго и сосредоточенно шаманил на снегу, размечая контуры будущих букв, то и дело поднимался на пронизывающем ветру в люльке «скай-лифта», чтобы «сверить ощущения», и снова вместе с нами орудовал лопатой. Надо сказать, что день выдался морозным и от всех участников затеи требовался недюжинный героизм. К счастью, в нашей группе любят новые идеи, любят работать, даже если у оператора-постановщика в руках лопата, а у звукорежиссера — метла. Никому в голову не придет сказать, что это не его забота. Нам нравится вместе делать одно общее дело. Думаю, именно это обстоятельство и решило исход «безумной идеи». И еще одно, не менее важное. Мы не замыслили рекламную кампанию как премьерную шумиху, срочно созданную к выходу фильма на экран. Все рекламные материалы готовились и продолжают готовиться в процессе работы над картиной, органически вытекают из него, являясь составной частью живой ткани. Поэтому рекламный материал достоверен по своей информационной сути и, как нам кажется, должен рождать доверие у зрителя. А что касается съёмочной группы, то для нас работа над рекламой — это возможность подольше не расставаться с фильмом «Рой», который выпил из нас всю кровь и который мы отчаянно любим.

Но вернемся к нашему слайду. Со снежными буквами мы справились довольно быстро, и художнику осталось сделать последний мазок краской... из пожарного брандспойта. Однако в отличие от нас машина не устояла против мороза и уехала отогреваться. Тут настал черед треволений Игоря Гневашева — зимний день короток, свет падает с каждым получасом!

И вот наконец мы вознаграждены! Кадр, о котором мечтали, снят! В критическом световом режиме! Дело сделано! Мы счастливы!

А мастер? Вопрос к художнику:

— Леня, ты доволен?

— Могло быть и лучше...

Говорят, неудовлетворенность — свойство таланта...

**Виолетта СЕДОВА**

На обложке — рекламный фотослайд Игоря Гневашева к фильму «Рой»



# «КУКОЛКА» В АФРИКЕ

(см. стр. 30)



Светлана Засыпкина  
в фильме «Куколка»

В Эфиопии, как в Эфиопии



Советский  
**Экран**



В день восемнадцатилетия  
60 коп. Индекс 70365