

ПРОФИ

2 • 92

**ГИЮС
ВАМПИРСКАЯ
ВСЕМИРНАЯ
СТРАХИ**



Ребенок любит пугаться. Он просит: «Испугай меня!» Ты изображаешь какую-нибудь козу-дерезу. Если очень уж страшно, он молит: «Не надо!» Но чуть передохнул, опять начнется: «Попугай!»

Это как подтягивание на турнике. Хоть и трудно, но радостно, потому что доказывает твою силу. И, значит, как ни крути, означает узнавание нашего мира и своих возможностей в нем.

Мама Сережи Эйзенштейна пугала сына на свой манер: «Ты думаешь, я мама? Я вовсе не мама. Гляди!» И застывала недвижно, закатив глаза. Мамино лицо становилось маской. Если это была не она, то сходство лишь выдавало силу оборотня.

Борис Пастернак сравнил эту детскую энергию тревожных домыслов с турбиной электростанции:

*Так начинают понимать,
И в шуме пущенной турбины
Мерещится, что мать — не мать,
Что ты не ты, что дом — чужбина.*

*Что делать страшной красоте
Присевшей на скамью сирени,
Когда и впрямь не красть детей?
Так возникают подозренья.*

Поэт перелицевал устный говорок: «страшно красиво». У него красота стала всамделишно страшной. От неуместности своей в знакомом мире. И, значит, от предательской обманчивости, завлекательности с тревожной целью, неизбежно злой.

Здесь отправная точка поверий о лесных пришельцах (или пришельцах с того света, что когда-то совладало). Даже в отрочестве цивилизация не желала лишиться страшных, полусказочных фабул. Древние греки зачитывались многоотомными романами, где разрубленные пополам, отравленные, задушенные оказывались целехонькими — кому-то для чего-то надо было публично разыграть их мнимую кончину. Не для того ли, чтоб читающий наслаждался невозможным, чудовищно противоестественным?

Психологи говорят о «сладком ужасе» и «священном трепете страха», внушаемом зрелищем игры исполинских сил. То самое, что имел в виду пушкинский герой, когда находил «неизъяснимые наслаждения» и «упоение» в бою,

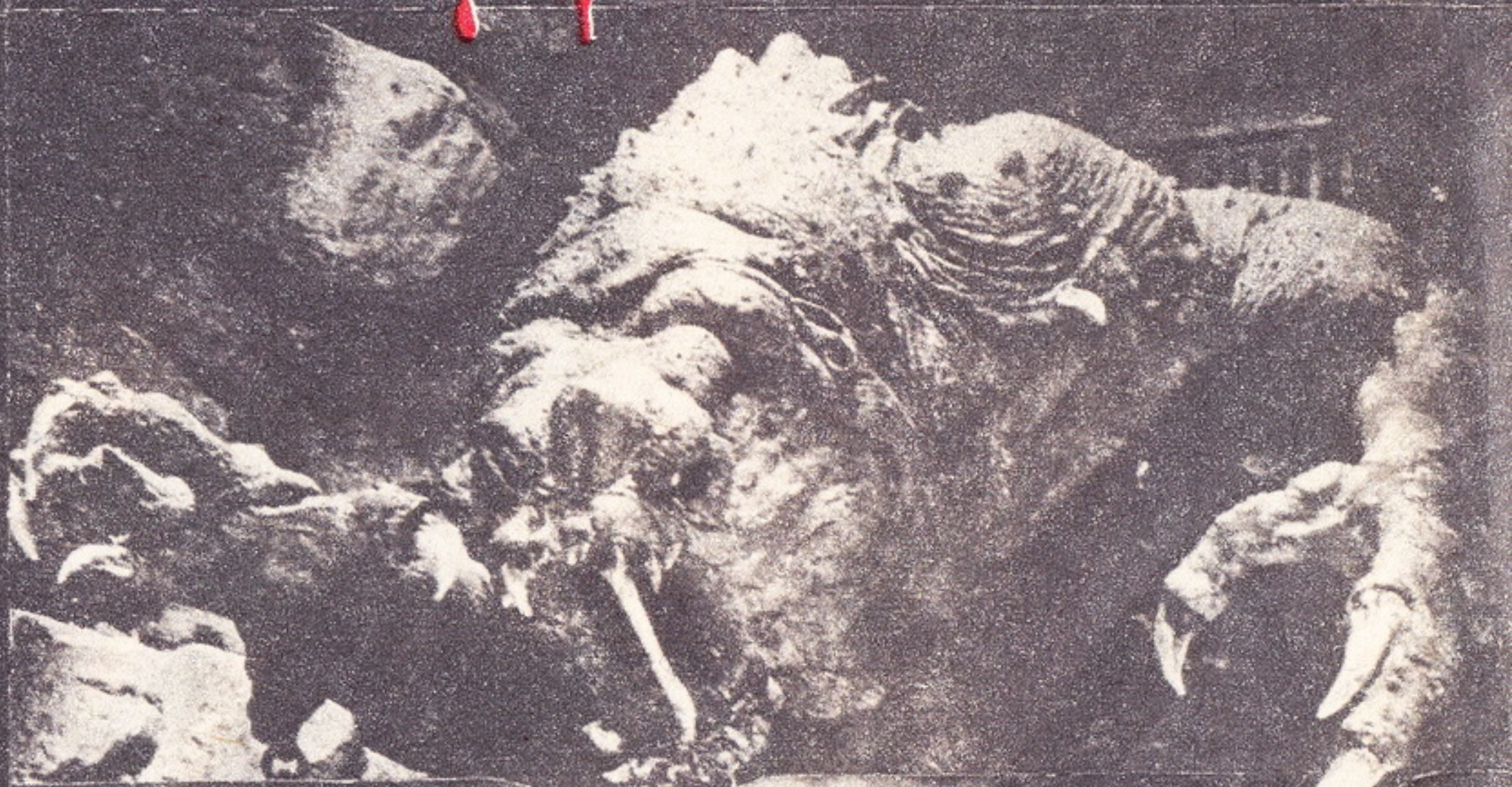
*И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.*

Помню, однажды это чувство пронзило меня с невероятной силой. Мы были в Ново-Афонской пещере. Каждый, кто посетил ее, помнит расчетливую игру прожекторов, рисующих многокилометровую панораму, с жестоким выделением миллионотонных валунов, расщелин, кажется, к центру Земли. Над головой различался свод, но очень высоко, что изумляло. Милостивое небо дарит нам ощущение ласковой пустоты — здесь, в забытом погребке вселенной, ты безошибочно чувствовал, как же ты мал, случаен, ничтожен среди циклопических, мировых масштабов. А тут еще проснулась под сводами органная стихия Баха. Сердце сжималось и стучало. Тянуло молиться и философствовать о сущности бренного бытия...

Теперь представьте себе: открываешь журнальную почту и читаешь: «Надоели экранные ужасы!», «Перестаньте подражать бесчеловечным империалистам!», «Смотрела еще один ужасный фильм! Да когда же это кончится?» Начнешь вчитываться: тут имеется в виду хулиганская драка, не больно нужная по сюжету, здесь раздражает, что жестко, не отворачивая камеры, показали хирургическую операцию. Значит, протестуют против грубого натурализма, или сцен насилия, или печальных сюжетов, но пишут весьма обобщенно: «Ох, эти ужасы! Фи! Нельзя ли нам — «про красивых живчиков на красивых ландшафтах»? — общий зрительский стон, уловленный еще Маяковским.



КРАСКА СТРАЖА



ПРИЗРАК БРОДИТ ПО ЕВРОПЕ...



Серьезная компания села за стол, сосредоточилась и вступила в контакт с духом Владимира Ильича Ленина. Дух охотно ответил на ряд вопросов — правда, с присущей духам, как и всей коммунистической печати, обтекаемостью формулировок. Так что нельзя было понять, выживем мы, по мнению вождя мирового пролетариата, в данной политической и экономической ситуации или нет. Тем не менее разговор показался уральскому режиссеру Борису Кустову достаточно интересным, и он включил его, без купюр и типичных для коммунистической печати цензурных изъятий, в свой новый документальный фильм «Новые сведения о конце света», уже получивший один из главных призов Открытого фестиваля неигрового кино «Россия» в Екатеринбурге.

Безутешно скитающийся по Европе призрак марксизма, экстрасенсы и провидцы, камлания и моления, идеологические мифы, гадания и массовые психозы наших дней — вот предмет этого по-своему сенсационного фильма, столь же смешного, сколь и страшного, ироничного, ядовитого, вызывающего чувства стыда и печали. Смутное время, сон разума — стоит ли удивляться изобилию чудовищ!

Андрей Тарковский всегда был склонен к печальному философствованию. Кто осудит, что ему было тесно на Земле, что тянуло к мыслящему Океану, к безжалостной Зоне, издававшей над человеком? В «Рубле» осада Владимира вместила в себя весь ужас Ига, а к постановщику приставали с вопросами, были ли безнадежно больны горящие коровы и зачем выкалывают глаза именно на переднем плане.

Обычно в читательских письмах неосознанно повторяются заклинания критиков отшумевшей поры. Критик навострился перестраиваться, зритель доверчив, ему труднее. Сколько в самом деле было воплей по поводу фильмов-катастроф, вошедших одно время в моду на Западе. Большой город во время землетрясения, пожар в роскошном небоскребе, перевернувшийся морской лайнер, акула-людоед, поселившаяся в курортном заливе... Что за прихоть, в самом деле? И почему кинозалы переполнены? Впрочем, те, кто писал тогда об этой волне, про успех у зрителя забывали упоминать. Им важно было врезаться по главной цели: «Юниверсал» или «Парамаунт» зверски унижают своего зрителя, всячески запугивая его, чтобы постепенно приучить к мысли о неизбежности новой мировой войны. А так как годы предшествующей селекции безошибочно отобрали тех, кого можно было посылать на Запад за нужным впечатлением, то критик, старавшийся не протестовать и потому, как правило, незыбкой, помалкивал, не в силах оспорить очередную глупейшую политграмму.

Теперь-то стали малость поумнее. У фильмов-катастроф отысканы предшественники, вроде «Птиц» незабвенного Хичкока, и сами эти «Птицы» (1963), освидетельствованные как беспричинные «ужасти», сегодня находят метафорическое истолкование. С чего они взбесились и стали десятками, сотнями, тысячами нападать на людей? А чтобы встряхнуть тебя, выбить из тебя щенячье благодушие, напомнить, что завтрашняя мировая катастрофа может сегодня маскироваться в пастораль... вроде цивилизованных отношений глав правительств, при том что термояда запасено на несколько планет побольше, чем Земля. И разве экранные катастрофы не готовили нас подсознательно к ужасу Чернобыля, этому шабашу поистине изначальных, внутриприродных сил? И разве дьявол — главное в «Экзорцисте»? А не печальное зрелище беды, пришедшей в мирный дом хрупкой души, одержимой бредовым наваждением?

Значит, не просто краска среди других, но отсылка к ужасам жизни. Младенец под гусеницей танка — это кадр из фильма про войну, из яростного и клокоющего фильма «Она защищает Родину». Сегодня такое трудно смотреть, как и «Радугу», как и «Человек № 217». Как и «Рим, открытый город» Росселлини, с паяльной лампой — орудием пытки и иголками, загоняемыми под ноготь опять же на крупном плане. Отхлынула наша тогдашняя психологическая установка. Вкус к запредельному не прошел, но его приходится подавать иначе. А поскольку наш пуританский репертуар недавних лет держал нас в этом смысле на сверхдиете, «ужасти» вынохивались и выискивались даже там, где их сроду никто не планировал. Помню, газеты дружно восстали против «мрачной» и «жесточкой» ленты режиссера Юнебеля «Парижские тайны», а во Франции фильм получил приз как лучшая работа для юношества. Дальше — еще нелепее: семидесятилетний Юнебель весело и озорно вышучивает сюжет о Фантомасе. Французская критика нашла, что в ленте слишком много балагана. А наш зритель смотрел эти муляжные страхи на полном серьезе, сцепив зубы, затаив дыхание, и сочинял легенды, что какие-то серии «не показали», видимо, из-за полной кошмарной безысходности. Детишки писали на стенах:

Не ходите, дети, в класс:

Ваш учитель — Фантомас.

Круг замкнулся. Уже обыденное рисовалось как замаскировавшееся ужасное. И недавний телесериал Клода Шаброля приняли без ожидаемого придыхания. Сюжет понукал пугаться, а стиль иронического ретро взывал к улыбке.

Так что не надо молить о пощаде. Ужасы были и будут. Это уж наше с вами дело, всех совокупных зрителей, отделить разговор по сути от дешевки и спекуляции. Долой пошлое, ремесленное пугание. Да здравствует «сладкий», «священный» ужас как новое открытие мира и самого себя.

В. ДЕМИН

ДЬЯВОЛИАДА-91

● Сатана собственной персоной — в исполнении Леонида Маркова — появляется в картине Владимира Любимудрова «Отель «Эдем» (ТО «Скифы»). Здесь он пытается совратить трех милых девушек, но — безуспешно. Впрочем, в его свите уже есть одна оборотительная ведьма — Татьяна Догилева.

● По знаменитой повести Н. Гоголя «Вий» снят... фильм-балет. Музыкальный фильм ужасов? Согласитесь, такое увидишь нечасто. Поставил его Л. Лебедев.

● Бес появляется в фильме Виталия Дудина «Бес» (видеокиностудия «Артель Ф»). Правда, по жанру это скорее комедия — история о том, как незадачливый бес пытается совратить с пути истинного обитателей коммуналки. В роли нечистой силы снялся Виктор Раков.

● Картину про оборотня сделал режиссер Игорь Шевченко (телекомпания «Тонис»). Она называется «Час оборотня». Имеется в виду, конечно же, полночь. В этот час герой Григорий Максимович Ковалев превращается в черную собаку и кусает досадивших ему и знакомых.

● Чаще, чем прочая нечисть, в нашем кино попадают вампиры. Всего насчитывается уже четыре экранизации А. Толстого. Кроме «Пьющих кровь» и «Семьи вурдалаков», о которых мы подробно рассказываем в этом номере, снимается еще «Кровавый сочельник» (режиссер Е. Николаева, Одесская киностудия). Известный параллельщик Евгений Юфит тоже поднял перчатку. Он снимает на «Ленфильме» картину под названием «Вурдалаки».



8 1/2 ПОКОЙНИКОВ

Новую картину — «Прикосновение» — заканчивает режиссер Альберт Мкртчян. По выражению актрисы Марьяны Полтевой, сыгравшей у него главную роль, «фильм страшнющий». Такой «страšnнющий», что, прочитав сценарий, Марьяна попросилась спать в комнату к маме.

Второй герой — его играет Александр Зуев — следователь. Расследуя дело о самоубийстве, он сталкивается с семьей, все члены которой поочередно накладывают на себя руки. Выясняется, что все началось с отца, который является теперь домочадцам в виде призрака и уговаривает их свести счеты с жизнью. Убедить он, видно, умеет — уже к середине в живых остается одна героиня Марьяны с ребенком. Призрак охотится и за ними, но ему мешает любовь, неожиданно возникшая между героиней и сыщиком. Впрочем, ненадолго. В конце все всё равно умирают. Если считать с отцом и матерью, погибшими где-то за кадром, всего будет семеро покойников. Плюс восьмой — сыщик. Плюс девятый или, если хотите, восьмой с половиной — его собака. Говорят, было снято две версии концовки: по одной из них герой убивает пса, по другой — тот, может, еще и выживет. Хотя вряд ли — очень уж красивая цифра.

ИЗ ЖИЗНИ ДОМОВЫХ

Снять «что-нибудь душевное» захотелось Владимиру Хотиненко после «СВ» и «Роя». Вместе со сценаристом Леонидом Порохней они за неделю придумали историю, которую покажут нам под названием «Патриотическая комедия». Съемки уже заканчиваются.

Для них в Екатеринбурге был выстроен «старый», по свалкам собранный дом, а на Свердловской (Екатеринбургской?) студии — ужасное подzemелье. С этим подzemельем связан забавный случай: заглянув туда однажды вечером, напугался сам режиссер, да так, что не смог пройти дальше порога.

Но главная достопримечательность этих катакомб — магическая комната, открывающая оригинальный способ путешествовать: поднявшись по одной из висящих здесь лестниц, герои через канализационный люк попадают в любую страну.

В картине много подобных «фенек». Будут даже летающие тарелки. Но главное: оба героя — домовые. Один, разумеется, плохой — его играет Сергей Виноградов, другой (Леонид Окунев) хороший. У них спрятан клад: чемодан с валютой и магическая коробочка. Что в ней, не знает никто (даже сам режиссер), но за нее ведется упорная борьба, в которую так или иначе оказываются

вовлечены и остальные герои — пьющий интеллигент (Сергей Маковецкий), его сестра (Лариса Гузеева), а также милиционер (Сергей Серебряков).

Могут спросить: что здесь патриотического? Чтобы ответить на это, надо немножко знать домовых. Как известно (хотя бы из Александра Грина), домовый, лишившийся дома, должен сидеть на развалинах и плакать. Однако плохой герой нарушает эту традицию — он решил эмигрировать, благо с визой у него проблем нет (загвоздка только в валюте). Словом, в картине спрятана метафора, но, как обещает режиссер, все это будет смешно и ненавязчиво.

Кстати, об обещаниях: хотя картина еще в работе, Владимир Хотиненко уже собирается снимать продолжение. Толкают его на это не коммерческие расчеты (как бывает на Западе), а чисто русские соображения. «Жалко расставаться с домом», — говорит он. Видимо, эту привязанность режиссер перенял от своих героев.

О. Г.

Сергей Серебряков,
Лариса Гузеева,
Леонид Окунев
в фильме
«Патриотическая
комедия»



ТАЙНА ЗА ДВЕРЬЮ



«Доктор Мабузе — игрок» (1922)

Безуспешные поиски маньяка, терроризирующего город убийствами маленьких девочек... Всесильная шпионская организация, опутавшая своими сетями общество... Таинственный подземный город в китайском квартале... Молодой отважный репортер, пытающийся раскрыть тайну исчезновения красивых девушек... Не правда ли, кажется, что вы читаете новейший каталог видеофильмов? Между тем фильмы, где впервые появились эти сюжетные мотивы, растасканные теперь по десяткам средних детективов и боевиков, были сняты сорок, пятьдесят, некоторые семьдесят лет назад, в те годы, когда кинематограф еще не знал ни цвета, ни звука. Имя их создателя — Фриц Ланг. В прошлом году мир кино отпраздновал его 100-летие.

Долгая жизнь Ланга видится цепью, в которой причудливый орнамент времени связал, казалось бы, несоединимые звенья. Тут и юношеские впечатления от изысканного Парижа времен Русских сезонов и потрясающих художественных выставок, и окопы первой мировой войны, и путешествия на Восток, куда Ланга, любителя экзотики, всегда неудержимо влекло. Поистине знаменательны в его жизни скрещения разных эпох, художественных направлений, человеческих судеб. Начало его режиссерской деятельности совпало с зарей авангардистского кинематографа в Германии в 20-е годы, с расцветом экспрессионизма и «каммершпиля». А на закате, будучи уже признанным «патриархом» кино, он сыграл роль в картине «Презрение», снятой одним из лидеров французской «новой волны» — Жаном-Люком Годаром. И разве не является историческим парадоксом, что дороги эмиграции сводят Ланга с Бертольдом Брехтом, с которым он снимает в США антифашистский фильм «Палачи тоже умирают». А происходит это в тот самый момент,



Фриц Ланг (1890—1976)

для захватывающих приключений, но как невинный террор, парализующий человека. Непроницаемые стены жилищ у Ланга испещрены «глазками» и отверстиями, брошенное невзначай слово возникает навсегда запечатленным на фонографе или бумаге, мир наводнен доносчиками и информаторами. Пережив все этапы технической революции, режиссер имел возможность завершить этот ряд блистательной и чисто кинематографической метафорой в своем последнем фильме «Тысяча глаз доктора Мабузе» (1960 г.). Здесь очередной претендент на мировое господство прячется в одном из помещений отеля, окруженный десятками экранов. Скрытые в каждом номере телекамеры передают ему все, что происходит за закрытыми дверями: деловые встречи, ссоры, размышления наедине с самим собой и любовные свидания. Человек у Ланга беззащитен перед всевидящим оком негласного надзора, лишен неприкосновенности частной жизни.

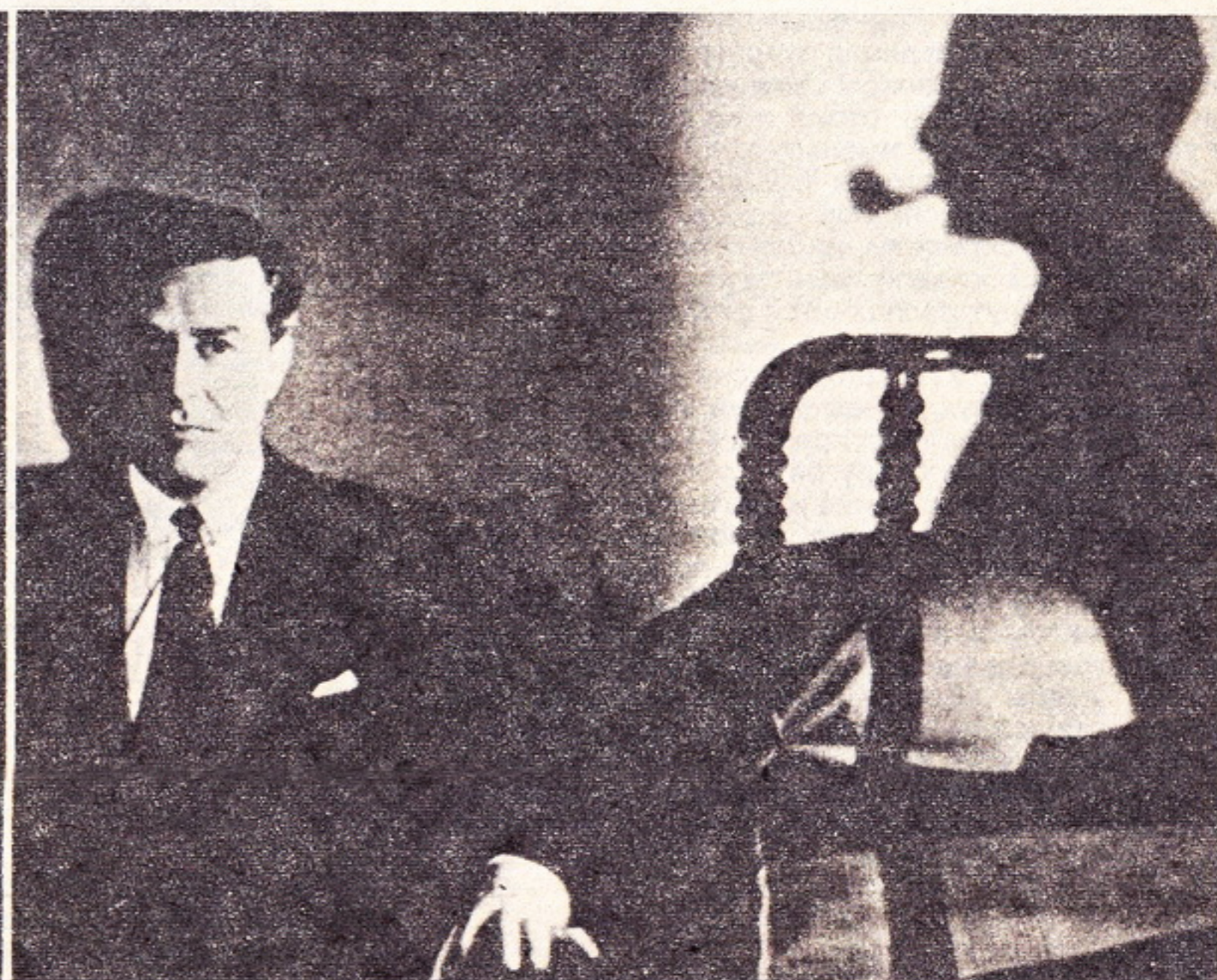
Но, конечно, не писали бы критики всего мира сотни работ об этих картинах Ланга, его ретроспекции не собирали бы по-прежнему любителей кино, если бы был он лишь сухим систематизато-

рядный туман; бесконечную вереницу темных комнат, куда сквозь тонкую щелку дверей проникает узкая, как лезвие, полоска света; огромные тени на стенах; слепящий пронзительный свет в ночи; такие тревожные солнечные и лунные блики на воде, а то и вовсе полную тьму на экране, гениальную, как «Черный квадрат» Малевича. Все эти бесконечные пульсации огней и тьмы, меняющиеся световые объемы раздражают ваше зрение, напрягают нервы, заставляют неотрывно следить за экраном.

Начиная с «М» в американских лентах («Женщина в окне», «Министерство страха», «Голубая гардения», «Дом на реке»), ускоренный темп повествования сменяется иной тактикой преследования. Вы словно ступаете по пятам за неуловимой жутью, задерживаете дыхание, замираете от предчувствия. Взгляд камеры напряжен. Он подмечает все подозрительные детали, все коварные или мнимо важные мелочи. Его настороженность способна заставить и зрителя въяве ощутить невидимую опасность. Тема Рока осеняет своим мрачным крылом все творчество Ланга, но в детективных драмах она звучит, пожалуй,



Фриц Ланг на съемках фильма «Метрополис» (1926)



«Министерство страха» (1943)

когда бывшая супруга и многолетний соавтор Ланга высокоодаренная сценаристка Теа фон Гарбоу становится в Германии одной из центральных фигур нацистского кинематографа!

Многогранность творчества режиссера под стать его незаурядному жизненному опыту. Однако существовал жанр, остававшийся в поле его зрения на протяжении всего профессионального пути. Это «черный детектив», или криминальная драма. Не гнушаясь манками популярности и коммерческой выгоды криминального фильма, Ланг одним из первых в истории кино всесторонне исследовал феномен преступности в общественной жизни XX века. От его проницательного взора не ускользнула маленькая книжечка об Аль-Капоне, присланная ему кем-то из Америки в 20-е годы. Может, потому, что к этому времени он был уже автором фильма «Доктор Мабузе — игрок» (1921/22). В этой и других немых картинах Ланга («Пауки», «Шпионы») впервые на экране появилось то, что ныне мы называем «мафией», или организованной преступностью. Банки и телеграфы, биржа и транспорт, все слои общества — от убогого нищего до аристократической верхушки, порой сами того не ведая, служат слепым орудием в руках могущественной организации. На протяжении почти полувека Ланг последовательно и скрупулезно создал в своих фильмах типологию преступника нашего столетия: от задавленного обстоятельствами маленького человека, невинной жертвы, попадающей под топор правосудия, до маниакального властолюбца Мабузе, наслаждающегося безнаказанностью и стремящегося к мировому господству.

Это не единственное прозрение Ланга. Еще задолго до «Министерства страха», снятого им в сороковые годы по роману Грэма Грина, шпионаж в его лентах предстал не только как канва

ром. Не раз выводя в своих картинах героев — манипуляторов человеческим сознанием (гипнотизеров, ясновидящих, экстрасенсов), Ланг и сам прекрасно разбирался в тончайших механизмах психологии зрителя. Создавая свои «крими», он не хуже, чем какой-либо Мабузе, банкир Хаги из «Шпионов» или другой властитель душ, знал, на какую «кнопку» в нашем зрительском восприятии следует нажать в нужный момент: когда создать безотчетное чувство страха одним только видом пустующей комнаты; когда довести напряжение до предела крупным планом сверкающего клинка, которым преступник очищает апельсин для будущей жертвы; или вдруг, совсем уже неожиданно, после немыслимых убийств и зигзагов расследования, заставить публику облегченно и восторженно вздохнуть, просто объявив, что все это герою приснилось («Женщина в окне») или привиделось в обморочном состоянии («Голубая гардения»).

В отличие от многих и многих режиссеров, пробующих себя ныне в том же жанре, Ланг понимал, что недоговоренность на экране действует куда сильнее, чем подробный «пересказ» с лужами крови и развороченными телами. Стук маятника в полной тишине звучит у него страшнее pistolетного выстрела, а огромные, остро заточенные ножницы в руках закройщика из «Министерства страха» поражают воображение больше, чем сцена убийства.

Атмосфера кадра, его настроение всегда играют первостепенную роль у Ланга и зачастую создаются с помощью самых лаконичных изобразительных средств — света и тени (пошедшие впрок уроки экспрессионизма!). Только у Ланга вы найдете такие жемчужно-серые, промозглые пейзажи с черными остовами деревьев, медленно погружающиеся вместе с героем в белый непро-

с особой отчетливостью. События, детали здесь цепляются одно за другое с точностью колесиков механизма, перемалывающего в своих зубах и жертву, и преступника. Некоторые из его героев, подобно Мабузе, смеют надеяться, что они-то и держат нити судьбы, что их рукой начертан сценарий жизни, собственной и окружающих людей. Но никто не ведает сужденной им Роком «финальной сцены». В картине «Дом на реке» (1949 г.) эта мысль Ланга воплощается конкретной ситуацией. Писатель-маньяк, убивший служанку, пишет книгу, которая, по его мысли, должна принести ему мировую славу. Эта книга — не только описание прошлого преступления, но и сценарий будущих, которые он и пытается согласно ему осуществить. Однако наказание настигает его неумолимо...

Тема Рока, кстати, кардинально отличает американские фильмы Ланга от работ Хичкока того же жанра, во многом переключаясь с ними. У Хичкока мир страшен и непознаваем, потому что им правит случайность, способная все изменить и даже уничтожить человека («К северу через северо-запад», «Незнакомцы в поезде», «Не тот человек»).

У Ланга мир непознаваем и страшен, так как им правит Рок.

Поэтому после раскрытия преступления, наказания виновного и даже хэппи-энда Ланг оставляет публику с чувством тревоги, беспокойства, «неисповедимости путей». Неопровержимо доказав страшную подспудную работу механизмов судьбы, он не поднимает завесы мрака над принципом их устройства. В его фильмах вы словно постепенно открываете одну за другой множество дверей. Но всегда остается еще одна, запертая дверь. За ней — Тайна...

Екатерина МОСИНА

КОММУНИЗМ КАК ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИКОЛ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРОКОЛ ОДНОВРЕМЕННО

1 Кругом все говорят только об ужасах, но я-то знаю, что самое жуткое дело — это коммунизм.

Ужас его в том, что от коммунизма бы никто не отказался.

Ведь коммунизм — это кайф.

То есть, конечно, коммунизм без коммунистов, потому что от них одни пакости, как от клопов.

Коммунизм погубили коммунисты. И уж чего-чего, а этого вы им никогда не простите.

2 Шикарный был такой скелет в шкафу. Семейная реликвия, доставшаяся по наследству от дедушки Ленина.

Шкаф стоял в горнице, в красном углу, а потому водку с разговорами пили на кухне. А в комнате — как? Ляпнешь что-нибудь — дверца скрип-скрип, и костлявая ручонка оттуда... Ну его на фиг, чего с дурачком связываться. Вообще-то он хороший, тихий, стоит там себе, лапушка, в темноте, ласково лыбится.

Вот только клопов в том шкафу уйма. И уж такие лютые. До сих пор чешусь. Наверное, это они дверцей скрипели, на понт брали.

Гостям вы кивали: вон там у нас — такое... Будто сей минут распахнутся створки, и бодренький скелетушка выскочит, весь в разноцветных лентах, как ВДНХ, и залихватски сбцаает танцок будущего. И слух о нем ходил по всему миру. С одной стороны — с правой, — его опасались: экое страшилище. С другой — с левой — завидовали чудесной диковинке и пытались смастерить подобие, но не хватало человеческого материала — костей (с их заготовки правильно начал Пол Пот). Но те и другие уважали хозяев, поскольку наличествовал в вас известный шарм, некое отрицательное обаяние, со скелетом этим.

Но, когда клопы чересчур раздухарились, шкаф выбросили на помойку. И сами сцепились голодной сворой, деля объедки, оставшиеся от клоповой трапезы. И мир увидел, что вы попросту голодранцы и побирушки, а уже не хранители таинственной реликвии.

3 За стуком машинки послышался топоток многих ножек по лестнице, что-то бухнуло... Неужели клопы волокут шкаф обратно? Нет, почудилось.

4 Почему скелет? Основоположники подсурипили: призрак бродит по Европе. Ну, что это? Кошмар какой — призрак. Гибельные, загробные ассоциации. Хотя бы расхожий сюжет журнальной графики времен первой мировой: костлявая с косой на общеевропейском поле человеческого боя. С ее-то — вжик-вжик — подачи у нас в 17-м и началось; отсюда и аберрация.

Не доперли основоположники до простой вещи: нужно им было манифест свой издать с картинками. Какой-нибудь там Доре. Призрак на картинке был бы симпатичный, привлекательный: в белом венчике из роз, хоть и с жадными глазами.

И не пугали бы им нынче детишек.

5 Кстати, о картинках. Художник Виталий Горяев иллюстрировал Гоголя, Достоевского. Оригинально и экспрессивно. Об этом и шла у нас беседа в его мастерской. Уже лет пятнадцать тому, и нет в живых Виталия Николаевича, а вот разговор запомнился.

— ...И говорят они мне: а вот этот рисунок не пойдет. Там, где Башмачкин-мертвец рвет шинель с плеч значительного лица. Не надо, говорят, мистики. И как раз Томский в «Коммунисте» насчет формализма выступил — сами понимаете. Но я их все-таки обыграл!

— И как же?

— А я их — Марксом! — ухмыльнулся Горяев во всю ширь седой пиратской бороды.

— Марксом?



— Ну да! Вот же, говорю, есть же у Маркса: призрак бродит. При-зрак. Значит, и мне можно!

— Неужели купились?

— А то! Против Маркса не попрешь, верно?

...Потом подумал: а вот Баталов в кино-«Шинели» обошелся без призрака. Не догадался клопам насчет Маркса вернуть?

6 Кстати, о Гоголе. Нехило бы заделать римейк «Вия»: рокер-брокер Хома Брут ночует в Мавзолее.

7 Труповатость идеи красноречиво порой сказывалась на менталитете присных.

«Мы все умрем. И я, конечно», — резонно начал стихотворение Николай Грибачев. Но вот что следовало далее:

И все ж, как к черту на кулички,

В тот мир добравшись кое-как,

Мне будет скучно с непривычки

Лежать при связанных руках.

А потому, хоть и не часто,

Под блеском молний ножевым

Я буду по ночам стучаться

К моим врагам еще живым.

Хорошо хоть в российских лесах все в порядке с осиною. И вроде серебряные пули помогают.

Волнует также воображение деталь со связанными руками — что за погребальный изыск?

И еще: парадокс, но метафора Абуладзе в «Покаянии» — с выкапыванием трупа — видно, как нельзя лучше отвечает жгучим чаяниям варламов.

Не мнится ль мне, что они только и мечтают — по Бодлеру —

Покинуть кладбища свои,

Для земляных работ проснуться

И грубых заступов коснуться

Ногой в запекшейся крови?..

И отчего бы, вы думаете, столь строгим было экранное вето на всяческих Дракул и оживших мертвяков? Вашу драгоценную нравственность берегли? О нет, боялись засветиться.

«В кентавре и ундине
плохо лишь то,
что их нет.
Все остальное
в них прекрасно».
Г. К. ЧЕСТЕРТОН

8 Не того боялись. Лажанулись на другом — на нехватке воображения. Столько твердили о коммунизме, но годного к употреблению образа коммунизма создано не было.

Вот, скажем, В. И. Ленин глубоко перепахал роман Чернышевского (тот плуг тупой не запорол ли сердце?).

Но нам так и не показали четвертого сна большой Веры. Не экранизабелен: дворец хрустальный, стены прозрачные — и все клопы слишком на виду, стесняются.

9 Оказалось: коммунизм безобразен. Уточню ударение: безобразен.

Между тем в задних рядах интересуются: что там, как там? Тучные стада, щедрые нивы, утро в колбасном бору, штабеля «Двойного золотого» (это было такое пиво при социализме)? Кино давайте!

А в кино — угрюмые страсготерпцы узкоколеек и лесоповала, пять пудов на спину, пять пуль в грудь, вздувшиеся жилами шеи, хрипящие глотки, досадливый вопль в бараке — «Опять на живот наступили!» — сменяют надсадное «даешь!», надрывные истерики комбатов и прорабов, безногие летчики, безрукие руководители, безголовые интеллигентшики, и беззаботно-белозубая лядынинская упряжка торпедирована неприятельской подлодкой в кубанских степях, и пусть светлый путь возносит Орлову Любовь под небеса на черном лимузине — уж краем уха слышен рокот вражьей птицы, и переложат руки девичьи штурвал, чтоб с песней — на таран, на амбразуру, на пробоину в днище, на распадающуюся под ногами землю, на раскальвающеся небо — неизбывный ужас бытия на проклятой территории, где главный кайф — смерть.

Все ввали календари.

По дороге, вымощенной трупами, вы бодро ковыляли в никуда вослед за мертвецом.

Черная собачья комедия советского строя.

Беззвучно хихикал в шкафу ваш скелет. Прекрасный юноша, обглоданный клопами до костей? Или то была она?

Кого же вы там прятали, а?

10 Но к чему ты лепишь свой абсурдный коллаж, к чему разоряешься, коли кумачи пущены на подштанники, дали почитать Оруэлла и даже Скотный Двор переименовали обратно в Господский?

Вы будете смеяться, господа, но, сдается мне, по-прежнему **МЫ СТРОИМ КОММУНИЗМ.**

А так-то все нормально: «До сих пор у животных на ферме имелся нелепый обычай называть друг друга «товарищ». Он подлежит отмене. Имелся и другой дикий обычай, истоки которого неясны, — проходить каждое утро церемониальным маршем мимо прибитого к столбу в саду черепа старого хряка. И этот обычай, в свою очередь, подлежит отмене, а череп уже предан земле».

Вы все еще строите тот самый коммунизм, чей образ разок все же обрел экранную явь. Хоть и только на пару минут. Свершилось это мгновение истины в фильме «Веселые ребята».

Вы, конечно, помните: свиньи, бараны, коровы и прочие обитатели скотного двора, дружно хлынувшие к щедрому столу с обильной жратвой, нетерпеливо блеющие, жадно хавающие, трескающие, лопающие, — даешь всем по потребности, а уж способности свои вы покажете в этой давке, благо копытами да рогами не обделены, а вообще-то гусь свинье — друг, товарищ и брат.

И бухой хрячок, сладко закемаривший на блюде, достоин своего мавзолея — как символ народного счастья, воплощенной утопии, всемирно-человеческой Великой Халявы.

А вы-то думали: коммунизм мертв.

А он просто опять получил вилкой в бок и убежал с визгом.

И спрятался в новом шкафу, присланном племенем западных бушменов в порядке гуманитарной помощи, куда вы вяло машете кирками на очередной узкоколейке, то и дело проламывая друг другу бедовые головы.

ЖУРНАЛ ПАРALLELЬНЫЙ А

Параллельный
ЖУРНАЛ —
параллельное
КИНО —
параллельный
МИР



Скоро!
Параллельно-
коммерческая комедия
«Трактористы»

ПАРАЛЛЕЛЬ,
КОТОРУЮ МЫ
ПРОВЕЛИ, —
ЖУРНАЛ
МОЛОДЫХ,
НЕЗАВИСИМЫЙ,
СВОБОДНЫЙ И,
НАДЕЕМСЯ,
СВОБОДНО
КОНВЕРТИ-
РУЕМЫЙ
В XXI ВЕКЕ.
ДОЖИВЕМ —
УВИДИМ.

Товарищество
«РТИЩЕВА И К°»

тусовка

БРЕЖНЕВ ВЕРЮСО В СКИ



«Хищник» — Кирилл Илюшин

«Вамп» — Вероника Хлебникова

«Зомби» — Милена Мусина

играют «но-лик» курсиста факультета студентки III курса Андрей Хаведченко. Отдав Андрей от ВГИКа. Отдав на раскраску от ридоным, редакция его молоты, редакция его поздравляет с ярьк с себя с



«Убийца» — Олег Косолапов

«Монстр» — Дарьябин Александр

НА ДНЕ В ВЯЗОВ

- «Жажда» — режиссерский дебют Александра Ужакова
- «Зомби» — фильм Андрея Хаведченко
- «Вамп» — фильм Бориса Бессмертного
- «Хищник» — фильм Манты Дядина
- «Убийца» — фильм Лесбийский урод
- «Монстр» — фильм Зла Анастасии
- «Жажда» — фильм Анастасии



«ХИЩНИК» УЖЕ ВИДЕЛ ТЕМНЫЕ ТЕНИ В ЛЕСУ

Картина Андрея Харитонова «Жажда страсти» снята по мотивам прозы Валерия Брюсова, и действие ее происходит в брянское же время, то есть в начале нашего столетия.

Героиня Анастасия Вертинской — некая дама, чье поведение поначалу вполне укладывается в стереотипы нашего представления о параноидальной шизофрении: ее постоянно посещают какие-то видения, ей вечно что-то такое кажется, чудится, слышится... Так что чувство зависти, сперва возникающее в сознании при виде ее изысканных нарядов и шикарного, похожего на замок особняка с миллионом комнат, исчезает довольно быстро, потому что, ей-Богу, жить в состоянии этого психоза не очень-то и захочешь, пусть даже в таком дворце.

Драматургия «Жажды страсти» такова, что в первые же пять минут экранного времени Вертинскую довольно натуралистично убивают (ей попросту раскроили топором голову), и, таким образом, остальные полтора часа мы вместе с полицейским детективом пытаемся разобраться в причинах произошедшего. Инспектора играет Игорь Костоплевский, он тут в шляпе и плаще, он элегантно небрит и все время прикладывается к флажке со спиртным.

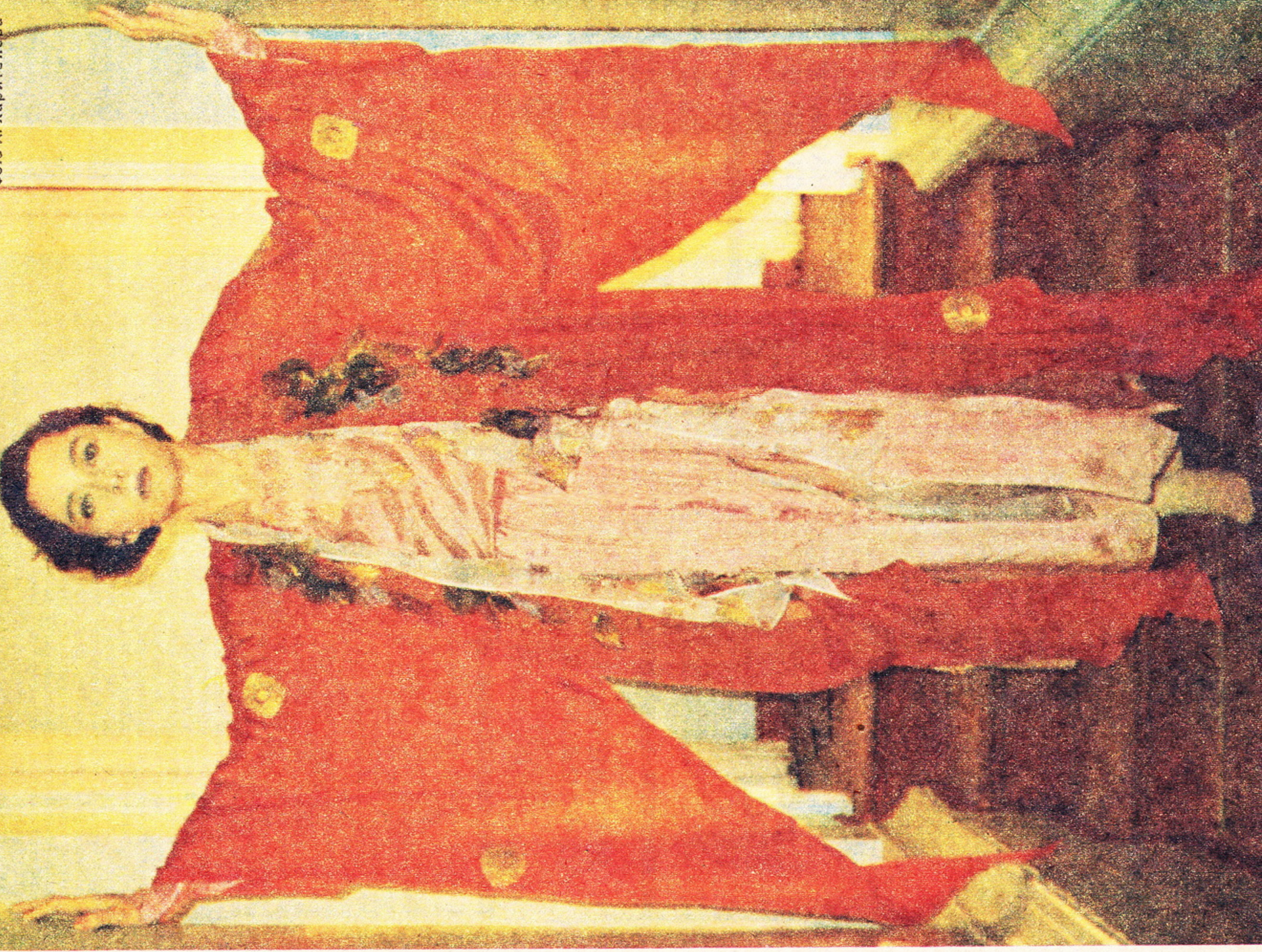
Что же случилось на самом деле? А на самом деле это была отнюдь не шизофрения и никакие не галлюцинации, потому что в комнате у Вертинской висело зеркало.

Харитонова не интересуют прагматические-бытовые функции зеркала — его интересуют функции мистические. Зеркало может служить выходом в другое, некое запредельное пространство, и в этом смысле зеркальное отражение человека — это не всегда собственно человек, и не всегда он такой же, как тот, что стоит по нашу с вами сторону амальгамы.

Именно эту смысловую нагрузку образа зеркала эксплуатируют авторы «Жажды страсти», и грубой лезть будет тут утверждение, что тема другой зазеркальной реальности в кинематографе ужасов нова и свежа.

Потенциал духовного отчаяния нашей героини плюс ее огромной силы жажды страсти, нереализованной и не имеющей никакого выхода, — все это было велико настолько, что Зло Мира, не дремлющее в своей поусторонности, сочло долгом откликнуться на столь мощные внутренние вопли. Отклик был тоже весьма стандартен — в наш мир проявилась Тем-

Фото А. Харитонова



ная Половина героини, некий демон, персонафикация всех ее скрытых, заглаженных страхов, комплексов и желаний. Внешне это была все та же Вертинская, только одеждой попутаннее. Внутренне же она была совсем другая. Внутренне она была круче.

Это прекрасное дитя порочной любовной связи Фредди Крюгера и мистера Хайда появилось в самый нужный момент — когда Хорошая Вертинская, полностью отчаявшись после очередного выяснения отношений с опостылевшим мужем, уже начала судорожно глотать усиленную дозу снотворного.

Сюжет раскручивается и раскручивается. Плохая Половина Вертинской убивает ненавистного мужа в самый неподходящий для него момент, когда он собирается насильно склонить жену к соитию на столе. Затем, она сама овладевает Хорошей Половиной Вертинской, несколько обалдевшей от такого поворота событий. Акт лесбийской любви (хотя, если привередничать в медицинском аспекте, то это скорее или нарциссизм, или онанизм) дан в картине как символ имплантации Зла в невинное тело русской декадентки. К слову, нельзя не отметить, что эта эротическая сцена — одна из немногих в нашем перестроечном и постперестроечном кино, которые можно смотреть без желания фыркнуть или глупо похихикать.

Мне кажется, я достаточно умно пересказом сюжета тех, кто фильм уже посмотрел, и заинтриговал тех, кто его не видел. Содержание фильмов пересказывать скучно. Их лучше смотреть, так интереснее. Тем более что действие «Жажды страсти» на этом далеко не заканчивается, вас ждут маленькие хэппенинги в духе жанра: зомби, девушка, сгоревшая от адского удара молнии, юноша, хитрым способом повешенный на собственном галстуке, и, наконец, финальная битва героев со злом.

Если оценивать фильм по большому счету, то это вполне смотрибельное кино. Тем более дебют. Мне очень хочется надеяться, что в своей картине Харитонов не пытался ставить и решать никакие глобальные философские проблемы, а также в его намерения не входило создание нового шедевра мирового кино, как это часто у дебютантов наблюдается. В остальном все нормальное, это можно смотреть. Иногда откровенно вздрагиваешь, а такое все режиссер получает даже у американцев, собаку съевших на саспенсе. Тем в последнее время с головой ударилась в компьютерную и спецэффекты, забыв и растоптав копытами своих электронных монстров самое сильное и древнее чувство человечества.

А Я, конечно, не хочу сказать, что на просмотр «Жажды страсти» люди в залах пацками станут хлопаться в обмороки, а беременные женщины

начнут рожать прямо во время сеансов, но тем не менее... Это уже что-то. Другое дело, что приемы, которые Харитонов применяет для воздействия на эмоции зрителя, — это приемы столь же верные, сколь и старые. Они, в общем, не совсем даже саспенсуальные. Как будто вы идете по очень темному коридору, а кто-то хватается вас снизу за ногу и громко орет: «Ами!» И попрутуте тут не вздрогнуть от неожиданности.

Мы похожи на людей, постоянно проезжающих свою остановку, — наконец-то заметили жанр, давным-давно существующий и развивающийся без нашего участия. Но, замечая его, развели такую обстоятельную дискуссионную бодягу о полезности и вредности фильма ужасов, его нужности и ненужности, умности и глупости, что уж лучше бы не замечали вовсе. Как будто наши споры действительно что-то решат.

Пустое рассуждение о жанре вообще, без попыток его узнавания и анализа его конкретики привело к тому, что список «первых советских фильмов ужасов» пугающе растет. «Письма мертвого человека», «Господин оформитель», «Посетитель музеев», «Какие-то новые кооперативы оборотных и вампиров... Теперь точно такой же отзыв я услышал и на «Жажду страсти».

Все это последствия странно занятного реанимационного педиатра. Мы узнаем о том, что некая картина А не имеет к фильму ужасов никакого отношения (несмотря на то, что ранее мы ее такового провозгласили) только после того, как полагается картина Б, стоящая к жанру чуть ближе. Потом «первым советским ужасником» становится фильм В и т. д. В конце концов в каком-нибудь двадцатом или тридцатом по счету фильме все-таки что-то кристаллизуется, но такой способ получения «чистого жанра» мне кажется не самым удачным.

Совершенно ясно, что упражнения в киноалхимии обещают быть очень веселыми. Про техническую сторону исполнения будущих фильмов я не говорю — тот кукольный театр, который сейчас начнется, не испугает даже старенького Сергея Образцова. Не менее забавной будет проблема привыкания к специфике жанра: когда у Харитонова смотришь неплотно, в общем, снятый эпизод, где Костолевский борется со своим зеркальным двойником, а последним оскалясь, пытается пропороть ему глотку опасной бритвой, то все равно невольно улыбаешься, потому что Женья Столетов с ума сбрендил.

Мало того, мы будем постоянно сталкиваться с фактами элементарного повторюшества в большинстве картин. И если в предыдущих «первых советских» это не так бросалось в глаза, то в «Жажде страсти», по своему исполнению стоящей к жанру ближе всех остальных, повторятся вполне прочитываемые.

Можно влегкую насчитать с десяток картин, где отдельные эпизоды, мотивы и целые сюжетные повороты так или иначе уже обыгрывались. И факт обращения к Брюсову (которым, насколько я понимаю, не очень балуют зрителя на Западе) ничего, по сути, не меняет, потому что в остальном картина будет смотреться вторично. Причем речь идет даже не о мировом кинозрителе, но и о нашем советском видеолителителе.

Конечно же, этот аспект нельзя поставить в упрек авторам фильма. Это вполне закономерно, другого и ждать не приходится. Так оно и будет, потому что слишком уж велик мировой опыт в освоении жанра, и если даже нам удастся этот опыт в конце концов переварить и выдать здесь что-то такое свое, особенное и неповторимое, то произойдет это далеко не скоро. Так что потенциальным поклонникам «русского ужасника» следует приготовиться к тому, что ближайшие пять лет станут для них отнюдь не самыми приятными и радующими глаз. Да и то этот прогноз только для оптимистов.

Я же заканчиваю как истинный декадент — грустно, чуть не плача. Я видел темные тени в лесу. И чувствую, что «ужас» грядет. И я не верю, что все это хорошо кончится...

ВЕРТИНСКАЯ РАЗДВАИВАЕТСЯ, А «ВАМП» ОСТАЕТСЯ СОБОЙ

Во время просмотра зритель во мне не хотел умирать и несколько раз пытался воскреснуть в кульминационный момент. Я вздрагивала, цеплялась за рукав соседа и как-то даже все листочки с записями растеряла. Зритель во мне нимало этого не стыдился. Зритель имеет право пугаться, не задумываясь о происхождении экранного кошмара. Рожден он авторами самостоятельно или, пардон, сперт у коллег. В конце концов использование образов, приемов, найденных другими, может находиться в пределах искусства. Предметом искусства может быть все.

Если верить Бобу Фоссу, рамки существуют лишь в голове режиссера. У постановщика «Жажды страсти» их нет вообще. Мало того, что фильм выглядит расхожим цитатником идей, давно укорененных в мировом жанровом кино, он еще и создан по принципу «А что, если в окрошку добавим марципанов, мы немножко?». Вам разъяснят природу Дамского невроза, допустят к пируеству одурманенного морфием сознания, из готовых частей сконструируют парочку монстров, а ужасы зазеркалья вставят в багет

детектива, не забыв о поисках истины и философском подтексте. О алчный!

Пока во мне не хотели уживаться критик и зритель, на экране развевались аналогичные, но куда более драматичные коллизии. Актриса Вертинская, разыгрывая классический сюжет «разлученных», самоотверженно раздвоилась и приобрела сразу два тела, тогда как я благополучно осталась при своем. В самом деле, А. Харитонов двойт героиню не символически, а грубо материально. Оттого и получается, что, достигая долгожданного единения, персонаж Вертинского естество, персонаж Вертин-зической. Режиссер переступает ту грань двусмысленности, где кончается бесмысленный романтический ужас и начинается плотоядная мистическая пошлость. Идея прекрасная и простая — любовный акт как выражение радости, принадлежность личности себе самой, как знак высшей свободы выльет балетомаскубацией на обеденном столе, а злосчастное двойничество приобретает запах запоздалой привязанности к «детскому грешку». В любом случае господин моралист Харитонов осуждает этот акт единения, показывая его преступным, безнравственным — словом, двоявольной. А двойники в ажурной сбруе, гарцуя, ломают хребет интелесного замысла. Вот и плетемся по пустыне черно-белого нарциссизма, а замысел фильма причудливым карликом пугается в ногах. Этаким собирательный Боливар, на которого пытаются взвалить все что ни полады. Вынесешь ли ты эту очередную киношшу, Боливар?

«ЗОМБИ» ЖАЖДЕТ СТИЛЬНЫХ МУЖЧИН

Когда сегодня вдруг принимаются экранизировать прозу Брюсова, ставятся как-то не по себе. Молодые женщины у него такие красивые, страстные, спокойные, чего-то ищут. Но то проповедь свободной любви, а у нас — сексуальная революция, там демоны летают, а мы страшилку затеяли. Обращаясь к собственному 70-летнему опыту содания чужой крови и перекапывания могил — как-то неромантично. Не те интерьеры — привидениям-то веселей жить в родовом замке, а не в общаге. Не та атмосфера — ах, эти закаты, порывы ветра и открытые авт!

Понятно, как привлекает то время, и думаю, с Андреем Харитонов

вым мы любим его вместе. Мужчины тогда были стильные, даже если они были уже мертвецами, а тем более — инспекторами полиции. Женщины сначала носили что-то облегающее, потом начали раздеваться, но при этом всегда что-нибудь развевалось. О! Было много экстрасенсов. А главное, все искали истину. В ночных клубах, в старинных особняках, по бесконечным аллеям. В залах, коридорах, у колонн и зеркал. И еще все носили золоченый маленький крест. Скоро и у нас так будет. И кто-нибудь спасет нашу бессмертную душу. А поднятый из небытия дух Валерия Брюсова пойдет бродить по Европе. А то с чего они решили, что производство призраков налажено только у них.

«УБИЙЦА» НЕНАВИДИТ КРУЖЕВНОЕ ТРИКО

Жаждут страсти, как известно, не только герои, но и зрители. Причем считают: если страсть, то на всю катушку. Начало фильма и впрямь было стр-растное, почти эротическое: певица Ирина Отиева делала все, чтобы соблазнить зрителя, особенно тех, кто сидел в первом ряду. Однако искры манерной «ночной бабушки» загляли пламя лишь в душе красавицы героини, какую страдающе играла Вертинская, с чего в общем-то и начинается вся эта каватасия. Но, надо сказать, сделано было все красиво, тут уж ничего не попишешь. Вот если бы эта красота зрителей еще и возбуждала! Зачем, спрашивается, нужна была статуя-светильник в виде голой девушки, держащей на вытянутых руках светящийся мяч? На протяжении всего фильма авторы упражнялись со светом, пытаясь оживить эту статую, но «оживляли» или, простите, задницу, или другую часть гипсового тела, а в конце и вообще оторвали у статуи голову, а когда ее поднял с пола и без того запуганный врач (один из героев) Вертинской. Жажда усилилась и переполнилась кошмаром. И беда вся в том, что авторы не приняли в расчет жажду зрителя! Нагнетая страсти, они не дали им реализоваться в зрительском мозгу. И Вертинская-демон в черном гимнастическом кружевном трико уже кажется отнюдь не соблазнительной, и секс в этих самых не снятых кружевах хоть и красив, но холоден и по-пуригански театрален. Хотя, с другой стороны, может, это и к лучшему. Ведь нереализованная энергия, скопившаяся у эротоманов в ожидании клубничного чуда, может выплеснуться и на чем-нибудь страшеньком, чего

в фильме хватают. А может и не выплеснуться. Все зависит от того, почему вы будете подглядывать за героями этого фильма. Как сказал талантливый инспектор полиции в исполнении Костолевского, тому есть две причины: «Из-за неудовлетворенной сексуальности или маниакальности».

«МОНСТР» СДИРАЕТ КОЖУ

Об этой картине ходили легенды. Теперь их станет еще больше, поскольку зрители воочию убедятся, что издыхающая советская кинематография породила свою первую интернациональную актрису. Анастасию Вертинскую.

Фильм виртуозно представил ее в невыгодном свете. Вечернее освещение. Молнии. Лесбиянство. Убийство. Мистика. Как интересно! Все время изводящимся миссиями: кого убьют следующим? Жива ли Вертинская? Лесбийская ли любовь? Чего-то все время боишься. Все загадочно... Ведь только финал обнажает нам авторскую позицию. «Изыди, сатана!» — вопиет один из героев, тремя выстрелами из пистолета и злоченым крестом разоблачив и изгнав сатану, создающего всю непонятность. Так ненавязчиво авторы дают понять, что в собственном уютном мире нет проблем с пониманием, а зрителю — лучше поздно, чем никогда... И самый большой Дивиденд в результате получает Вертинская, представляющая собой некий смысл, в равной степени доступный и зрителям, и режиссеру. С одной стороны — истерзанная, мучимая дама, с другой — сатана в сексапильной личине. Доступно и философично.

Между тем эстафету от Вертинской принимает Людмила Гурченко, сыгравшая роль сатаны в фильме «Сексказка». Мне лично «дуэль» двух актрис кажется не столько интересной, сколько забавной. Чтобы ее посмотреть, стоит, по-моему, выехать в кинотеатр. Тем более что меня, просто советского зрителя, пытаются приласкать после всех этих сокуровских апокалипсисов и убийственно комичных новоявленных боевиков. Мне пытаются сделать краули ребенка, наивные и старательные? Может быть, рассмешишь?.. А вдруг из этого что-нибудь получится?

***** — обалденный фильм

**** — пристойный

*** — так себе

** — плохо, очень плохо

* — отвратительный, б-р-р!

Раши Бомба Олыяныше, Чыно лажовепаранове Кашно

ВЧЕРА

КРАТКИМ КУРС

Вчера параллельного кино было тогда, когда о «вчера параллельного кино» говорили в настоящем времени. Сначала, конечно, было еще и позавчера, которое совпало с так называемым вчера нашего общества. (Надо же, казалось, вчера еще об этом нельзя было говорить!) Позавчера параллельщики были частью андерграунда. Со всеми вытекающими отсюда последствиями: свобода, эпатж, «некоторое» пренебрежение к официальным ценностям — и отсюда реакции: кое-где встречаются еще отдельные...

В результате сильных тектонических потрясений рельеф нашей с вами местности заметно изменился. Из пластов андерграунда сформировалась возвышенность. Художников, поэтов, рок-музыкантов, панков вынесло на холмы, холмики и кочки. Параллельщики, оказавшись на равнине, постыдились укрыться в нишах, впадинах, пещерах или просто в тени.

Что мы знали о них? Благодаря прессе, оживлявшейся по поводу очередного «домашнего фестиваля параллельного кино», мы знали, что

оно есть. Журнал «Сине Фантом», в котором параллельщики обсуждали свое искусство и кино вообще, они для себя и делали. Так что никто, кроме особо заинтересующихся, в руках его не держал.

Единицы их фильмы видели. Кстати, интересно, что единиц этих, как всегда, за границей оказалось больше. Но это сказано только кстати, а не во гневе, потому что речь идет не о сокрытии от народа очередных шедевров. Большинство ими не интересовалось взаимно. Параллельщики не прятали своих фильмов от зрителей, но и не «прорывались к ним сквозь толщу непонимания». Просто, как говорит склонный все упрощать Глеб Алейников, есть истории, которые может воспринять меньшее количество людей, а есть другие, для большей аудитории.

Режиссеры, творившие параллельно государственным студиям, кинотеатрам, печатным органам, могли позволить себе все, что хотели и что разрешала самая дешевая техника. Не вникая в нужды массового и элитарного зрителя, они эксперименти-

ровали с темами, актерами, коими сами и являлись, снимаясь в фильмах друг друга и своих, и с этой самой техникой.

В результате рождались фильмы (краткий перечень на следующей странице), во всех своих проявлениях не приспособленные для массовых просмотров. Это то, что можно сказать о них в общем. Хочется найти суть, но параллельное кино не школа, не течение, не направление. Как вычленишь главное, если сами параллельщики не имеют общего мнения по этому культурологическому вопросу? Может, суть параллельного кино в том, что оно сопротивляется определениям и рамкам. Может, в том, что все режиссеры не профессионалы в том смысле, что не заканчивали специальных вузов. Может, но вряд ли. Придется говорить в частности.

Отдельно о времени — средняя продолжительность жизни на экране параллельного фильма 15 минут.

Отдельно о цвете — фильмы черно-белые.

Отдельно о возрасте параллель-

Ольга ЛЯЛИНА,
студентка IV курса
факультета
журналистики МГУ,
20 лет

Если бы я писала ВЧЕРА,
но СЕГОДНЯ для этого уже жалко места.

Избранное из О. Лялиной

щиков — первому поколению около тридцати.
Отдельно о Борисе Юхананове — он отец отечественного игрового видеокино.

Отдельно о тогда еще ленинградский некорреализм, не смущаясь от того, что находится в рамках его эстетики.

Отдельно о содержании фильмов — их содержание глупо пересказывать, но зато получается смешно. (Пример. Аннотация к фильму Б. Юхананова «Псковский материал»: фильм показывает, как в неформальном видеоскусстве может существовать стоп-кадр. Это библи-

ская история, спроецированная на отдыхающую под Псковом девушку и на историю чеченского народа.)

И, конечно, о пленке — она вся исцарапана, иногда как бы рвется. Время от времени на ней что-то написано от руки.

Вчера отличается от сегодня тем, что вчера я бы все-таки подробно написала о фильмах, но сегодня для этого уже жалко места. Вчера я бы все-таки возвела какую-нибудь часть из них в эстетику. И вчера я бы не задумывалась над тем, кого называть параллельщиками.

Как сказал незабвенный Бананан, все изменила революция.
(Продолжение на следующей странице.)



ЗАПИСКИ ОЧЕВИДА

Некорреализм — интерпретация мифа о смерти кино в контексте советского киноискусства...

Глеб Алейников

Да, труп — это интересно, наверное: он, видите ли, разлагается, проходит разные стадии, трупные пятна, окончание, высыхание там, гниение, мумии...

... Сидим мы с кинокритикессой Анжелой на фестивале параллельного кино, пытаемся смотреть то, что объявили: «А это, господи, фильмы наших молодых режиссеров — ростки будущего...» ...фикация, торфяное дубление, превращение в жи-ровоск.

Переводчица, бедная, пытается

Настойчивый вопрос замороженного читателя: РАДИ БОГА, что такое ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ КИНО?

Говорят, что его породили братья Алейниковы, Глеб и Игорь.

— Глеб, что такое параллельное кино?

— Это Игорь назвал. Можно назвать как угодно по-другому. Человек творческий один работать не может: общество его задавит. Группе существовать легче, а журналистам обязательно надо эту группу назвать.

Чтобы человек посмотрел наши фильмы, а потом сказал: «Я тут смотрел параллельные фильмы — мне (не) нравится»... Чем мы отличаемся, например, от «Мосфильма»: когда

Анна ЛЕОНТЬЕВА,
студентка V курса
факультета
журналистики МГУ,
21 год

Как-то спросила у Володи Захарова: — Если бы у параллельного кино были возможности, как у Голливуда?

В. З.: — Не было бы параллельного кино, был бы Голливуд.

Но — парадокс — параллельное кино все равно бы осталось: при всех режимах и в любой культуре всегда существует что-то параллельное.

Избранное из А. Леонтьевой



все работающие там умрут и на смену им придут другие — это снова будет «Мосфильм». Когда мы все умрем, параллельного кино не будет. То ЕСТЬ: «Мосфильм» — это определение социально-материальное, а параллельное кино — это определение социально-интеллектуальное.

Приезжает Линас¹ как-то в Москву. Дай, думает, посмотрю «Альтернативное кино». Там ленинградские и московские параллельщики свои фильмы показывали.

Смотрит на экран, зевает: все чепуха, говорит, я пошел. И тут девушка-ведущая: а сейчас мы вам покажем фильм «Линас», только звук я уберу, а то они все очень нецензурно выражаются. А Линас как вдруг подает голос: «КАК ЭТО, да в этом же весь смысл и есть!»

— Линас, расскажите мне, как происходит процесс съемок параллельного кино?

Линас (рассказывает): — Видите ли, для съемок мне необходимо очень

многое: 1. Моя 16-миллиметровая камера. 2. 16-миллиметровая пленка. 3. Мой друг Макс Полещук² или еще кто-нибудь. 4. Чтобы светло было. 5. Съёмочное настроение... Я могу рассказать о такой удивительной вещи, как магия в кино, только об этом в статье писать нельзя. Магия — это

Володя Захаров³: ...Им может, занимаясь, кто пожелает, ведь параллельное кино появилось в Союзе тогда, когда появились в магазинах 16-миллиметровые ручные камеры. Сам себе оператор, режиссер, продюсер, сценарист, актер.

ЭТО МАЛЕНЬКАЯ МОДЕЛЬ БОЛЬШОГО КИНО

— Что вы скажете о лозунге: параллельное кино — массовому зрителю?

— Параллельное кино — это способ выражения себя, он космоязычен. Было бы вам интересно пойти в театр, где актер один, да и тот заикается на каждом слове? Это

только на такого же заика, который придет и будет сочувствовать: «ВОТ ОН ЗАИКАЕТСЯ, А Я ЕГО ПОНИМАЮ!» А обыкновенный зритель хочет слышать внятную речь.

Вниз по разваливающейся лестнице в тускло освещенный подвал. Призрачные фигуры-тени, неподвижный человек, лежащий в углу, от которого исходит смрад.

— ДА ЭТО МЕРТВЕЦ! — приглушенно вскрикиваю я.

— ДА, ЭТО ТРУПАК! — улыбается стalker.

Меня подвели к трупаку. С ним приятно здороваться за руку — это главный герой многих фильмов и вообще лицо первостепенной важности. Вдруг одна из теней отделяется от стены и приближается ко мне. Я вздрагиваю и облегченно вздыхаю: это Макс Полещук.

— Макс, что такое НЕКРОРЕАЛИЗМ?

— Есть люди, — говорит Макс, — считающие себя на порядок выше

всех, — они занимаются душой целого века. А есть люди, которые занимаются телом человека — телом при жизни, телом после смерти. Потому что мы знаем, насколько жизнь мелочна по сравнению со смертью, но почему-то раньше на тело после смерти никто, кроме медиков, не обращал внимания, а оно очень и очень интересно, оно продолжает жить собственной жизнью...

Это и есть некрореализм, но об этом надо говорить с Юфитом⁴. ЮФИТОМ — ФИТОМ — ФИТОМ... — переключается эхо — ХО. ХО. ХО. ХО. Трупак неудержимо хохочет.

Тени выползают из темноты на свет,

мочебуйцы, труполовы, санитары-оборотни,

мертвяки протягивают...

...И еще ряд столь же наболелых проблем, наших с вами проблем, проблем нашей с вами мараматической действительности, в которой мы с вами...

«СМИНЕ ФРАНТГОМ»: КАЖКАБЫЙ УМИРАЕТ В ОДИНУ

Где-то прочитал, что на прошлом Московском кинофестивале французские кинематографисты, бывшие здесь в качестве гостей, поспрашивали наших о том, для чего те снимают кино. И поразились: одни — чтобы потрясти массы какой-нибудь крутой идеей, другие — чтобы заработать деньги, и никто — чтобы получить удовольствие, из любви к искусству, так сказать. Вернее, почти никто, ибо единственным исключением из правила оказалась группа «Сине Фантом».

Листая журнал с одноименным названием, вспоминаешь эту мысль. С одной стороны, «Сине Фантом» —

а если будут, то поймут ли. Они живут, снимают и пишут наедине со своими заморочками, порой закапывая в них настоящее, что повторять приходится ходы мысли даже боязно: черт его знает, чем это чревато — вдруг еще превратишься сам в параллельщика, потеряешь сон и аппетит и взгляд у тебя будет отрезанный, как стиль «Сине Фантома».

А оттуда, наверно, не возвращаются. А если серьезно, то такая манера проливает свет на то, что же собой представляет феномен параллельности как таковой. Ведь все мы, в общем, параллельны друг другу, и

Илья АЛЕКСЕЕВ,
студент IV курса
факультета
журналистики МГУ,
22 года

Художник в кино творит не истину,
не добро, не свободу, не правду —
он творит стиль.

Избранное из И. Алексеева

у каждого — свое небо, своя высота и своя глубина. Каждый — наедине со своей тайной.

Вот почему некоторая дистанция, на которой держит своего читателя

«Сине Фантом», — это знак не только высоколбия, но и честности. И даже больше — признак эстетики, воздающей нашу общую стихийную параллельность в искусство.



СЕГОДНЯ

ПАРАМАНЕЛЫШКИ В ГОРОДЕ

(КРАТКИЙ КУРС. Продолжение)

Человек бежит параллельно забору, потому что он не хочет лезть на забор. Но вот забор закончился. Теперь человек бежит параллельно несуществующему забору, потому что ему понравилось бежать. Параллельное кино — это бег.

Борис Юхананов



Борис Юхананов в фильме
«Аквариумные рыбы этого мира»

Весна 1990 года

1, 2, 3, 5 — ленинградские «параллельщики» второго поколения.

4 — Евгений Юфит, основатель некрореализма.

Питер. Чернышевского, 3. Театр реального искусства.

Митя Горошевский⁵ усадил Макса за стол, Линаса под стол (Линас там сидит и его трясет: ну, поезд), а Митя бегаёт вокруг с камерой: Макс, ну сделай еще раз вот эдакое лицо...

Ну, уже, одним словом, занавес. — А занавес, — из последних сил говорит Макс, — должен быть черным. Черный — это когда пленка проявится: что-то сырое, непонятное еще, просто кусок целлулоида — и все это в черной комнате, — а потом выносятся на свет, вставляются в аппаратуру — ШЕДЕВР! Или наоборот.

Какое милое и доброе все-таки лицо у Эльдара Рязанова.

Как ни странно, немецкий журнал «Фильм Фауст», рассказывая своим читателям о параллельщиках, причислил к ним Сергея Соловьева, режиссера, который собирает полные залы. Хотя популярность и, так сказать, работа на виду единственное, что в данном случае странно. Впрочем, и это не повод для смущения: параллельное кино сегодня перестает быть параллельным.

Борис Юхананов готовит передачу на ЦТ. Евгений Юфит — некро-реалист из некрореалистов — снимает картину на «Ленфильме», а братья Алейниковы приступили к созданию КОММЕРЧЕСКОГО ФИЛЬМА на базе «Мосфильма».

Последнее было подобно решению щему удару в деле разрушения сложившихся за долгие годы порядков: сначала исчез соцреализм, потом на экранах появились голые женщины, теперь — параллельщики. Как зальсь бы, должны будут очень удивиться и те, кто не привык видеть их на широком экране, и те, кто привык видеть их на нешироком. Но скорее всего этого не произойдет. Относительно первой категории зрителей старший из Алейниковых, Игорь, уверен, что они не только не заметят, что фильм снят «какими-то там параллельщиками», но и вряд ли обратят внимание, на какой студии он сделан...

Но, с другой стороны, братья Алейниковы (!) создают фильм для массового зрителя! В первую очередь приходит на ум, что режиссеры продались, купились, соблазнились, сдались, отреклись, предали идеалы свободы (от государственного кинематографа) и т. д. Однако истинная свобода в свободном выборе. Один очень образный пример. Две дороги: одна асфальтированная, а другая в ста метрах — берег моря. Привычнее думать, что счастье в том, чтобы бежать по берегу моря, размахивая руками и ногами, пуская брызги во все стороны. Но какая бы в этом была

радость, если бы нельзя было в любой момент, когда захочешь и особенно когда надо, натянуть обувь и набрать темп, используя преимуществва ровной дороги. Насколько я понимаю, логика братьев Алейниковых была такой же: благодаря ассигнованиям АСКИНа России и центра СКИП они получили возможность реализовать свой сценарий, задействуя потенциал «Мосфильма», то есть смогли выйти за рамки дозволенного 16-миллиметровой техникой.

Итак, «параллельно-коммерческая» комедия «Трактористы», как уже можно догадаться, есть римейк уже не всем, наверное, известного одноименного фильма И. Пырьева 1939 года. Римейк подражает, что от старых «Трактористов» в фильме остались только понятия «трактористы», «колхоз», «правление колхоза», «бригада». Время действия, герои, идеи, ценности — абсолютно другие, адекватные нашему времени и нашим представлениям о счастье и благополучии. Правда, само наше время неадекватно представлениям о счастье, но именно здесь начинается комедия. Может быть, когда-нибудь наши потомки будут смеяться над тем, о чем мы мечтали, но пока нам будет смешно смотреть на миллионеров-трактористов, гарцующих в шубах на тракторах с позолоченными деталями.

Я останавливаюсь на этом фильме не только потому, что чувствую в нем событие для нашего кинематографа. «Трактористы» — это то самое условное сегодня параллельное кино. Слишком много этим фильмом, и слишком много параллельщиков мы скоро в нем увидим.

Для будущих поколений виковцев «Трактористы» станут хорошим наглядным пособием по курсу «История параллельного кино»: «Вот там, на заднем плане, слева, это режиссер Петр Поспелов. А вот этот грузин

Что будет дальше, предсказать трудно. «Параллельщики» дальше ближайших планов не распространяются. И во избежание расспросов спешат отрезать, что будущего они не видят. В это можно поверить, если не знать, что у них есть ученики. Только Борис Юхананов, несущий как ректор Свободной Академии особую ответственность за воспитание следующего поколения, сказал sacramentalную фразу: «Будущее параллельного кино связано с Мастерской Индивидуальной Режиссуры». Сокра-

щенко — МИР. Но сначала о Свободной Академии.

Художники, музыканты, писатели, вышедшие из андерграунда, не только сказали новое слово в искусстве. «Параллельщики» не только сняли свои фильмы. Все вместе они создали «новую культуру». Мало сказать, что «новая культура» — это культура раскрепощенных людей, свободных от идеологических и нравственных стереотипов. Это культура людей, по-новому осознающих свою связь с ней. «Культура тяготеет к че-



Глеб Алейников, главный борец за то, чтобы понимать под термином «параллельщики» группу людей, объединенных только лишь одинаковым социальным положением в кинематографе, а не эстетическими взглядами, как-то проиллюстрировал свою позицию так. Когда кругом стоял лес, люди, чтобы не пропасть, были вынуждены держаться в стаде, а город, он вполне приспособлен для того, чтобы существовать в нем в одиночку. Насколько я понимаю, время под кодовым названием «Город» уже наступило. Мамонты (всякие там рецензенты) не затолчут, абorigены из соседнего стада (непараллельщики) по причине других фасонов шкур камнями кидаться не станут. Можно выходить из пещер и расхотиться. Не опровергая Алейникова-младшего, замечу на примере его же фильма, что пока последнего не произошло.

Как бы ни различались эстетические воззрения и планы каждого, они слишком долго питались друг другом, чтобы отрицать свою общность, чтобы просто обойтись друг без друга сегодня, когда параллельное кино перестало быть параллельным в первоначальном смысле этого слова.

Несмотря на то, что фильм снимается в условиях официального кинопроизводства, я не сомневаюсь в том, что «Трактористы» будут называть фильмом «параллельщиков». Хотя бы потому, что там не могут быть не использованы приемы, язык, свойственные их прошлым фильмам. Но главное не в приемах.

На мой взгляд, сегодня основной смысл вкладывается в имена «Параллельное кино», «параллельщики» — это не группа людей, снимающих на 16-миллиметровой пленке. Они уже никак не подпольщики, никак не оппозиционеры. Эти слова окончательно превратились в имена собственные, закрепленные за определенными личностями, фамилиями. Что будет дальше, предсказать трудно...

(Продолжение на следующей странице.)

тракториста снимается питерский режиссер Евгений Кондратьев — самая загадочная фигура параллельного кино, как его часто называют.

в поезде (как пока задумано) — Евгений Юфит». Главарь бандитов — Борис Юхананов. В эпизодических ролях — его ученики. Не говоря уже о том, что в главной роли главного

ЗАВТРА

в результате объединения Ленинградского Свободного Университета и Московского Свободного Лицея возникла Свободная Академия. Сухого, это гос. общ. орг. Учредитель — Ролан Быков, который дал возможность начать деятельность и выделил офис на Чистых прудах.

Осенью того же года Борис Юхананов, режиссер театра и видео, теоретик нового искусства, провел конурский набор в МИР. Спонсором МИРА стал независимый продюсер В. М. Громов. Из двухсот абитуриен-

ловку, а человек уже вместе с ней — ко всему, что его окружает» (Б. Юхананов).

Но личность, способную воспринимать все пространство современных идей в области культуры, еще надо воспитать. Для этого необходимо было создать новое учебное заведение. Новое, потому что идеи «новой культуры» имеются сейчас только у ее носителей и далеко еще то время, когда они придут в уже существующие институты.

Так, в начале лета 1989 года

НОВАЯ КУЛЬТУРА. УЧЕНИКИ

(КРАТКИЙ КУРС. Окончание)

тов после трех туров получились около тридцати студентов, способных, по мнению экзаменаторов, к универсальному развитию.

Что отличает МИР от, например, ВГИКа?

Отцы параллельного кино и «новой культуры» не ставят себе узкой задачи обучить режиссерскому мастерству. Они вообще не ставят себе узких задач. И говоря о МИРе, нельзя уйти от идеи универсальности. Но о ней лучше на примерах.

Вот первый. Преподаватели МИРА

(Поспелов, Алейниковы, Юхананов, художник Юрий Хариков, режиссер балета Андрей Кузнецов, искусствовед Екатерина Бобринская, театровед Ольга Федянина) понимают режиссуру как вид искусства до разделения на режиссуру театра, кино, видео и др. И прежде чем специализироваться, ученики весь первый год овладевали универсальными способностями организации художественной структуры.

Вот еще. Ученики, написав дипломы, не разлетятся, подобно окрепшим птенцам, а со своими новыми творческими группами продолжат работу в Академии. Которая будет расти и ветвиться: ученики станут учителями, наберут своих учеников. Во всяком случае, идея такова, идея всеобщей связи.

Исходя из нее, творческая личность существует на трех уровнях: профессиональном, жизнетворческом и жизнедеятельном. Каждый следующий обеспечивает предыдущий. На жизнедеятельном уровне решаются проблемы, отсутствие которых позволяет думать о чем-нибудь, кроме добычи еды. На жизне-творческом происходит общение, обогащение знаниями, которые дают возможность раскрыться личности на профессиональном уровне.

Можно сказать, что и для учителей, и для учеников Свободной Академии МИР — это жизнетворческий круг, питающий их будущее творчество и питающий их прошлым и настоящим. Кругом связи, связи, связи. И трудно представить, что будет, если их разорвать. Вернее, неинтересно.

Да, в МИРе очень трудно найти что-нибудь, чтобы не вытекало из другого и не втекало в другое. Они не поставили пьесу Чехова «Вишневый сад» — они создали единую, универсальную, саморазвивающуюся струк-



Режиссеры и актеры параллельного кино: Глеб Алейников, Борис Юхананов, Евгений Чорба, Анжей Браушкевич, Игорь Алейников, Евгений Кондратьев.

туру «Сад», по которой отснято уже 120 часов видеопродукции. Самыми простыми словами, это залуженное в эволюцию произведение, развивающееся вместе с теми, кто его залужил, и включающее в себя их дру-гие стратегии и проекты, которые, в свою очередь, выливаются в перформансы и акции, которые...

...которые вам, возможно, уже приходилось видеть. Например, мгно-венная выставка мемориального шкура Генри Мура (в день закрытия выставки «Генри Мур: человеческое измерение») с раздачей его кусочков посетителям. Или ни на что не по-хожая выставка ковров-самолетов в рамках обычной авиационной ком-позиции.

Кстати, «Трактористы» для ми-ровцев тоже проект. Точно не знаю, но думаю, что это какая-нибудь часть саморазвивающейся структуры. Уче-ники проходят на нем практику: они-мают свой фильм, участвуют как ак-теры, что обязательно.

«Будущее параллельного кино связано с МИР». Это понятно. Но по-чему выпускники МИРа, те, кому сей-час чуть больше двадцати, связы-вают свое будущее с ним и, наоборот, будут называть себя вторым поколе-нием «параллельщиков»? Может, в этом они видят залог развития, ведь «параллельщики» освободили свое творчество от рамок. И только они обладают устремленностью к универ-сальному. Тому свидетельством хотя бы то, что они не могут замкнуть себя в узкопрофессиональных пределах. Каждый не только режиссер, но и теоретик, и художник или музыкант и тому подобное. «Именно поэтому важнейшим из всех искусств для нас является параллельное кино». — Б. Юхананов.

А то, что оно уже не таксе парал-лельное, так Малый театр тоже не самый маленький.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

- И. Алейников:** А зачем читателям филь-мография? Вероятность, что фильмы эти кто-нибудь увидит, уменьшается с каж-дым днем.
- Г. Алейников:** Да не в этом дело. Чего их вообще смотреть-то?
- Братья АЛЕЙНИКОВЫ**
1. М. Е. (1986), 25 минут, 16 мм
 2. ТРАКТОРА (1987), 12 минут, 16 мм
 3. Я ХОЛОДЕН. НУ И ЧТО? (1987), 15 минут, 16 мм
 4. ЖЕСТОКАЯ БОЛЕЗНЬ МУЖЧИН (1987), 15 минут, 16 мм
 5. СЕРВИРОВКА-РОКИРОВКА (1988), 10 ми-нут, 16 мм
 6. БОРИС И ГЛЕБ (1988), 15 минут, 16 мм
 7. КОНЕЦ ФИЛЬМА (1988), 7 минут, 16 мм
 8. ПОСТПОЛИТИЧЕСКОЕ КИНО (1988), 25 ми-нут, 16 мм
 9. МАШИНИСТКА (1988), 23 минуты, 35 мм

10. СТРАШНАЯ ТАЙНА «ЧЕРГИДА» (1988), 20 минут, 35 мм
11. ЗДЕСЬ КТО-ТО БЫЛ (1989), 45 минут, 35 мм
12. МИРАЖИ (1989), 30 минут, видео
13. ОЖИДАНИЕ ДЕ БИЛА (1990), 22 минуты, 16 мм
14. АКВАРИУМНЫЕ РЫБЫ ЭТОГО МИРА (1990), 30 минут, 35 мм

Евгений КОНДРАТЬЕВ

1. АССА (1984), 3 минуты, 16 мм, совместно с О. Котельниковым и К. Поднатужным
2. НЕКРОРЕАЛИЗМ ЮФИТА (1985), 3 минуты, 16 мм
3. ТРУД И ГОЛОД (1985), 4 минуты, 16 мм, совместно с О. Котельниковым
4. КОМЕТА ГАЛЛЕЯ (1986), 5 минут, 16 мм
5. НАНАЙНАНА (1986), 6 минут, 16 мм, совместно с Е. Юфитом
6. Я ЗАБЫЛ, ДЕБИЛ... I, II (1987), 9 минут, 16 мм
7. СТОРОННИК ОЛЬФА (1987), 10 минут, 16 мм, совместно с Иналом, К. Митеневым, А. Овчинниковым

8. РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ЭТОД (1987), 7 минут, 16 мм, совместно с Г. Остречовым и Алей-никовыми
 9. ГОРИЗОНТАЛЬНЫЙ ПРИМИТИВИЗМ (1988), 10 минут, 16 мм
 10. ГРЕЗЫ (1988), 10 минут, 16 мм
 11. ОГОНЬ В ПРИРОДЕ (1988), 6 минут, 16 мм
 12. ЦИКЛ «СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ» (1988), 9 минут, 16 мм
 13. ЛЕНИНЫ МУЖЧИНЫ (1989), 12 минут, 16 мм
 14. КАПЛИ ОСТАЮТСЯ НА ДЕРЕВЬЯХ (1991), 15 минут, 16 мм
 15. ЭТО БЫЛО У РЕКИ (1991), 10 минут, 16 мм
- Петр ПОСПЕЛОВ
1. МАША, КОТОРАЯ ХОЧЕТ СТАТЬ УЧИТЕЛЬ-НИЦЕЙ (1986—87—91), 25 минут, 16 мм
 2. ПЕСНЯ (1986—88), 36 минут, 35 мм
 3. РЕПОРТАЖ ИЗ СТРАНЫ ЛЮБВИ (1987—89), 45 минут, 16 мм
 4. ПОБУДКА (1991), 17 минут, 16 мм
 5. СЕРЬЕЗНОСТЬ. ГИГИЕНИЧНОСТЬ (1989—91), 57 минут, видео VHS

6. АРИЯ С КОЛОКОЛЬЧИКАМИ (1991), 17 ми-нут, видео VHS
7. ГОВОРЯТ ЧЛЕНЫ ОБЩЕСТВА ЧЕ-ПАЕВ (1988—90), 7 минут, 16 мм

Евгений ЮФИТ

1. САНИТАРЫ-ОБОРОТНИ (1985), 3 минуты, 16 мм
2. ЛЕСОРУБ (1985), 12 минут, 16 мм, сов-местно с Е. Кондратьевым и О. Котельни-ковым
3. ВЫСТАВКА-ПРОДАЖА, ГАВАНЬ-87 (1987), 6 минут, 16 мм
4. ВЕСНА (1987), 12 минут, 16 мм, совместно с А. Мертвым
5. ВЕПРИ СУИЦИДА (1988), 7 минут, 35 мм
6. МУЖЕСТВО (1988), 5 минут, 35 мм
7. РЫЦАРИ ПОДНЕБЕСЬЯ (1989), 20 минут, 35 мм

Борис ЮХАНАНОВ

1. ИГРУШКА (1983), 20 минут, 35 мм
2. ОСОБНЯК (1986), 3 часа, видео VHS
3. ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА (1986), 30 ми-нут, видео VHS
4. ИГРА В ХО (1987), 40 минут, видео VHS

Роман в 1000 кассет «СУМАСШЕДШИЙ ПРИНЦ»:

1. ПСКОВСКИЙ МАТЕРИАЛ (1988), 40 минут, видео VHS
2. СУМАСШЕДШИЙ ПРИНЦ ФАСБИНДЕР (1988), 40 минут
3. ГАМЛЕТ (1988), 1 час, видео VHS
4. СУМАСШЕДШИЙ ПРИНЦ ЯПОНЕЦ (1988), 3 часа, видео VHS
5. КРЫЛЬЯ — 1 часть (1989), 1 час, видео VHS
6. КРЫЛЬЯ — 2 часть (1989), 2 часа 20 минут, видео VHS
7. СУМАСШЕДШИЙ ПРИНЦ ГОДАР (1990), 30 минут, видео VHS

ПРОБА ЗУБОВ?



достаточно стильная — главную роль играют в ней все же не интерьеры и не актеры, а собственно «пьющие кровь», короче — упыри. И хотя в роли кровососущих снялись М. Влади и Д. Банионис, положения они не спасли.

Казалось бы, упыри должны заинтриговать нас уже сами по себе, что и происходит, пока читаешь афишу, но начинается фильм, и вся мистика куда-то рассеивается. Потому, наверно, что упырь только тогда упырь, когда нам страшно, а иначе это просто шут гороховый. Вот и герои Татарского выглядят не таинственными злодеями, а какими-то дурачками. Как зритель, я чувствовал себя обманутым: пришел смотреть серьезную картину, сижу, жду, что сейчас меня будут пугать, и вдруг Банионис как зацывает языком (оказывается, это знак такой у вампиров) — умора, и только.

С этой картины я ушел — не выдержал, жалко стало актеров.

Зато «Семью вурдалаков» я отсидел до конца. Забавный фильм, и к тому же все время он держит вас как бы в некотором недоумении. К примеру, действие толстовской повести перенесено в наши дни — казалось бы, достижение. Но почему-то, осовременив одних героев, авторы позабыли про остальных. Журналист одет в джинсы, а «семья вурдалаков», в которой он поселился, по-прежнему ходит в рубахах навыпуск, в платьях до пола и, хотя электричество в деревню вроде уже провели, упорно продолжает жечь свечки.

Эти казусы авторы никак не объясняют. Их упыри похожи не на пришельцев из прошлого, а на персонажей из сказки-страшилки. Видели бы вы эти лица! Особенно у дедушки, который спился первым, — такая рожа, что, даже зайдя в зал по ошибке, сразу дога-

даешься: вампир! Вампир на все двести (что как раз характерно для сказок). Да и остальная семья, кого ни возьми, — ну просто души. Разверстые могилы, загробный вой (из «Собаки Баскервилей»), безумный дедушка заглядывает в окна второго этажа — словом, видно, что нас пугают. Не понять только, всерьез или понарошку.

В принципе могла выйти классная комедия. Будь только у Г. Климова и И. Шавлака немножко чувства юмора.

Но ужас с юмором для них, видно, несовместим. Зато совместим с религией. Поэтому о намерениях авторов можно догадаться по тому, как размножаются в кадре предметы церковной атрибутики. К примеру, одна свечка могла понадобиться для создания атмосферы, ну две, ну три, ну еще иконка, но когда свечи горят уже на каждом квадратном сантиметре (я не преувеличиваю), сомнений быть не может: мы смотрим серьезный фильм о борьбе начал (иронического, я полагаю, с угрюмо-глупым, причем последнее все-таки побеждает).

В общем, можете себе представить мое разочарование. И в фильме, и в отечественных вурдалаках. Но главное, обидно, что не они виноваты. Возьмите старые западные фильмы — и сняты они сто лет назад, когда не было современных эффектов, и пленка плохая (словом, все, как у нас), но кто скажет, что они не страшные? Перечтите Жуковского, того же Толстого, припомните байки, которые травил по ночам в пионерских лагерях. Да, наконец, посмотрите еще раз сказки Роу. Пусть для детей, пусть это сказочно и неправдоподобно, но ведь страшно же. Так, может быть, найдется кто-то, кто реабилитирует и наших упырей?

Олег ГОРЯЧЕВ

С ХОРАЛОМ

леднем кадре — опять дежурно-показательное смирение: «Благословен будь, Господь, во веки веков!» Так сказать, Молодчага, не оставил в трудную минуту, ну, а мы уж не забудем такой Твоей помощи...

Не многовато ли? Не вспоминается ли ненароком тот трудно думающий человек, который за молитвой, вполне богоугодным делом, способен лоб раскровянить о плиты? Невольно видишь, как пожегился старый хозяин от словней дозы елей, как спросил с надеждой: «Ну, а с делом-то со своим вы сдюжили? По мне, хоть лукавого называй, не к ночи будь помянут, да только дело-то делай. Без поступков все словеса мертвы!»

А с делами, заступник наш, точно, не все хорошо выходит. Мы, советские, так приучены — на словах да на словах, выполняем да перевыполняем. Лишь бы правильно говорил — тебя и на Доску почета вывешают, в ударники выведут, звезду нацепят, только бы вел свою линию с трибуны, а потом на ТВ. А в случае с нашим фильмом какие могли быть дела?

Отлично вижу, как встретились у студийных ворот сценарист с режиссером и один из них сказал другому:

— Слушай, а не поставить ли нам картину? У меня вот тут завалюсь триста шестьдесят пять рублей...

— У меня, положим, тоже кое-что завалюсь, только какую же картину мы поставим на 368,50?

— Как какую? Полнометражную. Историческую. О корнях и основах.

— Еще того не легче — историческую! Да ведь костюмы нужны, пушки, крепости, лошади нужны — без лошадей какие же основы?

— Исхитримся, брат. Бог не выдаст, критик Иван Жаркий не съест. Начнем, благословясь!

— Ну разве что... А какая тема?

— Да любая, брат. Лишь бы корни и основы. Как ты к Александру Невскому относишься? Все-таки причислен к святым.

— Ничего себе... Эйзенштейн, Тисса, Черкасов — ого-го конкуренты!

— А мы смиренно, а мы благословясь.

— Тогда само собой...

И, знаете, ведь исхитрились! Сняли снежную дорогу в еловом лесу. Сняли возок. В возке умирает старый князь (вообще-то не очень старый, сорока трех лет от роду). Все остальное — его воспоминания. Причем вспоминает он не битвы и поражения, не свадьбу, не крестины четырех сыновей, а все какие-то разговоры в туманных избяных интерьерах. Говорят, как на научной дискуссии — по очереди, но зато пулеметными, бесконечными и невнятными пассажами. Сначала выясняется, что папа римский прислал двух слащавых кардиналов, — но тогда не спастись от немцев и Ордена, быть у них на побегушках. Потом оказывается, что Батый — чудо человек, добрей-



Рисунок О. Теслера

ший, покладистый. Как не вспомнить тут, что мы, русичи, тоже азиаты, черт по... Пардон!.. по воле Господа. И вырвав у Орды разрешение на русскую налоговую администрацию, тем самым начинает новгородский князь тайную борьбу за объединение раздробленной страны. Что так пригодится ко времени поля Куликова. Так сказать, защитник Саша Невский дает прекрасный пас нападающему Мите Донскому — оба из команды «Прогрессист».

Сережка Эйзенштейн со товарищи в здравом уме и соответствующей, услужливой памяти делали патристический плакат — с исторической точки зрения полную лабуду. Им важно было обличить оппозицию, призвать к бдительности, напомнить о шпионах, а двадцатитрехлетнего князя (накануне побища) воспеть как светоча и кори-

фея, отца народов, лучшего друга новгородских физкультурников. Там все ясно. Сатана там правит бал.

Но вы-то, вы-то! Вы сюсюкаете над молитвенником, помышлению своему оставаясь наисоветскими людьми и даже соцреалистами. И какая безумная, безответственная отвага — дать Невского без его битв, Орду — без единой юрты, иго — без единого кадра разрушенного города, дома, избы, крепостной стены... Такие фильмы удобнее всего демонстрировать по радио. Но подмены, начатые в форме, естественно заполонили смысловую часть. Фильм, названный «Житие Александра Невского», не несет в себе ничего, хоть отдаленно похожего на «Житие».

Да смилостивится над нами Господь!

Иван ЖАРКИЙ

ТАЙНА ЧЕТЫРЕХ

«К»

● Последние лет пятнадцать — двадцать одним из заметных явлений в американском кинематографе оставался мир так называемого «эксплуатейшн синема» — по-русски как бы «кино-эксплуататор» (другой приемлемый эквивалент из нашего словаря — «ночное кино»). Фильмы этого репертуара рассчитаны на те стороны человеческого естества, которые принято называть низменными: здесь и сексуальная страсть, и тяга к насилию, и притягательность страха, и магия оружия. Многие фильмы из обоймы «эксплуатейшн синема» оказывались на поверку грубыми поделками, сделанными исключительно для того, чтобы любыми способами затянуть хоть на один сеанс в кинозал. Но встречаются и здесь таланты, имеющие что-то свое за душой. Ни один из серьезных исследователей не может обойти стороной четыре «К» — четырех режиссеров:



«Тварь», режиссер Джон Карпентер

«Терминатор-2», режиссер Джеймс Камерон

«Кошмар на улице Вязов», режиссер Уэс Крейвен



Джона Карпентера, Дэвида Кроненберга, Уэса Крейвена и Джеймса Камерона.

Первый из них стал известен благодаря полнометражному фильму «Хеллоуин», в течение многих лет самому кассовому фильму из снятых в США независимой кинокомпанией. Сюжет был на удивление прост. Маньяк-убийца, сбегавший из желтого дома, терроризирует маленький городок, методично отправляя на тот свет его мирных обитателей. Кого попало, без причин. В финале, получив наконец шесть револьверных пуль в упор, больной остается жив. Одним словом, чушь. Осознав это, легко и просто объяснить картину бессмысленной.

Не будем спешить. Главной целью подобных фильмов всегда был красочный показ процесса умерщвления.

Для Карпентера, однако, не физиология играет решающую роль. В первую очередь он желает напугать зрителей. Но зачем и какими средствами он этого добивается? Подав в картине современную жизнь вполне реально, для чего требуется немалое художественное мастерство, он заставил зрителя поверить в темные силы бессмысленного зла, которые невидимо присутствуют вокруг нас и время от времени овладевают одним из нас. И режиссер, видимо, не без основания считает, что в этом смысле они (эти силы) бессмертны, покуда есть род людской.

Режиссер изобретательно нагнетает мрачную и пугающую атмосферу, даже когда в кадре ровно ничего не происходит. Это психологическое состояние человека противоположно удивлению: ты ждешь

обещанного, а оно не происходит. Лучшее воплощение этот прием нашел в работах Хичкока, который, кстати, и придумал соответствующий термин — саспенс, мучительное, изнуряющее ожидание.

Принципы «Хеллоуина» уже растражированы до предела: одни восемь серий «Пятницы, 13-е» чего стоят! Их авторы не особенно утруждают себя: чем страшней физиономия убийцы, чем отвратительней способ насильственной смерти, тем эффективнее.

Еще два фильма Карпентера можно отнести к разряду сасега рода классики. Это «Побег из Нью-Йорка» (1981) и «Тварь» (1982). Первая картина — это мрачная антиутопия, путешествие в будущее. Злые фразы с экрана сразу же вошли в подростковый лексикон, панковские наряды стали украше-

нием подворотни, брошенное людьми и загаженное жилье один к одному повторяло хипповые нью-йоркские ночлежки. Но самое главное — стоический характер героя: его рискованное и всегда вызывающее поведение находит отклик у подростков.

«Тварь» — совсем из другой оперы. Хищный инопланетянин превращается в людей. Ему ничего не стоит «заразить» собой круг ученых на арктической станции. Избавить мир от этой эпидемии удастся, лишь взорвав станцию. Положительный герой обрекает себя на гибель ради спасения человечества от перспектив превращения в планету тварей.

Сложные технические эффекты фильма превзошли все прошлые достижения: на экране натурально воспроизведены прорастания мох-

Чего только
не приходилось
расследовать
журналистам!
И лишь одна кинобратия
отстает от коллег
на сыскном поприще.
Какие преступления
раскрывать нам,
кинокритикам?

ТАК НАЧИНАЕТСЯ КООПЕРВУД

Между тем без удержу плодятся непрофессиональное, низкопробное кино — это ли не преступление? И чем не идея для журналистского детектива: взять такой фильм, который и ругать-то смешно, потому что вся критика исчерпывается одним словом, грубым, но верным, и пойти по цепочке — к режиссеру, к актерам, к продюсеру, разузнать, кто состряпал сценарий, откуда взялись деньги, как, наконец, попало это «смотриво» в прокат.

Автор фильма, о котором я собираюсь рассказать, не постеснялась и вышла на сцену сама. Правда, не после просмотра, а до — и правильно, всегда лучше перестраховаться. Было это на премьере в кинотеатре «Зарядье». Зал набился битком, несмотря на то, что к тому времени уже появилась рецензия Саши Киселева в «Столице» — далеко не хвалебная; приложили фильм и по телевизору. Впрочем, кто сейчас читает рецензии! С другой стороны, премьеры обладают магической властью над зрителем. Съезд публики на такую премьеру сам по себе достойное зрелище. Притулившись возле афиши, я слушал, что говорили подходившие к ней. А они вслух читали анонс: «История короткой любви начинающей проститутки и мафиози, которому поручено спровоцировать начало военного переворота». Неплохо для начала!

По этому анонсу кто-то, наверное, уже догадался, о каком фильме идет речь. А кто не видел его и не узнает — не расстраивайтесь. Анонимность дает даже дополнительный эффект — скрывая конкретных виновников, она помогает увидеть явление. Так что имен собственных я постараюсь избегать. Исключение сделаю только для Евгения Герасимова — среди актеров, занятых в картине, он единственный «с именем». К тому же сам он занимается режиссурой, а это, по-моему, усугубляет ответственность.

Разговаривая с нашими «киноделами», я, каюсь, так и не решился открыть им свои истинные намерения. В результате битых два часа режиссер рассказывала мне, какой чудесный она сделала фильм. «Он похож, — говорила она, — на «Невыносимую легкость бытия». Я, признаюсь, подыграл: «Вы снимаете сложное кино?» — «И сложное тоже, — простодушно отвечала режиссер, — но мы думали и о зрителях. Я вообще не понимаю разницы между элитарным и коммерческим кино: ведь элитарное рассчитано на определенную аудиторию и, значит, тоже коммерческое...»

Но стоит все-таки подробно расспросить, как создаются такие фильмы. Оказывается, проще простого. Перевожу в косвенную речь. Однажды наша дама увидела ехавшие на парад танки и, сложив их в уме с любовной историей, ощутила вдохновение. Написали сценарий — сначала она, потом приложил руку оператор, потом еще кто-то третий. Слепили. На роль демократического лидера, которого должны убить, хотели будто бы пригласить самого Бориса Николаевича, потом, правда, передумали. Эта мысль, по-моему, прекрасно венчает общую безвкусицу — впрочем, остановило скорее всего не это, а одна лишь робость.

Зато в любовных сценах режиссер дала себе волю: «Мой фильм — это история любви на фоне переворота». Итак, «начинающие проститутки» попадают в машину к мафиози. Одна из них, героиня, почти с ходу начинает раздеваться. Безрезультатно — герой озабочен политикой. Дальше они полтора часа выясняют отношения. В перерывах следуют зарисовки из жизни ночного города. Кульминационная сцена разворачивается в «кабаке», где партийный босс пытается овладеть героиней на разделочном столе. В этой «аллегии», как называет режиссер, она превзошла самое себя.

Дая Смирнова писала об этом фильме: «Исполнители и исполнительницы ролей с макушкой утонули в поразительной постановочной безвкусице и бессмыслице». А режиссер поясняет: «Я не особенно напирала на девочек, чтобы они что-то играли. Мы не старались влезать в психологию, а хотели показать просто отрезок жизни такой, какой предстает она глазами случайного наблюдателя. Вот встретились герой с героиней, могли встретиться другие двое...»

Не будь он так никчем по исполнению, фильм мог бы стать эталоном нового кино — «переворот плюс девочки», — формула найдена, по-моему, безошибочно.

Вам, конечно, хочется знать, где сделали фильм. И снова я умолчу о названии, скажу только, что на одной совершенно независимой студии. Возникла она пару лет назад. Супруги, работавшие на студии имени М. Горького — он художником, она директором картины, — ушли оттуда и организовали собственное дело. Она и стала директором студии и по совместительству продюсером, а он — худруком. Первое время перебивались заказными картинами (типа «Заводу 50 лет»), вызревали для настоящего кино. И вот прошлым летом решили, что пора... Этот фильм как раз и стал их первенцем. Режиссера — у нее это тоже первая полнометражная картина — сосватал друг из «Ладьи». Другой друг уговорил на главную роль самого Евгения Герасимова. Знакомый из детского театра подпихнул двух девочек.

Решив быть последовательным, я встретился с одной из них. «Я поехала к режиссеру и сразу ей понравилась, — рассказала она. — И мама моя тоже снялась в этом фильме — у нас в семье все артисты». Мама сыграла небольшую, но яркую роль — проститутки по прозвищу «Шлеп-нога».

Атмосфера семейственности, которая царит на студии, является, по-моему, главной ее отличительной чертой. Друзья снимают, друзья играют, на премьеру друзья приносят цветы. Только, к сожалению, не все друзья имеют отношение к кино. Впрочем, на студии это никого не смущает.

«Так начинался Голливуд» — сказали мне. Я не стал спорить, хотя некоторые странности нашего «кооп-Голливуда» бросаются в глаза. Прежде всего странным представляется сам ход мысли, когда директор студии говорит о съемочной группе: «Да они все профессионалы, только когда не работали». А о режиссере замечает: «То, как она снимала фильм, это в лучшем смысле самодеятельность: у нее собрались все близкие друзья. И композитора она выбирала своего, знакомого, поэтому и музыка хорошая...» Не подумайте, что все это случайно или от бедности — нет, самодеятельность выдвигается режиссером в качестве программы. «У тех, кто работал на студиях, — считает она, — складывается студийный стиль работы. Если в группе студийная атмосфера, то ничего хорошего из этого не получится. У меня же работало очень много непрофессионалов. Например, ассистент по актерам — биолог (и это заметно. — О. Г.). Вообще больше половины группы — мои друзья. Это главное, а профессии можно научиться за короткий срок».

И они не боялись прогореть? Полно! Фильм продали по знакомству, когда он еще даже не был закончен. Приобрел его прокат РСФСР за 1,5 миллиона рублей. Студия получила кругленькую прибыль. Не останется в убытке и прокатчик, что бы ни говорили о зрителях, ненавидящих советское кино. В службе кинопрогнозирования при Союзкинофонде меня заверили: картина эта успехом пользоваться не будет. Здесь дали на нее минимальный прогноз — два миллиона. Но даже при таком минимальном количестве проданных билетов фильм окупится. А в том, что в нашей огромной стране или даже в одной Российской республике найдется два миллиона случайных, невезучих зрителей, которые отдадут свой несчастный рубль за броское название или просто чтобы убить время, можно не сомневаться.

Олег ГОРЯЧЕВ

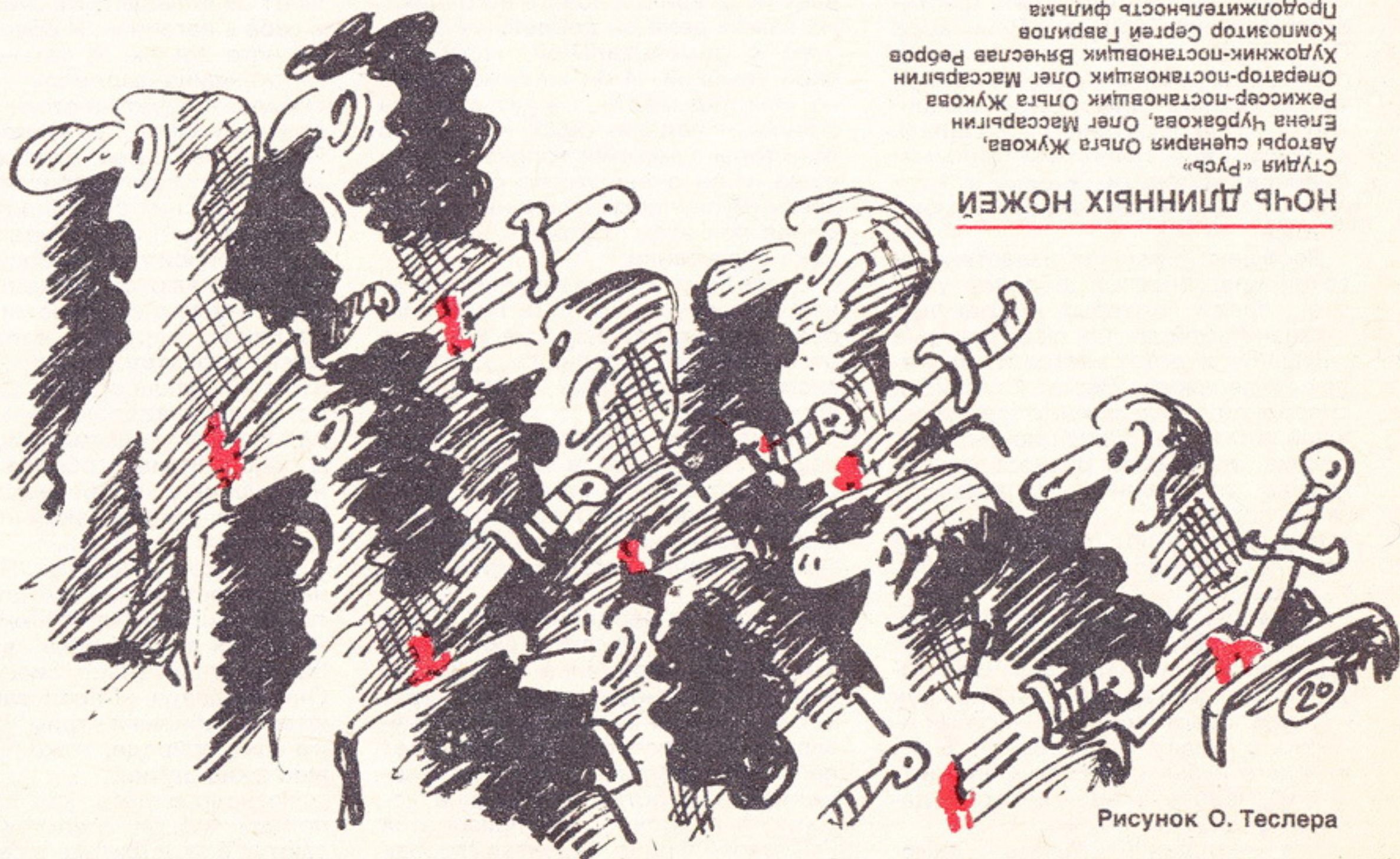


Рисунок О. Теслера

Студия «Русь»
Авторы сценария Ольга Жукова,
Елена Чубакова, Олег Масарыгин
Режиссер-постановщик Ольга Жукова
Оператор-постановщик Олег Масарыгин
Художник-постановщик Вячеслав Федосов
Композитор Сергей Гаврилов
Продолжительность фильма
1 час 32 минуты



из фестивальных коллекций

Viennale-91

● Взгляните на снимок. Смешно? Или, может быть, страшно? Это кадр из фильма. Старого. 1932 года. Он только что потряс всю Австрию, когда прошел по тамошнему ТВ. А потом его пригласили на Виеннале — знаменитый Венский кинофестиваль, который показывал на этот раз не только новейшие картины, но и те, что он называет «Pilot-film», фильмы-лоцманы — пионерские, важные для кино и людей фильмы.

Я понимаю организаторов фестиваля Вернера Герцога и Рейнхарда Пиркера. Понимаю, почему не очень примечательная с художественной точки зрения мелодрама американца Тома Браунинга оказалась в одном ряду с великим фильмом Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» или «Гражданином Кейном» Орсона Уэллса.

Вообще-то Браунинг известен как автор классических фильмов ужасов, среди которых «Дракула» и «Знак Вампира». Он любит острые ощущения и умеет заставить зрителей их пережить. Вероятно, поиски очередной сенсации-аттракциона и привели его к труппе цирка-паноптикума, собравшей разнообразных, подчас совершенно фантастических уродов.

Браунинг сделал фильм, который так и называется: «Freaks» — «Уроды».

В кадре, который перед вами, только часть актеров фильма. Здесь нет, к примеру, девушки, которая от рождения лишена рук и умеет изысканно есть ногами — держать вилку, нож, бокал шампанского и быть при этом элегантно и очаровательной в своем декорированном платье.

Нет «человека-гусеницы», замо-

ЛЮДИ. ТОЛЬКО ОСОБЕННЫЕ

танного в ткань, как в кокон, — негра без рук и без ног, умеющего ртом достать из коробки спичку, из другой — сигарету и зажечь, и закурить.

Зато есть «Торсо» — Принс Рэндиан, вот тот парень, что со свирепым выражением лица выглядывает из двери циркового вагончика. На самом деле он добрейшее существо с замечательной, голливудской улыбкой. И он на самом деле не «выглядывает», он тут весь, на снимке, — человек-бюст, у которого есть только верхняя половина туловища, и он очень ловко бегаёт на руках, мускулистых, сильных, напоминающая при этом похожего на человека страусенка.

Здесь печальная женщина-цыпленок, которую, если чуть подгримировать и надеть большие очки, не отличишь от персонажа диснеевского мультфильма, забавного и сказочного.

Несчастные от рождения люди нашли свое место в жизни — они стали артистами. Зрители платят деньги, чтобы посмотреть на их веселое несчастье. И теперь режиссер Браунинг сделал с этими артистами фильм.

Вообразите бродячий цирк. И вот такую труппу. И двух лилипутов: крохотная блондинка влюблена в своего партнера, такого же крохотного Ганса. И все у них лучезарно и трогательно. Но вот является примадонна труппы, «самая красивая большая женщина, которую я видел», — как признается Ганс своей Фриде. Вылитая Любовь

Орлова в нашем фильме «Цирк». И так же красиво и гибко работает акробатические трюки под куполом. Она, конечно, замечает восхищенный взгляд лилипута, и восторг этот смешит богиню, и она решается на жестокую шутку. Распалает эту любовь, как может. И даже приглашает ошалевшего от счастья Ганса к себе в вагончик. И обещает выйти за него замуж. А там — свадьба, и женщина-цыпленок в перьях смешно танцует на столе, и все тревожно веселы, и зреет скандал. Прекрасная Клео раздражается хохотом и бросает собратям по цирку самое для них страшное: уроды!

Ах, уроды?! И начинается акт мести. В ночной тишине бесшумно ползут, извиваются, ковыляют, прыгают, зажав в зубах ножи, странные создания, окружая вагончик, где спит Клеопатра. И учиняют над ней что-то страшное, что, слава Богу, остается за кадром, но через много лет бывшую красавицу показывают в паноптикуме в образе здоровенной курицы с человеческой головой. В общем, фильм заканчивается откровенной вампуклой.

Но другое потрясает. Перед нами не Бог весть какие артисты. Скорее любители. Они могут нежно приникнуть, как дети, к руке «взрослого». Могут старательно сказать текст. Они не созданы артистами — жутковато-забавный грим придумала им сама природа, тоже гордая на жестокие шутки.

Но надо видеть, как истово, «до полной гибели всерьез» они бросаются в этот фильм, в свой первый

и единственный шанс прокричать людям о том, что и они тоже люди. Что есть у них достоинство. Что есть судьбы. И мы впервые в мировом кино смогли всерьез заглянуть им в глаза — нашим братьям, от которых мы обычно смятенно отводим взгляд или, наоборот, начинаем разглядывать бестактно и жестоко, словно диковинный предмет. Фильм так построен и так снят, что не страх рождает в зрителе (хотя и сделан мастером «ужасов»), а пробуждает острое чувство стыда за собственную нечуткость, за бездарное неумение заметить эти глаза рядом и увидеть их печальную глубину и живой ум, который в них светится.

Посмотрите им в глаза. Мы специально дали этот кадр крупнее.

Это действительно важный фильм. Может быть, и потому, что делались в Америке такие фильмы, инвалиды теперь не чувствуют себя там забытыми и обездоленными. И люди строят специально для них лифты в подземных переходах, и изобретают коляски, отдельно приспособленные к каждому, и предельно тактичны к ним, стараются всячески облегчить их жизнь в нашем малопригодном для них мире. Ведь они такие же люди, только особенные.

В бывшем СССР такие фильмы не делались. У нас считалось, что такое должно делаться исключительно в мире чистогана.

Может, поэтому мы так катастрофически не готовы сегодня принять и полюбить непохожее. И целый день можем бессмысленно кричать друг другу оскорбительное и страшное: уроды!

Валерий КИЧИН

HELLRAISER (Восставший из ада), режиссер Клайв Баркер. В ролях: Эндрю Робинсон, Клэр Хиггинс, Шон Чэмлен.

Англия, 1987.

HELLRAISER-2: HELLBOUND (Затерянный в аду), режиссер Тони Рэндел. В ролях: Клэр Хиггинс, Эмми Лоренс, Кеннет Крэнхэм.

США, 1988.

«Восставший из ада» снят английским писателем Клайвом Баркером по собственному роману. Баркер на сегодняшний день — восходящая звезда литературы ужасов. По мнению некоторых, по части кошмаров он переплюнул самого Стивена Кинга. Не будем сравнивать писателей по их литературному мастерству, однако режиссерский дебют Баркера оказался несравненно выше, чем первый фильм Стивена Кинга — «Максимальная перегрузка» («Maximum Overdrive», 1986).

«Восставший из ада» собран из жестоких натуралистических сцен и неподражаем в своем упоении сюрреалистическим насилием, над которым витает дух бессмертного голландского художника XVII века Иеронима Босха. Словно персонажи его картин, ожили на экранах жуткие обитатели ада — с вбитыми в череп гвоздями, с растерзанными ртами, развороченными внутренностями, с впивающимися в тело стальными крючьями (так автор материализует вечные мучения грешников). Кульминация картины — мастерски снятая сцена возвращения с того света главного антигероя. Все происходит из-за одной капли крови, она падает на прах усопшего с руки его брата, поранившегося о гвоздь. И прах тут же вскипает, рождая пену, из пены формируется подобие мозга, из позвонков собирается хребет, он, изогнувшись, тянется к мозгу... Истинный технический шедевр.

По мере реанимации существу требуется новая кровь. И оно начинает убивать. Изогренная фантазия писателя определяет ему в сообщницы жену пролившего кровь брата, с которой у восставшего мертвеца начинается страстная, чувственная любовь. Ради этого живого скелета она идет буквально на все, покушаясь даже на жизнь близких.

Второй фильм, «Затерянный в аду» (американской компании «Нью Уорлд»), создан по известному в шоу-бизнесе правилу: «Куй железо, пока горячо». Сам Баркер уже не имел к нему отношения. Теперь в центре внимания — дочь пролившего кровь брата. Перед девочкой, единственной, кто остался в живых в первой картине, открываются врата уже знакомого зрителю ада, и она направляется туда по исключительно важному делу — вызволять отца...

Во второй ленте еще большее значение имеют спецэффекты, изобретательные превращения неживой материи в живую, всевозможные аномалии и уродства, способные встряхнуть любое воображение.

CAT PEOPLE (Люди-кошки), режиссер Пол Шрадер. В ролях: Настасия Кински, Малколм Мак-Дауэлл, Джон Херд.

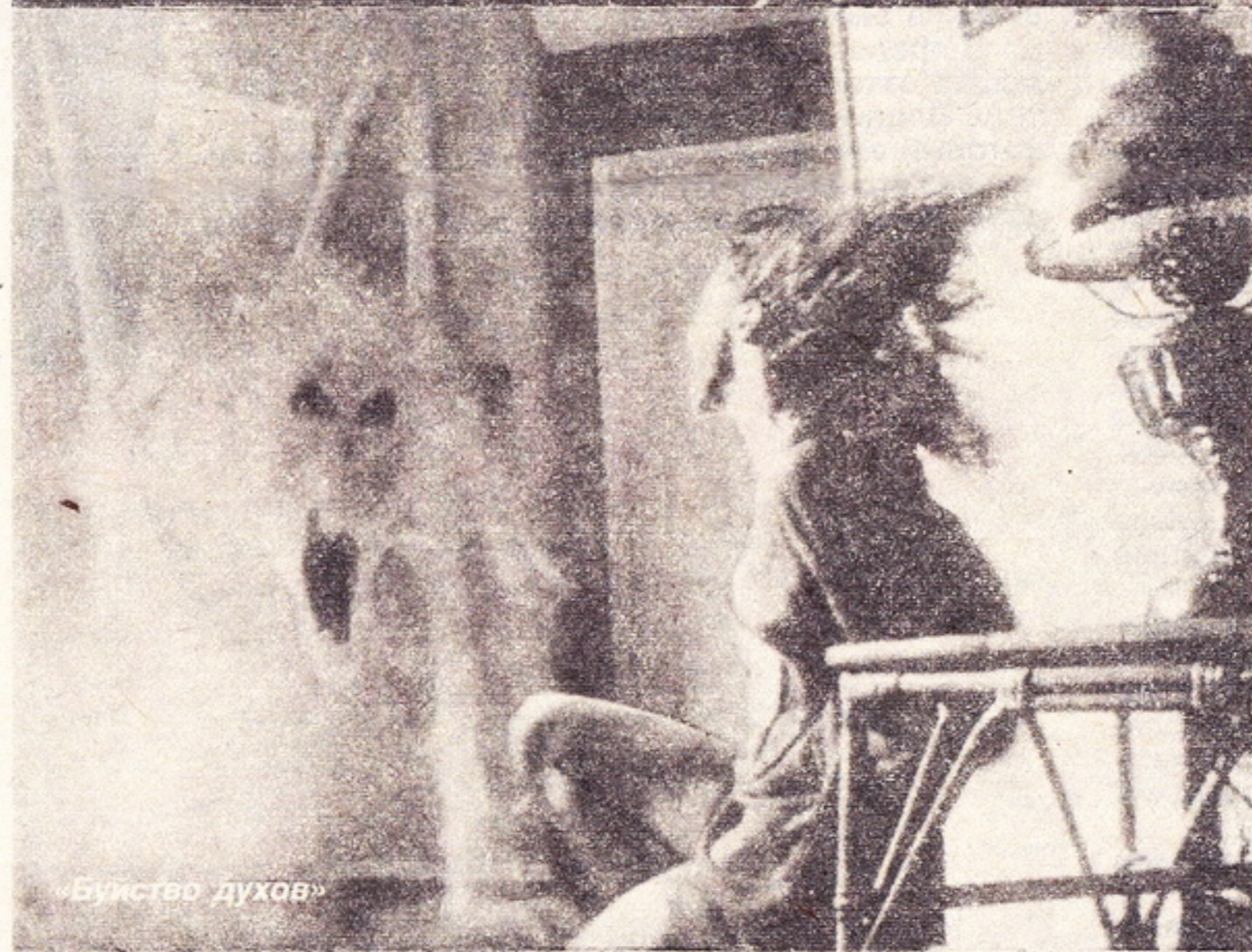
США, 1982.

Режиссер Пол Шрадер попробовал снять фильм с героиней, судьба которой воплощает борьбу животных страстей с высшими началами в человеке. На главную роль Шрадер пригласил восходившую в то время звезду голливудского экрана Настасию Кински. Удовлетворяя свои сексуальные потребности, героиня Кински против воли превращается в пантеру и выходит на

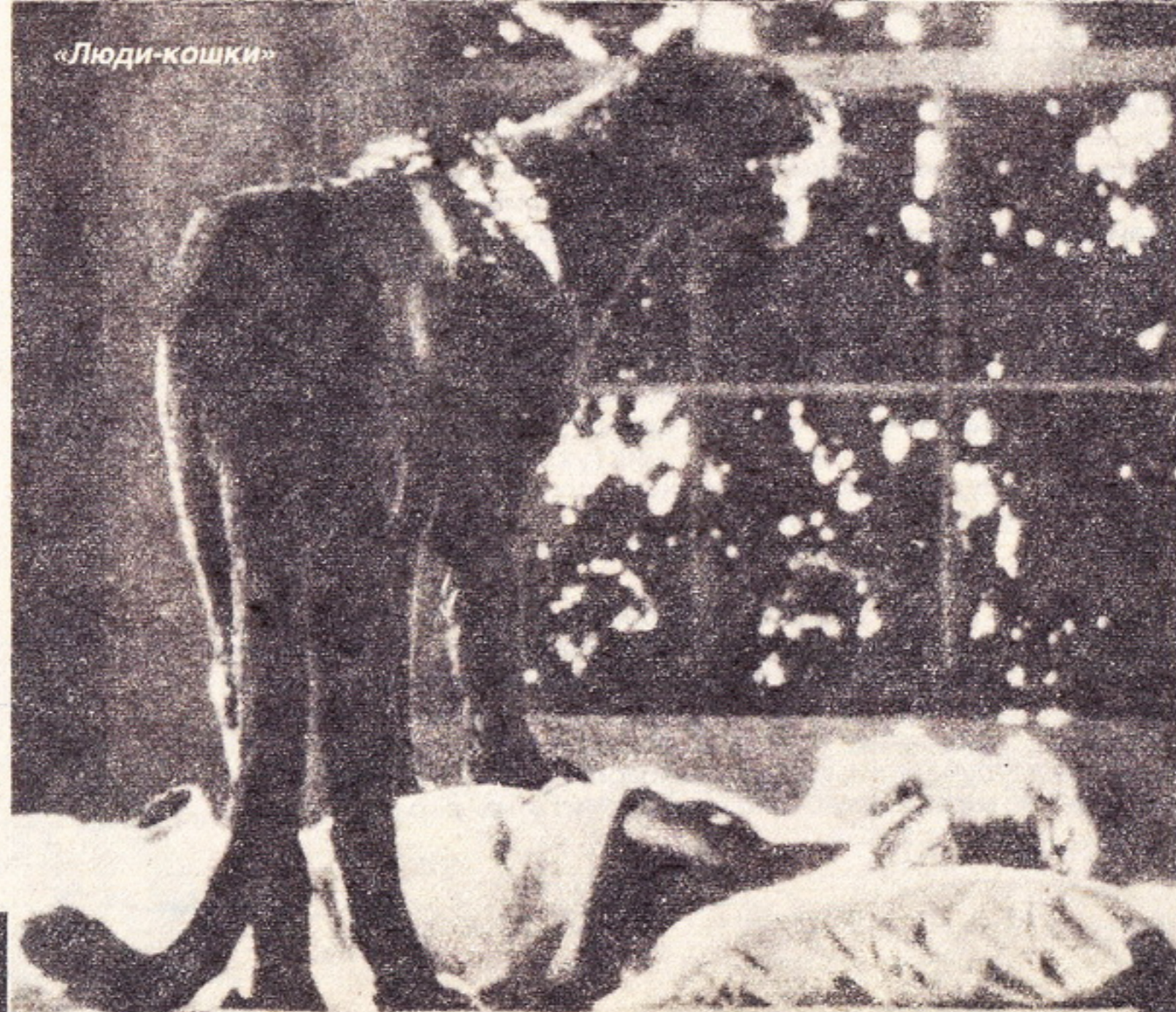
«Восставший из ада»



НЕРВНЫХ ПРОСЯТ НЕ СМОТРЕТЬ



«Буйство духов»



«Люди-кошки»

охоту за сырой дымящейся человеческой.

Философия фильма наивна. Цель его — загипнотизировать зрителя страхом. Законы фильма ужасов вроде бы берут верх над притчевым ладом семейной легенды. В итоге у зрителя остается чувство обделенности, словно от них скрыли самые главные звенья этой захватывающей, казалось бы, истории.

POLTERGEIST (Буйство духов), режиссер Тоуб Хупер. В ролях: Крэг Нельсон, Джовет Уилльямс, Беатрис Стрейт, Оливер Роббинс, Зельда Рубинштейн.

США, 1982.

POLTERGEIST-2, режиссер Брайан Гибсон. В ролях: Крэг Нельсон, Джовет Уилльямс, Хитер О'Рурк, Оливер Роббинс.

США, 1983.

POLTERGEIST-3, режиссер Гари Шерман. В ролях: Том Скерритт, Хэнси Аллен, Хитер О'Рурк, Зельда Рубинштейн.

США, 1988.

В титрах первой серии знаменитой «гост-стори» (история с привидениями) режиссером значится Тоуб Хупер. Однако вскоре после начала съемок поползли слухи, что Хупер не столько отдавал распоряжения на съемочной площадке, сколько получал их... от гениального Стивена Спилберга, который выступает уже не раз как сопродюсер, соавтор сценария и сорежиссер. (Спилберг в то время снимал «Инопланетянина», а режиссура сразу двух фильмов — против профсоюзных правил американских киногольдий.) После выхода фильма на экраны стало известно, что Спилберг действительно приложил руку ко всей картине в целом. Кто, кроме него, умеет играть на зрительских инстинктах или увлечь аудиторию тонким ощущением грани между смешным и ужасным, человеческим и звериным? В «Буйстве духов» авторы не пытаются размышлять или философствовать.

Их сюжет прост: район, в котором живет милая американская семья, возник на месте старого кладбища, и духи из его недр используют телевизор как канал общения с людьми. После того как присутствие «барабашек» становится очевидным, на авансцену выходят ученые, изучающие явления полтергейста и изгоняющие злых духов с помощью науки и техники XX века.

Следующий фильм направляет возрожденных и «перевоспитанных» духов на поиски их жертвы — семьи, уехавшей от греха подальше в другой город. Продолжение много слабее первой части. Оно уступает и в мистическом антураже, и кульминационных сценах, которые призваны держать зрителя в оцепенении, но откровенно не удалось режиссеру Гибсону.

Значительно лучше третья часть сериала, где Гари Шерман выбрал в качестве места действия небоскреб в Сан-Франциско. Его коридоры, лестницы, лифты буквально кишат знакомыми нам незатейливыми духами, преследующими бедную маленькую героиню. Удачно найденный прием: духи проявляются в зеркалах, но не материализуются в натуре — доминирует в картине. Советскому зрителю она может понравиться — любопытно все-таки поглазеть на роскошь заоблачной жизни калифорнийцев в этих супермодных 100-этажных отелях с подземными гаражами и бассейнами на крышах.

А. КОКАРЕВ
И. КОКАРЕВ



«Бля!»

Андрей ЗОРКИЙ

«Ужасный век, ужасные сердца!» Наивный Пушкин, не повидав нас, имел ошибочное представление об ужасном. И о прекрасном тоже. Например: «Толпою нимф окружена стоит Истомина, она, одной ногой касаясь пола...», нет, простите: «Толпой любимцев окруженный выходит Петр. Его глаза сияют. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен. Он весь как божия гроза». Ошибка! Ошибка гения.

Божия гроза пронеслась мимо нашего кино. Все перепуталось. Вместо «фильмов ужасов» мы снимаем просто ужасные фильмы. В любом жанре. В любом количестве. За свободно конвертируемую и на картлавенькие — с его мордашкой и «Мордашкой» Разумовского.

...Итак, на премьеру фильма «Сэнит зон» (в просторечии «Санузел») его авторы-хохмачи привезли с собой киноостроты своего произведения. Прямо в фойе, под чеканкою с самоваром и пирожными, вывалили кучу унитазов, которые тут же попытались приобрести напористые зрители. Но продавались лишь сувениры: миниатюрные толчки, игрушечные свистки и бумажные милицейские дубинки, полиэтиленовые кошелки и блямбы. И на всей этой утвари, на каждой штукенции было выведено четкими, красненькими, нахальными буквами: «Бля!»... «Бля!»... «Бля!»... (Таково было опальное, запрещенное властями название сей кинокартины, ушедшее в сувенирный «самиздат».)

И... все смешалось в Доме кинематографистов! Счастливые детишки с бляхами «Бля!» носились по мраморным лестницам, мамыши лопали пирожные, напихивали ими же фирменные блякошелки, а остряки угощали дам шампанским из, прости господи, бля-унитазов... Словом, праздник удался.

А фильм? Помню, его отличало прямо-таки параноидальное стремление авторов что ни попадя выпаливать с экрана молодецкое «бля», рассыпая его как художественные красоты по всей картине. И — не менее маниакальное желание разъяснить при этом, что слово «блядь» не является бранным и «неприличных номинаций не содержит». Это была, так сказать, бля-изюминка картины. Все же остальное — ее плоский юмор и безразмерные груди героини Полищук, унитазные остроты и аляповатые портреты партийных идиотов и гзбэшников — весь этот уныло раскошегаренный анекдот про заминированный хлеб-соль оказался лишь бесталанным приложением к блядословию картины, рассчитанному на эпатаж публики. И — на ее рублики.

Минул год, и «Сэнит зон» канул в канализационную Лету. Правда, бля-унитазики мелькнули (почему-то!) в кинотеатре «Октябрь» на прощальном сеансе фильма... «Унесенные ветром!» И снова шли нарасхват как дегенеративное приложение к американскому шедевру.

И невольно подумалось: к чему нам вообще снимать картины? Зачем это промежуточное звено — между зрителем и унитазом?

Впрочем, не единым пищеварением жив человек. Не чужд он и секса, причем готов воспринимать его не только в постельке, о натурель, но и аудиовизуально. В резко ухудшившейся обста-

новке хочется увидеть не голого короля, а просто человека без ничего. Понаблюдать, что и как с ним происходит без штанов. Аккумулировать его энергию или разрядиться ею. И пусть уж потом ученые специалисты в плавках ищут трепетную грань между эротикой и порнухой. По мне так «любой портвейн — лучистый, любая водка — коммунизм».

Все вышесказанное можно считать прямым переходом к разговору о новой картине «СекСказка» режиссера Е. Николаевой. В отличие от «Бля!» о «СекСказке» еще не написано твоебуквием на заборах. Поэтому чуть подробнее.

В прелестной новелле «Сказка», от которой мощно оттолкнулся фильм «СекСказка», писатель Владимир Набоков рассказал о юноше, который ежедневно, дважды в день, в трамвае, что вез его на службу, смотрел в окно и «набирал себе гарем». (Забава, знакомая многим, не правда



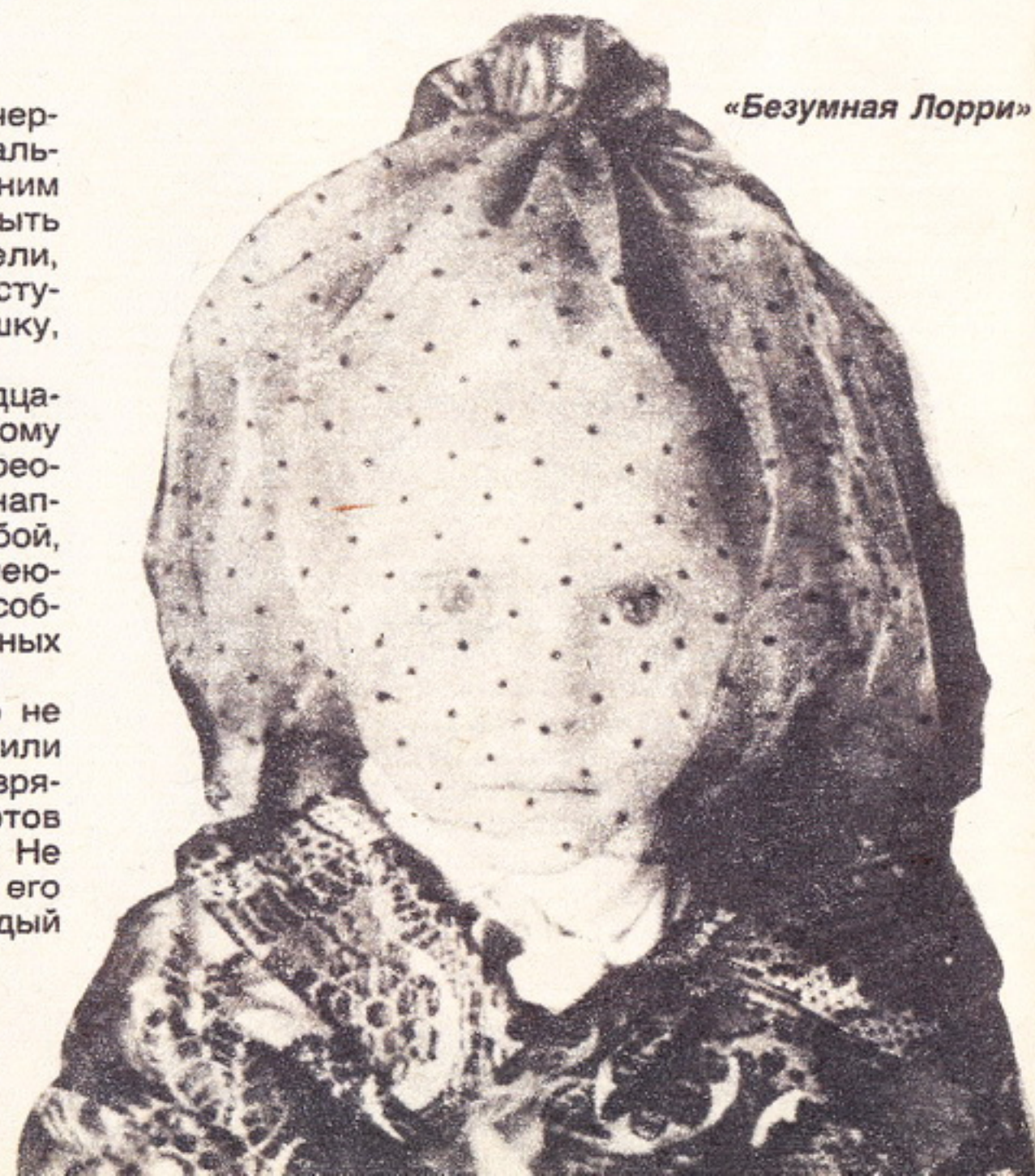
«СекСказка»

БОЛЬШОЕ ЭРОТИЧЕСКОЕ СПАСИБО!

ли?) Встретившись однажды с натуральным чертом в юбке, робкий девственник получил реальную возможность вкусить свой гарем, с одним лишь условием: число избранниц его должно быть нечетным. Почти приблизившись к заветной цели, бедняга Эрвин споткнулся на последней ступеньке, дважды возжелав одну и ту же девушку, и все полетело к чертям!

Слова госпожи Отт, черта в юбке: «Тринадцатая оказалась первой» — ключ не только к этому рассказу Набокова, но и к другим. Попытки «преодолеть», исправить судьбу, с одной стороны, напрасны, с другой — диктуются той же судьбой, играющей с человеком, шутящей с ним и смеющейся над ним, — сказано в комментариях к собранию сочинений Набокова, впервые изданных в России.

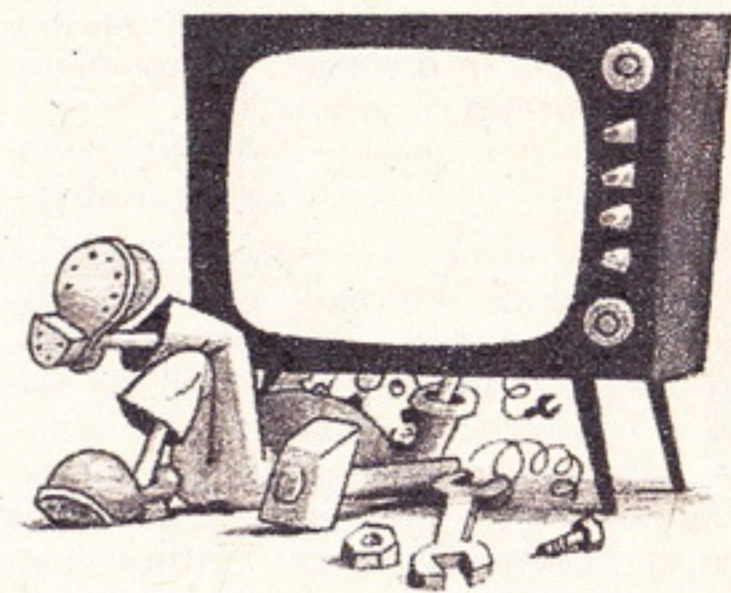
Но, видимо, авторов фильма сексуально не удовлетворил замысел Набокова. Они решили аккумулировать его и самостоятельно разрядиться. Зачем из-за каких-то дурацких вывертов фортуны упускать возможность половухи? Не лучше ли, предельно оголив сюжет и заодно и его милых участниц, прокрутить на экране каждый



«Безумная Лорри»

Ведет Юрий БОГОМОЛОВ

КОШМАРЫ С ДОСТАВКОЙ НА ДОМ



**Фильмы-ужасы на мой вкус —
удовольствие относительное.
Но если они делаются,
значит, кому-то и для чего-то нужны...**

чет и нечет. Якобы в воображении героя... Там, где робкое перо Владимира Набокова оставило лишь грациозный контур, намек, маленькую фривольность, там авторы «СекСказки», как матерые бойцы полового фронта, воздвигли бордель в натуральную величину с грандиозной койкой-ложом-станком. Женщины (и мужчины?), подаваемые в койку персонажу (почему-то дьявольски похожему на молодого Ленина), их любовная возня отражают весь спектр если не зрительских, то сексуальных вкусов. Авторами «СекСказки» (заглавие выглядит, как поломанная спинка стула) не забыты ни гомосексуалисты, ни лесбиянки, ни «двухстволки», ни мазохисты, ни даже нимфетки — за что им большое эротическое спасибо. Спасибо за то, что в особо прекрасном эпизоде с официанткой, разложив ее на филейные части и косточки, они сумели подать на стол девицу, как изысканнейшую жратву, от которой кружит голову и мутит социалистический желудок: зальцбургский нокерли, фондю швейцарский, торильяс из лапши, телячьи котлетки а-ля гнудель, яйца бенедикт, крем саварен... И это все из одной пролетарской девки!.. Впрочем, быть может, я чуточку путаюсь в названиях.

Мне могут возразить — дескать, рассказ Набокова давал повод для подобного фантазирования. Как же, давал. Только почему-то сам писатель им не воспользовался. Почему-то не увлек его замысел стандартного видика под грифом «эротика».

Так, может быть, перед нами новый феномен — беспорточное кино в беспорточном государстве?

За каких-нибудь пять лет, отпустив, как было велено, цены, сварганив рынок наподобие провинциального «толчка», полуоседлав «киномодель» и кое-как приватизировавшись, мы создали поистине ужасающее кино, от которого отшатнулся зритель. Это — политический китч. Это — бытовая чернуха. Это — половуха, круто замешанная на насилии. Завалить Венеру Милосскую — вот цель. Вот самовыражение. Вот новоиспеченные жанры перестроившегося кино. Вот поэтика: «Бей в глаз — делай клоуна». Вот массовая выпечка, оказавшаяся, впрочем, без потребителя. Лишь поковырявшись из любопытства в нахальном пироге «Бля!», поглазев на совковую «СекСказку», он, зритель, прет на американские фильмы, на детективы и комедии, на фантастику и эротику, на «фильмы ужасов», но не... ужасные, доморощенные, со сбитыми набекрень моралью, эстетическим чувством и художественным вкусом.

Я бы закончил на этой невеселой ноте фельетон, если б божественный промысел не привел меня на днях в тот же Дом кинематографистов, на детский утренник. Уже не было унитазов и не было пирожных. Жиденький чай преподносили, как турецкий кофе. Сто граммов коньяка стоили 54 рубля...

Показывали детский советский фильм. Он назывался «Безумная Лорри» и был снят по повести «Томасина» американского писателя Пола Гэллико. Некогда эту книгу экранизировал Уолт Дисней, и в ней играла настоящая кошка. В нашем фильме, поставленном хорошим режиссером Леонидом Нечаевым, играла тоже настоящая. И фильм был настоящим: о черствости и милосердии, о людях, о кошках, собаках, лягушках, о вере и темном безверии, о зле и бесконечности добра. Я бы сказал, о нормальной жизни, на которую не вылили с экрана ночной горшок. О том, что жизнь — даже кошки — «дороже нам любой машины», не так ли, товарищ Сталин? И это был наш первый детский фильм, основанный на вере в Бога... Прекрасно сыграли в нем дети. Кошки. Собаки. Здесь и одна из лучших ролей господина Юозаса Будрайтиса, который счел необходимым сыграть в этом иностранном фильме. Я плакал не раз на этой картине. От умиления, просветления, если хотите. Старческая сентиментальность? Но и внук мой Васька, и многие-многие дети наревелись в зале, как и положено, когда Господь Бог посылает нам слезы.

И подумалось: может быть, не все потеряно? Может быть, их-то, детей, пронесет? И минует их страшный поезд Януша Корчака, что умчал его вместе с детьми в Освенцим. Может быть, как в «Небесах обетованных» Эльдара Рязанова, взмоет в небо наш идиотский впередлетящий паровоз и вместе с неприкаянным собачьем, вместе с ни в чем не повинными нашими детьми, с этим притихшим кинозалом перенесет прочь от социализма, его перестройки, мимо всех и всяческих «Бля!» в будущее, достойное единожды живущего человека.

■ Сначала фольклорная версия того, почему мы интересуемся кошмарами.

Есть такая русская народная сказка про лису и дрозда. Первая терроризирует второго и заставляет его работать на себя. Сначала велит накормить, потом напоить, потом развеселить и, наконец, напугать...

Испуг, стало быть, такая же потребность, как еда, питье, юмор — если верить народной мудрости.

По той же народной мудрости потребность эта, правда, стоит на последнем месте.

Именно последнее место побуждает сделать неуверенное предположение: потребность в испуге — следствие сытости?.. Может быть, спрос на зрелищный ужас — от жира, с жира?..

Не исключено. Но тогда как объяснить популярность киноужасов на отечественном кинорынке?

Ленинизм бы все исчерпывающе объяснил пережитками буржуазно-обывательской психологии...

Фрейдизм сделал бы такое допущение: погружаясь в пучины кинематографических кошмаров, зритель изживает реальные и потенциальные страхи. Проигрывая их в своем воображении с помощью чужого воображения, все тот же зритель тренирует свою психику.

Психоаналитические подходы милы тем, что они универсальны. Не надо оглядываться на национально-расовые особенности индивида, на его социальное положение, политические убеждения, образовательный уровень, возраст и т. д.

Фильмы-ужасы особенно можно порекомендовать тем, кто страдает бессонницей или отсутствием сновидений, в первую очередь дурных.

Сегодня, когда сама явь превратилась в дурной сон, спрос на ужас как на лекарство от ужаса резко возрос. Этим отчасти и объясняется, что мы в нашей повседневности перешли на самообслуживание, то есть — на самозапугивание.

Обыкновенный разговор — не разговор, если приятели не обменяются леденящими кровь историями. Ужас стал разменной монетой общения, как в недавнем прошлом разговоры о погоде.

Редкий политолог, выступая в эфире или на страницах печати, обходится без того, чтобы не нарисовать какую-нибудь апокалипсическую картинку всеобщего и абсолютного разора.

Редкий моралист не страшит нас всеобщим озверением...

Редкий вечер информационные программы не грозят нам гражданской войной и голодной смертью.

Отсюда интерес к кунсттелекамере Александра Невзорова...

В печати и на телевидении всерьез обсуждается реальность в нашей жизни персонажей-зомби.

Змеиный яд, разумеется, лечит. Но это не значит, что его следует потреблять в не пе-

реработанном фармацевтом виде. Нельзя путать сырье с продуктом.

Телеэкран в этом отношении — сплошная сырьевая база. Настоящий, качественный фильм-ужас днем с огнем не сыщешь ни на одном канале. Разве что на коммерческом «2x2», доступном лишь москвичам, случается увидеть какой-нибудь американско-европейский фильм «Безумие-13» или «Поезд ужасов».

Довольно и этих образцов, чтобы заметить: киноужас ничего не имеет общего с киночернухой.

Последняя претендует быть реальностью.

Первая — кинематографом. Скверным или великим — это другой вопрос.

Зритель, споткнувшись о чернушную подробность, шлепается лицом в какую-нибудь мелкую грязную лужу.

«Споткнувшись» об ужас, он рискует опрокинуться в глубины подсознания.

Следя за кошмарами с улицы Вязов, испытываешь нечто подобное тому, когда оказываешься вовлеченным в парковый аттракцион: страшно, иногда мутит, но в конечном счете чувствуешь нечто вроде удовлетворения. Тут ведь и цель одна: не только получить острое ощущение, слегка разогнать в своих жилах кровь, но и попытаться победить себя, свои психологические стереотипы. Состязание с самим собой — это очень интимный вид спорта, работа по сотворению сверх-Я, идеального Я, значение коего открыл опять же Фрейд.

От киноужаса, как и от страха на «американских горах», всегда можно психологически защититься — смехом, воплем. От киногрязи приходится отмываться. Хорошо еще, если она бездарна...

Западный человек, несмотря на отлаженный и вполне комфортабельный быт, не устает бисировать по поводу все новых и новых кинокошмаров. Это потому что будущее для него проблематично. Как, впрочем, для всякого смертного...

«Да, человек смертен, — пояснил Воланд без пяти минут покойному Берлиозу, — но это было бы еще полбеда. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!»

Этот фокус мы в течение 70 лет и не считали нужным иметь в виду.

Мы считали будущее predeterminedным. Это, мол, сегодня может чего-то не хватать, но не завтра.

Это сегодня еще можно помереть, но с завтрашнего дня, если доживем, будем жить вечно.

Поэт Бездомный, свидетель нечаянной кончины атеиста Берлиоза, когда осознал реальность фокуса, слегка тронулся умом.

И наше общество вслед за ним. Поэтому сегодняшний бездомный более всего нуждается не столько в черном реализме или розовом романтизме, сколько в добротном аттракционном фильме ужасов. В том числе и с доставкой на дом.

Дорогая редакция!

Очень часто в публикациях вашего журнала, да и в других изданиях встречается термин «триллер». Честно говоря, не совсем понимаю, что этот термин означает и чем отличается триллер от детектива.

А. Кузнецов,
Екатеринбург

Триллер — не жанр. Скорее способ изложения приключенческого киноматериала. Английское слово thrill, от которого произошел сей термин, означает волнение, нервную дрожь. Стало быть, триллером можно полагать такой фильм, во время просмотра которого зрители испытывают чувство страха, отчаянно сопереживают происходящему, искренне боятся за судьбу персонажей.

Подобное возможно прежде всего в детективах, гангстерских и психологических драмах. Однако далеко не каждый детектив или гангстерский фильм можно считать триллером. Без нагнетания внутреннего напряжения, без провоцирования зрительских страхов прекрасно обходятся миллионы картин, в которых расследуются преступления или ссорятся супруги.

Как и все в кино, триллер нужно делать. И, пожалуй, именно в триллере может отчетливо проявиться режиссерское мастерство (или его отсутствие). Ведь состояние страха, его ощущение невозможно передать посредством актерской игры или, скажем, работы художника. Исполнители ролей, оператор, осветители, костюмеры могут способствовать созданию необходимой атмосферы. Творит ее постановщик. Причем не на съемках даже, а за монтажным столом, выверяя ритмическую длительность эпизода, накладывая шум и музыку...

Королем триллера, безусловно, остается великий англо-американский кинематографист Альфред Хичкок. Ни одной из пятидесяти шести картин, снятых Мастером для большого экрана, не было в наших кинотеатрах. Отечественное телевидение долго обходило вниманием его двадцать лент из серии «Альфред Хичкок представляет». А пресса тем временем упорно именовала великого режиссера «королем киноужасов» и добилась-таки успехов в деле дезинформации.

Помню, как в первые годы распространения полулегального еще видео один из знакомых поделился радостью: «Сегодня смотрел фильм Хичкока. Так страшно! Голые ведьмы бегают!..» Все мои попытки уверить приятеля, что Хичкок никогда не снимал ведьм, даже одетых, успеха не имели. Ведь писалось же в разоблачительных статьях: самые страшные фильмы ужасов делает Хичкок!

Как справедливо разъяснил года два назад в «Экране» самый знающий наш киновед-международник В. Ю. Дмитриев, фильм ужасов — это обязательно лента с чудовищами. У Хичкока нет на это даже намёка. Все его главные, великие картины — психологические драмы или детективы, действие которых почти всегда разворачивается в современности и без участия потусторонних сил. Между тем при просмотре этих лент зрители испытывали (и испытывают!) страх, несравнимый с тем, что вызывает зрелище скачущих ведьм.

С именем Хичкока связано появление термина suspense (саспенс) — нервное беспокойство, испытываемое зрителем в кульминационные моменты развития экранного действия. Такое состояние вы-

И НИКАКИХ ГОЛЫХ ВЕДЬМ!



Альфред Хичкок на съемках триллера «Психоз»

Кадр из фильма «Стервятники на дорогах»



зывается путем специального удлинения драматургической паузы, всегда наступающей перед окончательным разрешением ситуации. Зритель ждет, что вот-вот наступит развязка — убийца задушит жертву или жена ударит мужа сковородкой, — но ничего не происходит. Зритель начинает тревожиться не на шутку, но в кадре ничего нет, лишь музыка звучит как-то особенно злое, или освещение вдруг меняется, или камера начинает двигаться так, что мы чувствуем — сейчас это произойдет, вот сейчас!.. И здесь очень важно уловить именно тот момент, когда зрительское напряжение достигает предела, а затем нанести точный кинематографический удар. Хичкок делал это классически. Примером может служить хотя бы хрестоматийный эпизод в ванной из шедевра 1960 года «Психоз».

Небольшая эта сцена прохронометрирована до мельчайших долей секунды, препарирована и изучена во всех киношколах мира (кроме наших, разумеется) и даже остроумно спародирована в ленте Мела Брукса «Страх высоты» (1977). Но все же объяснить, почему мы умираем от страха задолго до того, как ужасный маньяк обрушится с ножом на несчастную жертву, сложно.

Перед нами просто ванная комната. Журчит душ, девушка стоит за полупрозрачной занавеской... Казалось бы, надо испытывать эротические ощущения, но нам невероятно страшно. Воздух наполнен какой-то невероятной жутью, и к тому моменту, когда рука с ножом возникает в поле нашего зрения, мы настолько пьяны от ощущения кошмара, что остается только вопить во весь голос.

И никаких голых ведьм.

К сожалению, следует признать, что стремление современных отечественных режиссеров именовать свои картины триллерами, ни на чем, кроме незнания, не основано. В наших лентах сейчас много шокирующих кадров, однако ни отрезанные части человеческого тела, ни горы трупов, ни изощренные пытки сами по себе не являются доказательством принадлежности картины к семейству триллеров. Благородное стремление режиссеров к обличению коммунистической мафии таковым служить также не может. Можно зверски уничтожить в одном фильме сотни людей, можно обличить весь Центральный Комитет бывшей КПСС, но зачем же прикрывать звучным заграничным словом профессиональную несостоятельность и потуги на соответствие «мировым стандартам»?

Особенно показателен в этом смысле фильм Самвела Гаспарова «Стервятники на дорогах», который не только тцится «прикинуться» триллером, но даже снят в кинообъединении, так прямо и называемом — «Триллер». В фильме есть дороги, по которым ездят красивые грузовики, есть артист Фомин, с тоской глядящий куда-то вдаль, есть убийство, происходящее конечно же, за кадром, и абсолютно отсутствует умение создать не то что напряжение, но хотя бы заинтересованность происходящим...

Вообще-то отличить триллер от нетриллера очень просто. Во-первых, не верить нашей рекламе. А во-вторых, верить своим ощущениям во время просмотра. Если вам было страшно не от обилия «страшилок», если вы испытывали напряженное ожидание чего-то невероятного, если ваши нервы были напряжены — вы посмотрели триллер.

С. ЛАВРЕНТЬЕВ



ТОЛЬКО НЕ НАДО

НИЧЕГО ГОВОРИТЬ

— Тут лучше, чем в Порденоне.
 — Я в Порденоне не был, — сказал я. — Я только проезжал мимо.
 — Городок не из важных, — сказал Аймо.

Э. Хемингуэй.
 «Прощай, оружие!»

Всего полтора часа поездом от Порденоне до Венеции. Всего месяц разделяет два кинофестиваля, которыми знаменит каждый из этих городов. Больше столетия — целая эпоха — разделяет кино, представленное в Венеции, от того, что смотрят в Порденоне.

Италия, как известно, богата фестивалями. Но этот — уникален. Порденоне — место встречи тех, кто интересуется немым кино. Архивисты, историки, музейные работники, киноведы со всего мира собрались тут уже в десятый раз.

Пожалуй, у нас сейчас это могут даже не понять. И вообще не до кино, и уж тем более не до немого. Голодные сытых не понимают... Надеюсь, и у нас когда-нибудь людей будут заботить не только магазинные прилавки. О том, что только благополучное, сытое общество понастоящему заинтересовано в культуре, думали мы всякий раз, когда до отказа заполнялся зал главного городского кинотеатра, названного — Италия же, музыкальная страна! — именем композитора Верди. В провинциальном Порденоне ежевечерне находилось около тысячи тех, кого интересует кинематограф шестидесятилетней давности. Местная публика знает толк в хорошем кино, и благодаря этому фестиваль не превращается в профессиональный междусобойчик, в элитарные посиделки. И это первый узелок на память, который завязывался для меня в Порденоне.

Второй узелок — напомнит о музыкальном сопровождении. Фестиваль кинематографический вместил в себя и фестиваль музыкальный. Приехали оркестры и солисты из Югославии, Канады, Нидерландов, США, Великобритании. На каждом сеансе непременно приветствовали аккомпаниатора. Кстати, такого рабочего места, как в кинотеатре «Верди», я прежде у музы-

кантов не видел. Оно состоит не только из собственно инструмента, но и из крошечного телеэкрана на пюпитре: синхронно с главным экраном фильм демонстрируется и перед глазами аккомпаниатора или дирижера.

Восьмидесятилетний голландский органист Бернард Друккер — ученик Горовица, единственный в еврейской семье уцелевший после гитлеровской оккупации (все родные погибли в Освенциме) — аккомпанировал еще в эпоху немого кино. Тогда, правда, на фортепиано, теперь — на электрооргане. Замечательный оркестр «Камерата лаба-ценсис» из Любляны играл на открытии и закрытии, причем сначала он озвучил фильм Сесилия Де Милля

«Кармен» (1915), потом исполнил музыкальную сюиту Карла Дэвиса, специально написанную для комедии Фрэнка Капры «Сильный человек» (1926). Для меня главным событием фестиваля стал шедевр Сесилия Де Милля «Вероломство» под музыку, специально сочиненную для этого фильма англичанином Адрианом Джонстоном и исполненную им вместе с двумя коллегами-музыкантами. Об этой картине речь впереди. Пока же перечислю подробно эти никому у нас не известные имена в надежде, что кто-то из отечественных музыкантов заинтересуется немым кино. Оно словно специально предназначено для звуковых импровизаций и экспериментов. Причем это будет не вторичная му-

зыка, лишь сопровождающая видеоряд, следующая монтажному ритму. Вовсе нет: немое кино обладало экспрессией и пластической выразительностью, таким виртуозным ритмом, какие в эпоху звука так и остались непревзойденными. Оно рассчитано на активную фантазию зрителей. Сочетание старого кино с новой, современной музыкой рождает некое невиданное качество, возможно, даже — особые жанры. Тут простор и для размышлений кино- и музыковедов о том, какими — иногда общими, иногда параллельными — дорогами идут столь разные искусства. И это, повторяю, мой второй узелок на память.

А третий — Сесиль Блаунт Де Милль, главный бенефициант нынешнего фестиваля. В советском «Кинословаре» 1986 года издания прочел о блистательном режиссере и удачливом продюсере, основателе голливудской фирмы «Парамаунт», что он отличался «политическим и нравственным консерватизмом, последовательной защитой устоев буржуазного общества». Дальше там еще интереснее по поводу того, что картины «одновременно идеологически приемлемы для господствующего класса и скандально привлекательны для обывателя».

Основная ретроспектива фестиваля была посвящена фильмам Де Милля, впервые сvezенным вместе из киноархивов разных стран, в том числе и из нашего Госфильмофонда. На старинной вилле «Гальвани» открыли выставку, где на трех этажах собрали все о Де Милле — кадры из фильмов, сценарии, рукописи, афиши, фотографии... Открылось совершенно незнакомое, по крайней мере большинству отечественных любителей, явление раннего кинематографа. (Хотя, замечу в скобках, Де Милль скончался в конце пятидесятых годов, в звуковом кино успел сделать немало, на рубеже сороковых и пятидесятых удостоился нескольких «Оскаров», но здесь речь именно о первых, дозвуковых его работах.)

Я уже упоминал «Вероломство», картину, показавшуюся мне наиболее выразительной для раннего Де

Кадр из фильма Сесилия Де Милля «Десять заповедей» (1923)



Милля. Жестокая мелодрама со страстями роковыми — светская жизнь, коварный борнезийский король Аракау (ах, как изящен и грациозно красив японский актер Сессу Хаякава — много лет спустя мы увидели его в фильме «Мост через реку Квай»!), безответная любовь, месть хитрого азиата, счастливый финал... Лишенная текста, эта картина смотрится сегодня как абсолютно современная, модернистская лента, захватывает, как когда-то бабушек и дедушек. Де Милль открыл некие законы сюжетостроения, но, кроме того, как, пожалуй, никакой другой мастер немого кино, он отличался чистотой стиля, утонченностью и элегантной грацией. Вместе с тем он ироничен и иногда насмешлив — забавными титрами, подчеркнутостью, педалированием движений и жестов героев он чуть-чуть отстранялся от них.

В его фильмах все несчастны и всех жалко. Роковые несовпадения в любовных трех- и четырехугольниках (она любит его, он любит другую, другая любит вообще не поймешь кого), непереносимые трагические развязки, хотя все, как правило, все-таки остаются живы, несмотря на ножевые, пулевые и иные ранения, — все это заставляет вспомнить сюжеты классических опер. Де Милль музыкален самым образным строем — даже лишённые звукового ряда его монтажные фразы, эпизоды и реплики пронизаны музыкой. Не случайно, кстати, его обращение и к собственно оперным сюжетам — в разные годы режиссер ставил «Кармен», «Самсона и Далилу», не случайно его увлечение и сюжетами библейскими, многолюдно-массовочными, пышными историческими постановками.

Конечно, фильмами Де Милля дело не ограничивалось. Добавлялась еще ретроспектива Ллойда Гамильтона в преддверие 1994 года, когда фестиваль будет посвящен комикам американского немого кино. Добавлялись программы голландского киномузея и бельгийского раннего киноавангарда, цикл, посвященный малоизвестным итальянским лентам тех лет.

Первый сеанс начинался ежедневно в девять утра, последний заканчивался далеко за полночь. Наверно, надо быть немножко сумасшедшим, немножко киноманом, чтобы выдержать за неделю такое количество бессловесного изображения. В какой-то момент начало казаться, что реальность там, на экране, а все, что за стенами кинотеатра, — лишь странное ее отражение. Мир немого кино представляется тем более интересным, чем дальше он от нас отделяется. И заглядываешь туда, как в неизведанное пространство, обитатели которого существуют в необычном ритме, с иной пластикой и непредсказуемыми формами общения друг с другом.

И еще: за эти годы мы успели услышать такие нагромождения словесной шелухи, так девальвировали слова, что хорошо и полезно изредка погрузиться в среду бессловесную. Здесь по крайней мере не обманут, не заговорят до полусмерти...

Порденоне — провинциальный «городок не из важных», в мировом разделении кинематографических дел выполняет работу нужную, даже обязательную. До Венеции — всемирной столицы современного интеллектуального кино — тут совсем недалеко.

А. КОЛБОВСКИЙ

Порденоне — Москва



После «Тени». Фото на память
Фото Н. Гнисюка

**Михаил
КОЗАКОВ:**

«СВОЙ ПРЕДЕЛ Я УЖЕ ОЩУТИЛ»

Михаил Козаков в порядке. Мы встретились с ним в книжной лавке Шемы Принц, где через день после прилета в Израиль он обсуждал планы будущих концертов. Сразу выкладывать свои козыри он не собирается. Заключение контракт с Камерным театром — как актер и режиссер. А как же, спрашиваю, русскоязычный театр «Гешер», в открытии которого он принимал участие в декабре 1990 года и одновременно знакомился с Израилем, присматривался? Оказывается, Козаков-то согласен играть в «Гешере», но театр пока не готов принять в свои ряды артиста из Камерного...

— Михаил Михайлович, ваши последние впечатления из Союза?

— Тут два вопроса: то, что происходило вокруг, и то, что происходило со мной. Уже поговаривали о кризисе, но я сделал мюзикл «Тень» по Евгению Шварцу — премьера фильма была удачной. Только что вышла тиражом в 50 тысяч экземпляров (это не предел, будет и дополнительный тираж) новая книга «Рисунки на песке». Начальство, сменив гнев на милость, предлагает ставить что угодно. Скоро выйдет книга обо мне Станислава Рассадина.

И вот благополучный человек забирает семью и уезжает. Насовсем.

— Вы чувствуете, что не нужны?

— Я восемнадцать лет работал над программой по стихотворениям Иосифа Бродского (читал его, как и «Реквием» Ахматовой, со сцены еще в годы застоя и чувствовал, как это было нужно). Еще пошел бы читать Бродского куда угодно, кто бы ни пригласил. Сейчас — иное. «Вот если бы сам Бродский приехал, да еще с Барышниковым...» Приехали бы и собрали залов пять...

— Пять?

— Ну, десять залов в Москве и Ленинграде. На том, думаю, увы, и кончилось бы. Для человека, который помнит «лом» на вечерах Тарковского или Самойлова в Политехническом, это пережить трудно.

— Сейчас не время поэтов, так чье же сейчас время?

— Политиков. Экономистов. Бизнесменов. Не знаю, кого еще... Но не время людей, которые занимаются искусством, поэзией, а не масс-культурой и изображением голлой задницы.

— Ваша книга вышла неслышанным для Запада тиражом, на премьерке фильма «Тень» был полный зал, вы имели возможность без всякого давления сни-

мать картину, получили под нее деньги — что еще нужно художнику?

— Я себя не обманываю. Полный зал в Доме кино. И все знали, что я уезжаю... Да, фильм, мне кажется, получился. Миллион дало телевидение, миллион в мюзикл по «нерейтинговому» писателю (Евгений Шварц — «нерейтинговый» писатель! Ужас!) вложил талантливый продюсер и интеллигентный человек Виктор Голювинов.

Но если бы «Тень» запускалась сегодня, она бы стоила уже пять миллионов «деревянных». А пять миллионов на Шварца уже не даст никто.

— Значит, ничего не потеряно и потеряно все?

— Раньше я ходил «в концерты». На Башмета, Спивакова, Фельцмана, Виардо, Слободяника... Где все они? В Штатах, во Франции, Австрии. Да, собрал Плетнев «для России» оркестр — говорят, чудесный — из остатков музыкантов. Но уверен, что по полгода он будет за рубежом. Не на кого ходить. И некому. Кажется, Сережа Юрский сказал в Бостоне: «А я думаю, куда делась моя публика?»

Не жалею и не виню людей. Прекрасный драматург Александр Володин посвятил мне такие стихи: «Винных я клеймил, ликуя. Те-

И ВНОВЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ БОЙ?

перь иная полоса: себя клянчу, себя виню я, одна вина сменить другую спешит, дав третьей полчаса».

Но существуют обстоятельства, которые вне тебя.

— Вы думаете, в Израиле их будет меньше? Что-то не припомню на израильском ТВ литературно-художественных передач, подобных тем, которые блистательно вел на ЦТ Козаков. Просто все иное.

— Наверное. И я не надеюсь что-либо изменить. Вопрос в другом — как вписаться в культурный контекст, который, конечно же, есть.

— Фамилия «Козаков» абсолютно ничего не говорит коренному населению, весьма далекому от русской культуры. Весь новый русскоязычный Израиль — это 350 тысяч человек — средних размеров город. Ново-прибывшим пока не до концертов, да и вообще эта страна говорит на иврите.

— Я же не за миллионами сюда приехал. Понимаю, на что иду. Моя аудитория здесь есть. Убедился в этом, когда в декабре ездил по стране.

Самая главная проблема — языковой барьер. Как без языка заниматься, например, преподаванием? Режиссура, театральные дисциплины — дело тонкое, на нюансах. Будь помоложе — быстро бы выучил иврит. С английским, к стыду моему, тоже плохо.

— Возвращаюсь к Союзу, — были еще какие-то причины отъезда?

— Есть еще и сын Миша, которому полтора года и которому я не могу обеспечить нормальную жизнь. Не еврейских погромов боишься — это не главный вопрос; могут же просто начать бить витрины магазинов и всех подряд. Я не жалуюсь — сам терпеть не могу людей, которые жалуются. Но существуют обстоятельства, которые наводят на тяжелые размышления. Не знаю, что будет со мной в Израиле, но надеюсь, здесь будет лучше моему сыну. Да ради одного этого стоило решиться на такой шаг. Ну что это за жизнь такая, когда все готовы куда угодно и на каких угодно условиях работать за границей, только не в России? Стыдно, больно. Если так существовать, то зачем тогда жить в России?

Я не могу ждать. Мне уже не двадцать лет, и я свой предел уже ощутил.

На четвертый день Козаков снял роскошный пентхауз на улице Спинозы.

А на пятый уже обсуждал условия контракта в качестве актера и режиссера. И уже договорился участвовать в постановке «Чайки» — примерно через полгода («Надеюсь овладеть ивритом»).

Пока мне трудно представить, как впишется Михаил Козаков в культурный контекст новой для себя страны.

Но на шестой после приезда день он уже работал над ролью.

По материалам израильской прессы подготовила А. МЕДВЕДЕВА

● Революция в России — явление перманентное и неперенное. Если в России революции нет, то ее придумают. А потом долго будут вспоминать. В очередях, трамваях, газетах, книгах, кино. В кино особенно долго и много. Потому что кино в силу своей массовости способно отразить и осмыслить все общественные и политические процессы как никакой другой вид искусства.

Так, с полным на то основанием, решили в кинотеатре национальных кинематографий «Москва», посольстве Франции, «АСКИН-Россия» и киноконцерне «Мосфильм» и провели фестиваль «Кино как зеркало русских революций». Начав программу с первенца русской кинематографии, картины «Понизовая вольница», созданной в 1908 году и рассказывающей о восстании Степана Разина, устроители смотра попытались взглянуть на российское революционное движение в то время, когда напряжение в обществе зреет день ото дня. Что из этого получилось — судить зрителям. А судить было о чем.

В течение двадцати дней было продемонстрировано 80 фильмов, среди которых ленты А. Тарковского и А. Вайды, Р. Клера и Б. Бертолуччи, Г. Панфилова и Г. Чухрая, Э. Климова и В. Абдрашитова, К. Шахназарова и А. Митты. Разделенные на несколько тем — «Истоки», «Провидение», «Когда верхи не могут, а низы не хотят», «Термидор по-большевистски», «Ум, честь и совесть», «От культа к кичу», «Политэкология», — они прослеживают историю русского бунта от средневековья до последних перестроечных дней, сталкивая эпохи и точки зрения.

Заканчивая смотр вопросом «А у революции нет конца?..», устроители фестиваля намереваются провести его и в следующем году, что наводит на мысли весьма неуютные. Неужели «и вновь продолжается бой»? Ответ — в названии последней фестивальной ленты: «Живы будем!».

Ольга ЮРЬЕВА

РУССКИЙ ШЕРЛОК ХОЛМС



Иван Путилин — Петр Щербаков

● В жанре детектива снял фильм «Сыщик Санкт-Петербургской полиции» режиссер из Екатеринбурга Виктор Кобзев. В основе сценария уральского писателя Леонида Юзефовича один из эпизодов жизни «русского Шерлока Холмса» — Ивана Дмитриевича Путилина, личности талантливой и загадочной, но известной лишь узкому кругу специалистов. Он оставил мемуары, о нем была написана книга «Гений русского сыска», ему посвятил свои воспоминания знаменитый юрист А. Ф. Кони.

Как и подобает в криминальном жанре, фильм начинается с таинственного убийства в 1871 году австрийского военного агента, князя Аренсберга... Дело это всполошило Петербург. Рассказывать дальнейший ход событий не стану, скажу только, что в фильме снимаются Петр Щербаков (Путилин), Всеволод Ларионов (граф Шувалов), Альберт Филозов (австрийский посол Хотек).

— На фоне всей той мерзости, в которой мы живем, хочется прикоснуться к благодатному материалу — к нашей истории, — признается актер В. Ларионов. — Я играю графа Шувалова, начальника тайной канцелярии, шефа Путилина, и отношусь к этому человеку с большой нежностью. Для него, как и для многих его современников, превыше всего были такие понятия, как «честь», «благородство», «служение Родине»...

Спрашиваю режиссера, остается ли он приверженцем приключенческого жанра, как и в предыдущих картинах «Золотая баба» и «Похищение Чародея».

— Это не совсем так, ибо «Сыщик...» не является типичным детективом. Мы не делаем его «всерьез». Это скорее импровизация, игра, пародия на штампы детективного жанра...

Н. КИРИЛЛОВА

экран

№ 2 • 1992

Основан в 1925 году.
Выходит один раз в 20 дней

Главный редактор
В. П. ДЕМИН

Редакционная коллегия:

Э. Т. АКОПОВ,
Ю. А. БОГОМОЛОВ,
Б. В. ГОЛОВНЯ,
В. А. ГОЛОВАНОВ,
В. В. ИВАНОВА,
И. М. КВИРИКАДЗЕ,
В. С. КИЧИН
(заместитель
главного редактора),
Б. В. ПИНСКИЙ
(ответственный секретарь),
В. Н. РЯБИНСКИЙ,
Э. А. РЯЗАНОВ,
А. К. СИМОНОВ,
О. С. ТЕСЛЕР
(главный художник),
А. В. ФЕДОРОВ,
С. И. ФРЕЙЛИХ,
Т. М. ХЛОПЛЯНКИНА
(первый заместитель
главного редактора),
М. М. ЧЕРНЕНКО,
С. К. ШАКУРОВ,
К. Г. ШАХНАЗАРОВ.

Художественный редактор
Л. Н. Гудкова

№ 2 (324) — 1992 г.
Сдано в набор 06.12.91.
Подписано к печати 18.12.91.
Формат 70 × 108½.
Бумага для глубокой печати.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 5,60.
Усл. кр.-отт. 19,60.
Уч.-изд. л. 8,80.
Тираж 300 000 экз.
Заказ № 1207.
Цена 3 р. 50 к.
(по подписке 1 р. 70 к.)

ПИСЬМИТЕ ПО АДРЕСУ:
125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-б.
Телефон редакции:
152-88-21
Факс: (095) 152-97-91.
Фото, адреса актеров, ноты
и тексты песен редакция
не высылает.
Рукописи, рисунки
и фотоснимки
не возвращаются
и не рецензируются.

Типография
издательства «Пресса»
125865, ГСП, Москва, А-137,
ул. «Правды», 24

На обложке —
герой фильма
«Дети ночи».
См. стр. 15.

(BLACK CAT) Режиссер Стивен Шин.

В ролях: Джейд Леунг, Саймон Ян, Томас Лэм. Гонконг, 1991, 102 минуты.

Катрин, нью-йоркская официантка китайского происхождения, защищая свою честь, убивает полицейского. Раненная, она попадает в руки ученых из ЦРУ, которые, вылечив ее, стараются сделать из девушки послушное орудие убийства.

ЧЕРНАЯ КОШКА

BLACK CAT



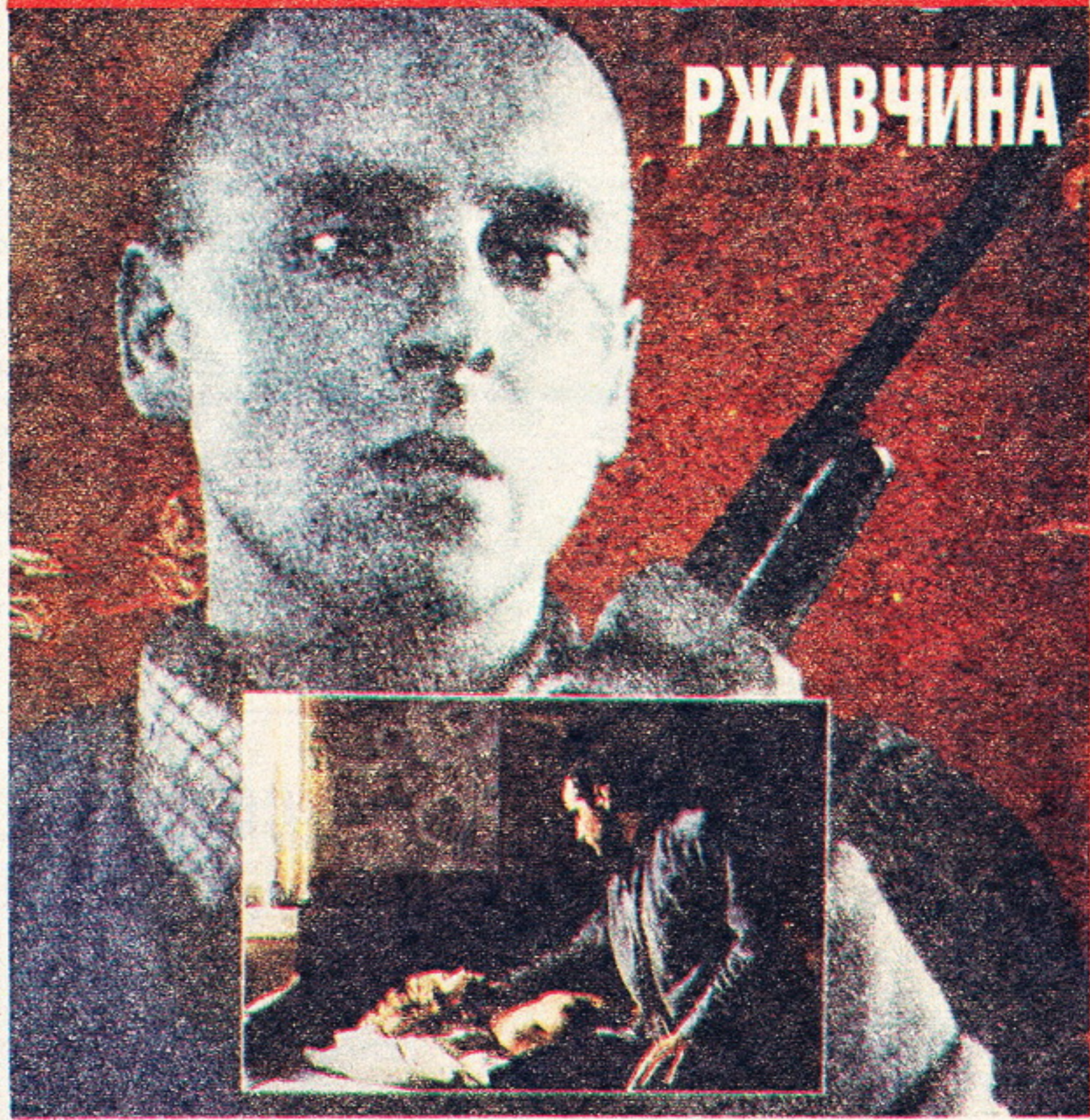
(RUST) Режиссер Ларус Имир Оскарссон.

В ролях: Эгилл Олафссон, Бесси Бьяриасон, Сигурдур Сигурйонссон, Кристин Карр.

Исландия—Германия—Швеция, 1990, 100 минут.

Мрачная психологическая драма, действие которой неторопливо разворачивается в глухом уголке Исландии. Давнее нераскрытое убийство через много лет оборачивается новой вспышкой страстей и насилия.

РЖАВЧИНА



(DOWNTOWN HEAT) Режиссер Джесси Франко.

В ролях: Майк Коннорс, Джеральдина Чаплин, Оскар Ладоир, Крейг Хилл.

Германия—Италия, 1991, 90 минут.

Пол, американский пианист, узнает, что его жена пропала в одном из городов Южной Америки, и находит ее в притоне наркоманов.



ГОРОДСКОЕ ДНО

EYES OF THE PREY

ГЛАЗА ЖЕРТВЫ

(EYES OF THE PREY) Режиссер Рик Томпсон.

В ролях: Пегги Данн, Митчел Литфорски, Морис Шасс.

США, 1991, 90 минут.

Подвергшись жестокому насилию, молодая медсестра становится на путь мщения, причем способ выбирает страшный и неожиданный.