

23

1987

декабрь



Молодежный выпуск

советский
ЭКРАН



Петр ЧЕРНЯЕВ, кинокритик. Окончил ВГИК в 1978 году. Публиковался в «Советском экране», «Советском фильме», газетах «Труд», «Советская культура», «Литературная Россия».

На вираже

Что-то давно в Бермудском треугольнике ничего не происходило. Зато у нас на кинофронте... Ну, дела! Ну, дела! Хозрасчет, которым собрались шарахнуть по хозяйственности и «серости» на экране, не получается. Да и вся эта симпатично-новая модель кинематографа, о которой все время говорили, где-то увязла. Думали — нажать плечом — сама пойдет. Уж столько народу навалилось, а она что-то буксует. Может, не так навалились? Не с того боку? А может, рано? Из феодализма да сразу...

Но что-то делать надо. Срывать покровы. Подставлять домкраты. Все переиначивать. И чтобы твердой рукой.

Тут один из молодых киноведов предложил создать «клуб критиков». На жестких принципах. Пункт устава: «За опубликованную конъюнктурную статью критик исключается из клуба».

Сурово? А чтоб знали! Чтоб «ни единой долькой» не отступались... Боялись чтоб. Каждого, кто «на потребу дня», предавать лютой гражданской казни! Жаль, молодые критики в основном не члены Союза кинематографистов. А то и оттуда можно было бы гнать, если добрым словом помянут тех, кого ныне принято ругать.

И не дай бог упомянуть теперь в своей статье слова «перестройка», «гласность». Срам! Сразу пришиблят тебя к позорному столбу: старается, дескать, быть «на волне», дует в общую дуду. Конъюнктурщик! Ату его!..

А что если так же с режиссерами, сценаристами? Снимают фильм о молодежи? Ну, конечно, это так модно сегодня! Заигрываете с официальным мнением? Стыдно должно быть...

Про ускорение на производстве задумали ленту? Тут все ясно — агитка на потребу дня! Позвольте вам выйти из профессии вон...

На тему культуры личности фильм? Ну, это тоже стало общим местом! В литературе уже столько сказано! Просто, господа создатели, прикрываете «горяченьким» материалом свою беспомощность.

А уж если кто-то вознамерился создать

фильм кассовый, коммерческий, — гнать из «чистых кинематографистов» без разговоров! Хотим на экране лишь что-то очень личностное, очень высокохудожественное. Нечто эдакое! Вот тогда мы вас зауважаем.

Слушайте, может, и со зрителями так поступать? Если рвется на пошлую комедию, детектив или мелодраму, выдавать ему позорный розовый билет. Тем же, кто идет на «умное» кино, почетный голубой (правда, что делать, если он в зале спал?). Но все равно зрителей пора начать откуда-нибудь исключать. А то они так никогда и не поймут, что такое настоящее искусство. Всех исключить! Отовсюду! Пусть лучше вообще никакого кино не будет, чем такое. Зато как уважать себя будем!

...Столько всяких вариантов возникает в предвкушении Ее величества новой модели! Но, похоже, никто толком не знает: что должно получиться в идеале? Вглядываемся в туманную даль, извлекаем уроки из недавнего прошлого. Что делать? Кто виноват? Не стареют классические вопросы... Был на заре советского кино фильм под названием «Какого рожна хочется?». Не устарел вопросик. Нам бы сейчас суметь на него ответить.

Вот и пытаемся в очередном молодежном номере «Экрана» оглянуться на день вчерашний, пометать о завтрашнем, «тряхнуть» сегодняшней. И кажется, что порой оно совсем рядом, кино, увидеть которое так хочется. А ваше ощущение?

Движущиеся картины!
На все вкусы! Или почти на все.
Со стрельбой, любовью с первого взгляда, моральным падением и нравственным возрождением!
Торопитесь! Один раз посмотреть можно!
Занимайте места! Репертуар декабря: парад-алле!

ДОТТО ПРАВОСУДИЯ!

Призвать к ответу соблазнитель! Вот чего хочет молодая индианка. Мелодраматично! Мелодично! Романтично! Для тех, кто обожает индийское кино! Вас ждут Чакраборти и Рерга!



СЕНТИМЕНТА

Очень душевно! Они любят друг друга, но у нее муж на фронте. Поэтому просто дружат. Но очень душевно. А еще ее любит школьник Витя. Но она дружит с миллионером. Тогда школьник взял и... застрелился. У-у, педагогично...

ПРО ЛЮБОВЬ, ДРУЖБУ И СЛАВУ

КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА

Ленту по повести графа Толстого представляет на ваш суд режиссер Швейцер. Убийство из ревности! Угрызения совести! Путешествие по закоулкам подсознания! Психологично! Полифонично! Заняты артисты Янковский, Калягин, Демидова, Глузский. Впервые — Ирина Селезнева!



ЧЕЛОВЕК С БУЛЬВАРА КАПУЦИНОВ

В пианиста не стрелять! «Боб, разряди свой кольт — пойдем в кино!» Первые киносеансы на «диком Западе»! Проводит Андрей Миронов! Ему помогают Караченцов, Табаков, Боярский, Яромольник и Александра Аасмяэ, которую еще недавно мы знали как Александру Яковлеву! Комедийно! Музыкально! В стиле «вестерн»!

БЕЗ СОЛНЦА

Беспросветная жизнь обитателей ночежки. Драки. Заговоры. Самоубийство... Драматично! Классично! Киновариант пьесы Горького «На дне». Смоктуновский в роли Барона, Гостюхин в роли вора Васьки Пепла, Петренко — Сатин, Глузский — «утешитель» Лука. Режиссер — Карасик.

КАТЕР
Тоже плыл к нам долго. Больше пятидесяти лет. Третий эпизодов была вырезана. Ныне восстановлена! Поступая по совести, герой нарушает закон. Одна из первых работ Вельяминова. Автор сюжета — писатель Борис Васильев!

ВСЕХ ЗА РЕШЕТКУ*

пытается в течение двух серий засадить один итальянский судья. Он одержим подозрительностью... Рассказывает эту историю популярный комик Альберто Сорди! Он — сценарист, режиссер и исполнитель главной роли в этой политической комедии!

«СКВЕРНЫЙ АНЕКДОТ»

При участии Евстигнеева, Сергачева, Никишихиной. А также Зои Федоровой и Глеба Стриженова. Трагифарс по рассказу Достоевского! Анекдот старый, лежал «на полке» с 66-го года. Но «бородой» не оброс! Весело! Фантазмагорично! С подтекстом! Режиссура Алова и Наумова!

Горбучь падения

Узбекистан в годы «застоя». Герой ленты — повар. Но очень талантливый. Сначала заблуждается, потом «находит себя». Понимает, что хорошим плодом надо кормить лишь хороших людей, кто не запускает руку в карман государства. Педагогично!

ОСКА ВЕРОНИКИ ФОСС

История, леденящая душу! Психиатр превращает бывшую кинозвезду в наркоманку. Будет ли разоблачение?.. Трагично! Эстетично! Эклектично! Одна из лучших работ режиссера из ФРГ Фасбиндера!

Понравится не всё. Но... Две картины из десяти наверняка окажутся «ваши»! А для кого какие — узнать можно путем проб и ошибок! Если не понравится ни одна, значит, вы предъявляете к искусству слишком высокие требования.



...начатого
в «СЗ» № 7 — 87 статьей
Г. Аксеновой «Нам
тридцать лет»

Начинающий критик кино
поглядел спозаранку в окно:
там висел на осине
Федерико Феллини,
и висел, очевидно, давно.

(Из черного юмора
70-х годов)

Нынешние тридцатилетние — народ хворый. Нас только послушать: дети «похмелья», «рассерженные» и «разгневаные», «задержанное» поколение, «потерянное» поколение. Ах, бедняжки...

Это здорово напоминает школьника-симулянта, схватившегося разом за живот и голову и прихрамывающего одновременно на обе ноги.

Симметричны наши лица: леденчик скепсиса за левой щекой успешно уравнивает флюс на правой — от понятной оскомины.

Покатав терпкий леденчик во рту, нелишне спросить: чего это мы все так печально обрадовались и бодро причитаем по якобы загубленным судьбам и душам, по годам, не столь отдаленным? Разумеется, не от злорадства — просто хочется себя на свой счет успокоить, сославшись на общий застой: эпидемия, дескать. («Мышка, мышка, ты почему такая маленькая?» «Болела я...») Как же, семидесяхнутые...

«Сегодня пришло ВРЕМЯ. А мы топчемся на его пороге...»

Да нет, не топчемся — топаем вдумчивой походочкой сталкеров, привыкших к сюрпризам злокозненной Зоны.

Оно, конечно, не худо бы влететь на рысях, паля направо и налево из «смит-вессонов», как та великопепная семерка из фильма нашего детства. Но... Их тогда трое уцелело в перепалке — и тех добила наша дяди-шерифы из органов кинобезопасности.

«Счастье — это когда тебя понимают», — разборчиво выводил в школьной тетрадке наш киноревесник. Звучало



Алексей
ЕРОХИН.
критик.
Окончил
факультет
журналистики
МГУ
в 1981 году.
Публиковался
в «Комсомо-
льской
правде»,
«Литературной
России»,
журналах
«Знамя»,
«Октябрь»,
«Огонек»

Детки в клетке

внушительно, хоть и невелика задача понять аккуратные мысли мальчика-тихони.

И его понимали. Как облупленного. Что ему надо, понимали, и что не надо. И все это подробно объясняли, чтоб сидел мышонком аккуратным над рекомендованным учебничком жизни и киноискусства.

Его неустанно стращали хищными челюстями неведомой акулы-людоеда — со вкусом, масштабно стращали, так что и в Серебряном бору боязно было в воду заходить. Спасибо все тем же добрым дядям, ведомственным чудобогатырям, одолевшим это киночудовище еще на дальних подступах к нашим территориальным водам.

А отчаянная рукопашная с бякой Кинг-Конгом! Только ключья летели от чуждого нам примата. «В Африке акулы, в Африке гориллы... Не ходите, дети, в Африку гулять!»

И чего пугают? — недоумевал мальчик. Он этой фауны заморской и в глаза не видал, на «Белого Бима» ходил и на «Черную курицу», и был только доволен, что сэкономил очередной полтинник на каком-нибудь экзотическом фрукте типа «Заводного апельсина».

И действительно: зачем заманивать в свои киносетки, со скрипом подбирая сходную цену, представителей ихней известно какой продукции, ежели с ними может в одиночку разделаться (после интимного свидания в каком-нибудь укромном уголке типа Канн или Венеции) наш доблестный полпред-дегустатор в замшевом пиджачке, изрешеченном всякого рода «Крестными отцами», несгибаемый наш экзерсист, бодро изгоняющий дьявола с мирового киноэкрана, попавшего в его поле зрения по долгу службы, которая «и опасна, и трудна».

Полпреду этому, конечно, и карты в руки: он ведь посвященный, он ведь и Феллини с Бергманом, и Кубрика с Кополой как свои пять пальцев знает, и так все про них толково излагал в книжечках с суровыми названиями, что в самих фильмах у мальчика просто отпадала необходимость. Удобная система, думал мальчик: накоплю теперь путеводителей — и никуда ездить не надо, а если еще достать поваренную книгу, то можно обойтись и без гастронома с рестораном.

Этот мальчик вырос и получил гордое наименование «массового зрителя», вызывая тихое умиление кинопрокатчиков ввиду своей понятности и понятливости.

На предыдущей фразе возможен хоровой вопль возмущения, однако, товарищи дорогие, братья и сестры, разве будет толковый пациент негодовать на собственный анамнез?

Наш брат сталкер рос несколько иначе: ползком на брюхе — мимо патрулей в «джипах», уворачиваясь от слепящих бдительных прожекторов, — лез и лез в запретную кинозону, в эту самую «Африку», цепко вглядываясь в экран из-за чьих-то замшевых плеч

в перхоти, хоть и обливалось сердце кровью по какой-нибудь «Весне на Заречной улице», которая сейчас дома по телевизору в шестнадцатый раз.

С грозным клеткотом летели в лицо хичкоковские «Птицы», пушкорылые танки выползали из-за пригорка на потрясенного чернокожего Иуду в рок-варианте евангельского мифа, небритые парни из «спагетти-вестернов» хмуро охотились друг за другом, и фотограф из «Блоу-ап» растерянно бросал игрокам-мимам несуществующий теннисный мяч... И, прости господи, «Заводной апельсин», и, батюшки, «Ребенок Роз-Мари».

И ничего — живой. Дело было, естественно, не в «России», хоть и в Москве.

Дяденьки, так, может, мы сами все-таки худо-бедно скумекаем, что к чему? Сколь угодно «бумажного кино»?

Худо быть детьми «похмелья», но разве лучше — детьми «карнавала»!

Но — чу! — вновь слышу урчание патрульного «джипа», и щупальце прожектора подползает ближе: «Ку-уда, ку-уда?!»

Сюда, сюда.

О, этот заикающийся до дурноты мальчик в прологе «Зеркала», выдающий наконец четко и ясно впервые: «Я могу говорить!»

Я могу говорить?

А время было поистине замечательное, и нам здорово повезло, что мы его пережили. Не на специально выгороженной площадке молодняка, а в причудливой Зоне учились ходить, пуская вперед гаечки с бинтами. Как в фильме «Сталкер»: если гайка не исчезнет, — можно сделать шаг вперед. И у меня их еще полный карман.

А иначе, исчерпав маршруты полетов во сне и наяву, уткнешься лицом в сырой стог посреди взрастившей тебя Зоны.

О, ежики в тумане лет...

Как соблазнительно было «ассоциирнуть» себя, бедолажку, с обессиленным героем-невидимкой «Зеркала», чья полузадохшаяся душа-птаха робко обронила в ладонь теплую капельку помета...

Время нас не понимало?

Да время видело нас
насквозь!
Как видит и сейчас:
и того, кто с
деланным
изумлением
прозревает
после

«Покаяния» (а раньше, девственник, ни сном ни духом...), и того, кто в необычайных условиях диковинной гласности очень серьезно, аргументированно и отважно втолковывает массовому зрителю-читателю, что «Ну, погоди!» всего лишь глупая мультяшка.

Между тем тот скромный и застенчивый Зайчик — фигура чрезвычайно символичная: сто очков вперед даст он какому-нибудь супермышонку Майти-Маусу.

И Плюмбум подрастает и ухмыляется все откровеннее.

Он завтра Феллини и Тарковского «с базара понесет» — и, умудренный, поставит еще с десяток новых прожекторов, где следует, и «колючку» наматает погуце.

Но мы честно повторяем вслед за человеком с сильными руками и грустными глазами: «Вычистим землю, посадим сад и сами еще погуляем в этом саду». Нужно брать за лопаты и лечить дефекты речи.

В финале «Покаяния» презренный труп летит с откоса. Свершилось? Но город еще спит. Но горожане еще не знают, какая именно улица ведет к истинному храму.

И им через час, может быть, прикажут, как пацакам в «Кин-дза-дзе!» у Данелии, надеть всем намордники и улыбаться.

Не топчитесь на пороге у времени, пацаки.

Все ведь так просто: всего лишь снять намордники и говорить правду.

И вот пульнул вперед гаечку с марлевым хвостиком — летит, летит... Сей-час канет?

А намордник я пока сунул в свободный карман.



Я

сноглазый, до-родный добрый молодец подбирал в Госфильмофонде кинопрограмму для воинской части. На вопрос, что именно ему нужно к 70-летию Октября, он простодушно ответил: «Да какую-нибудь ерунду, и чтобы в конце «Аврора» стреляла, — подумав, добавил, помаргивая ресничками, — и что-нибудь про перестройку».

Предложи ему «к дате» «Стачку», «СВД», «Окраину» или удивительные ленты, созданные к 50-летию Октября молодыми режиссерами 60-х, — «В огне брода нет» (Г. Панфилов), «Интервенция» (Г. Полока), «Начало неведомого века» (А. Смирнов, Л. Шепитько) — насторожился бы, возмня розыгрыш.

Его ли в том вина? Утвердилось негласно: «про революцию» — это что-то не шибко художественное, зато «полезное», ну и, разумеется, без всяких там «измов», завихрений... Какие там — В. Хлебников, И. Бабель, А. Веселый, В. Татлин, К. Петров-Водкин, М. Шагал?

— Вы что, с ума сошли? — вопил чинуша, роняя очки. — Забываете, какая у нас дата?!

Длится духовная катастрофа: мы не слыхивали в школе тех имен, уверенные в куцести советского искусства... как не слышат их нынешние подростки. Парадокс: художники революции считались... идейно сомнительными. Холсты их гноились, как под арестом, в запасниках... пребывая там и ныне, каким бы достижением ни объявлялись жалкий уголок авангардистов в «новой» Третьяковке или вынужденное выставление К. Малевича, П. Филонова в Манеже.

Критика, редакция с кислым замешательством встретили фильм «В огне брода нет». А «Интервенция» и «Начало неведомого века» обнародованы лишь сейчас. Госкино сделало свои выводы из прецедента «крамолы», к шестидесятилетию Октября с помпой подготовив ряд лент, прочно забытых после праздников, зато незаменимых для мероприятий румяного молодца.

«Начало неведомого века» — альманах из двух новелл, снятых «с полки», — обращение режиссеров к лишь приоткрывшейся тогда прозе 20-х.

Ю. Олеша — гений, гурман метафоры: «цыганская девочка величиной с веник», «пенсне переезжает переносицу, как велосипед», на розовом соске — нежные, «как пенка на молоке», морщины.

Метафорическое полнозвучие сделало его роман «Зависть» (1927) чуть не символом искусства 20-х, выражая ощущение громадно-пестрого, наваливающегося, неустоявшегося мира, пьянящего возможностями.

В киноновелле Андрея Смирнова «Ангел» — обыденный для гражданской войны эпизод: по парализованной разрухой, бестолковщиной железнодорожной ветке невеста куда бредут прибывшие друг к другу — комиссар, красноармеец, мужик, интеллигент, дезертир, беременная баба, девушка-подросток. Их берет в плен банда — комиссара убивают, а остальных отпускают.

Без подсказки догадаться, что лента поставлена «по Ю. Олеше», как гласят титры, невозможно — так демонстративно ее образ-

ная плоть противостоит его поэтике.

По волнам, по валам революции пустил «Мистерию-Буфф» В. Маяковский — экипаж его чудо-ковчега делился на семерки «чистых» и «нечистых». Каждый из «семерки» А. Смирнова менее всего схож с социальным символом. Этим разных людей томят общие усталость, бесприютность, сбитые ноги, пустые желудки. От голода, тревоги, петляющих непролазных дорог, потенькивающих над головами пуль копится в душах свинцовая муть, выплескивающаяся то в дику, с хрюпающими ударами драку, то в приступы истерии, когда, цепляясь за случайное словцо спутника, начинают спор о «политических платформах». А то разряжаются общим восторгом от малости: нахлебавшись парного молока, от-

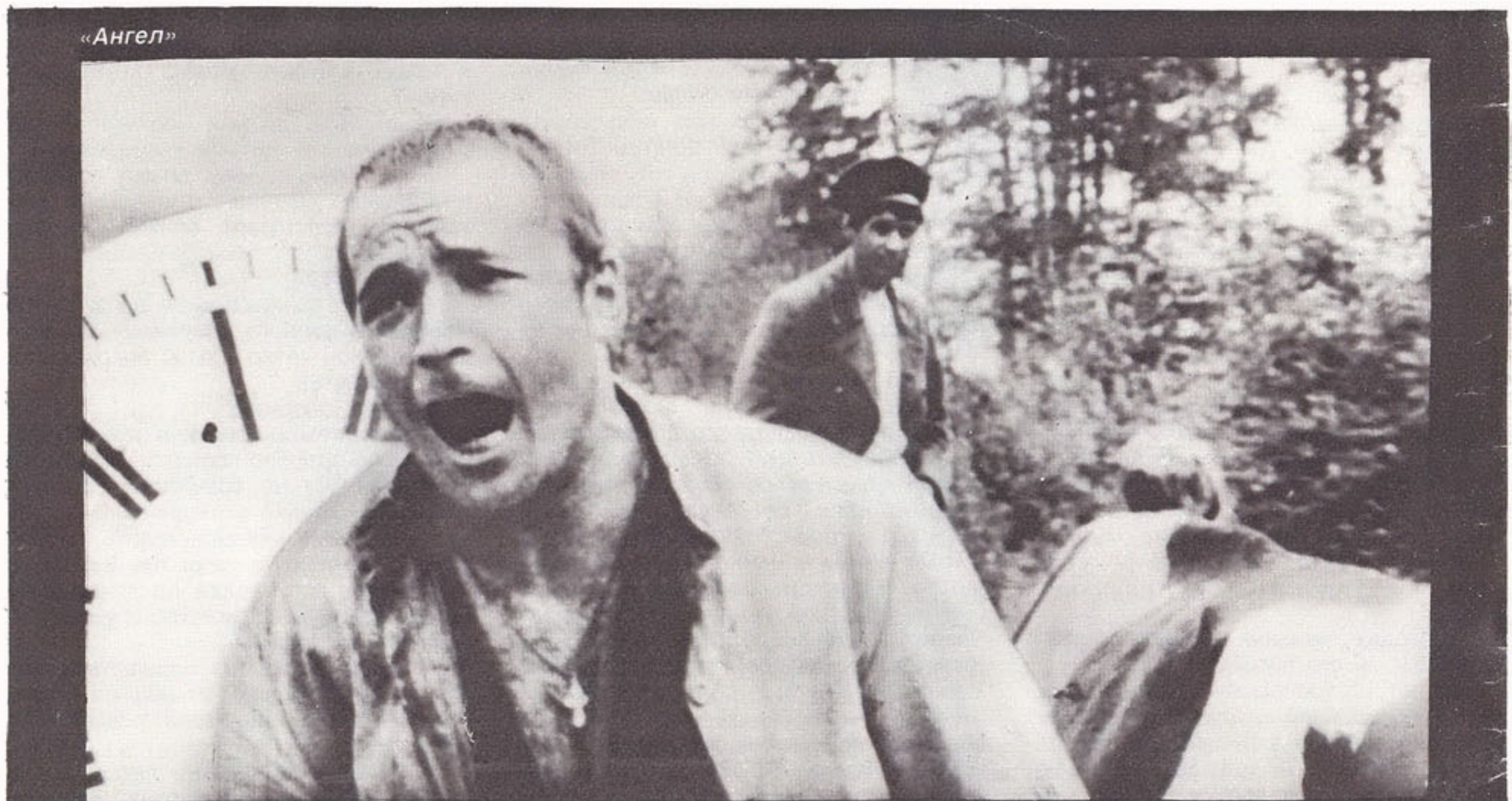
нут, отвалятся со стуком в зал. Они значат то, что значат: программно антиметафоричны.

Фильмы молодых первой половины 60-х — «Иваново детство», «Мир входящему», «Человек идет за солнцем», «Тени забытых предков»... — исследовали мир метафорой. А. Смирнов — из первых, кто доверчиво дивящуюся разнообразию формулу «все равно всему» сменил сужающим, герметичным «все равно себе», обозначив слом устроений.

Судьбу не вышедшего в свое время на экран «Ангела» разделила «Проверка на дорогах», экспрессивной взвинченности «военной» киноклассики рубежа 50—60-х и пышности возрождаемой сталинианы противопоставившая как бы непредвзятый жизненный сколок, протокол реальности.

ман Ангел — смесь солдата с расстригой. Надтреснуто, в форме раздумчивых афоризмов роняет приговоры, глаза невидяще смотрят сквозь обреченного. Это черный рыцарь идеи, вполне отождествивший себя с ее карающим мечом.

Комиссар же по-земному зауряден: фигура чуть бабья, оплывающая полнотой. Но по гонорку, начальственному покрикиванию на случайных спутников видно: они ему сырье, несовершенный материал для величественного храма новой веры, «контриков» бы лишь среди них выявить да документации на свет пересмотреть. Он тоже посланец идеи, ради которой не щадит других, но и себе не придает особого значения; плененный, он почти спокойно приемлет смерть, рассудя, верно, что ей не остановить общей победной поступи.



«Из смиренья не пишу»

отвычки захмелев до головокружения, молодой, разбитной мужик, вбив ноги в мотающийся на ходу вагонный настил, горланит что-то растяжисто-удалое, готовый побрататься со всеми «православными пролетариями», с шатающим его тугим ветром. Песней обнимает и неохватную даль, и рядом несущийся перелесок, где цвиркают ныне, срезая мягкие еловые лапки, свинцовые соловьи.

Герои ленты бредут по колени не «в звездах» — в схваченных ледком протоках, а то месят чмокающую грязь; их лица охлестывает, как жгут мокрого полотенца, влажный ветер. Мир фильма грубо материален: песок, глина, кувалда, крушащая на растопку «старорежимные», в бронзовых завитках кресла, солдатский картуз, куда сдаивают молоко, и потом льят ртом пьянящую струю, широко льющуюся по глянцевому желобу растреснутого козырька.

Вещи здесь так фактурны, что кажутся, как в поп-арте, приклеенными к экрану: того гляди, отсох-

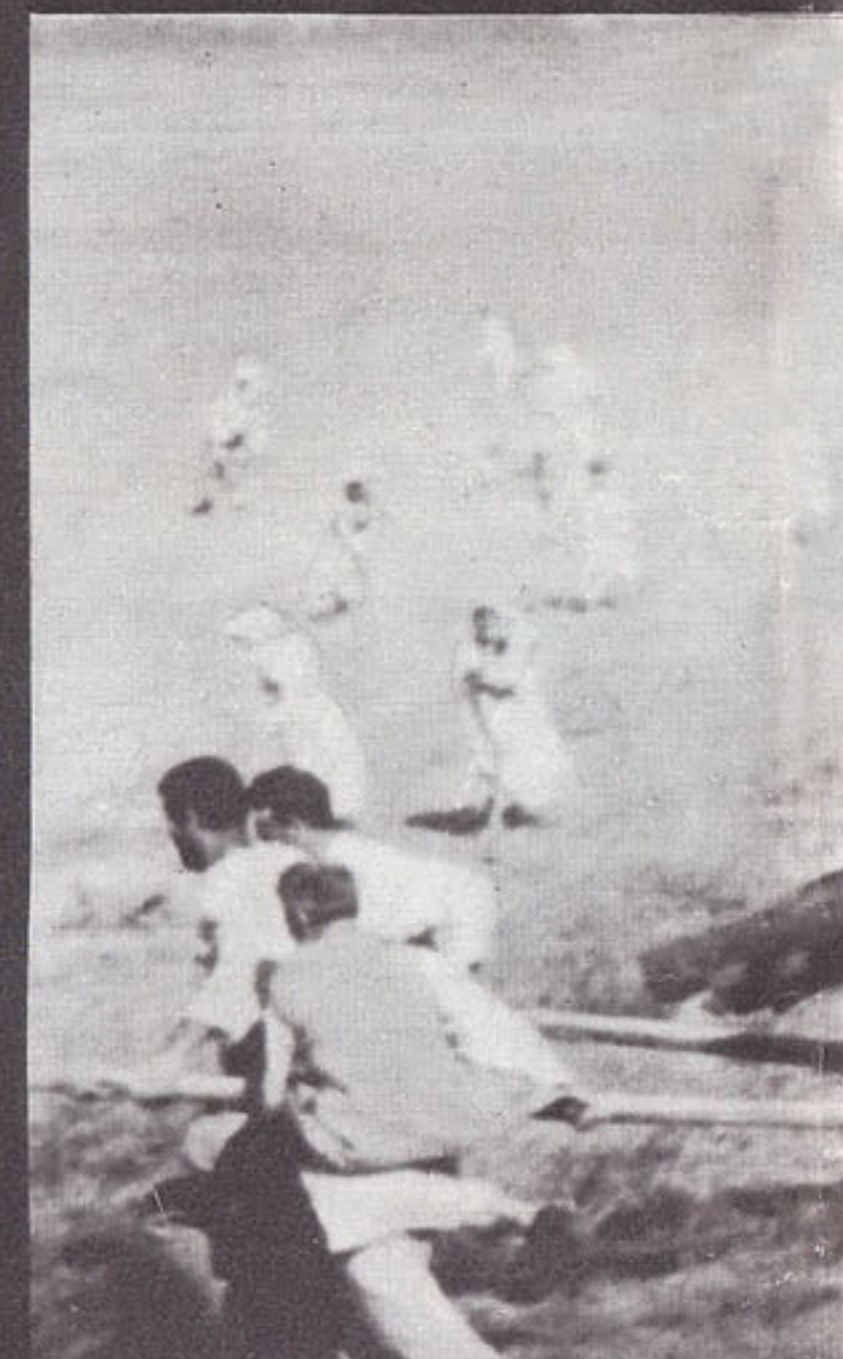
Но «сверхдокументализм» развивался А. Германом, С. Арановичем, В. Аристовым, А. Бибарцевым, П. Симмом, В. Рыбаревым... чьи ленты, часто изрубцованные купюрами, прорывались-таки к зрителю.

Художника понукали создавать должное, а он уходил в прорисовывание прожилки неприятельного, но непридуманного, трепещущего и переливающегося в ладнях лоскута действительности. «Тихое» кино оказывалось грозным, громким, наведение «резкости» на быт извлекало из него исторический смысл, взрывающий благостные мифы. Как по фаланге «реконструируют» мамонта, так в фильме «Мой друг Иван Лапшин» казусы, гримасы провинции отражают духовную ситуацию 1935 года, укрупняясь в картину мира, нагнаивающегося насильем.

Оттого певцы «потемкинских деревень» резонно боялись, что таран «сверхреализма» сметет эту расписную фанеру.

Стустил событие в символ эпохи и А. Смирнов.

Жидко-бесцветные пряди волос, лицо, источенное оспой, тело, до костей изглоданное то ли лихорадкой, то ли страстью истребления, узкая ряса как мундир: ата-



«Родина электричества»

**рукописи
не горят**

Сошлись два фанатизма. Они не слышат и не хотят услышать друг друга, ибо мнят: двоим им нет места на земле. Идеи, претендующие на монопольность, далеки от абстрактного парения схватки идейной, им подавай физическую расправу, торжествующее сминание чужой плоти в кровавое крошево.

Запрокинули, навалились — извивающееся тело пробрал через затылок металлический холод наковальни. На глаза больно надавили бандитские пальцы, закрывая распяленные веки.

Ангел размахнулся и, сипло выдохнув, буднично тукнул молотом — звон поплыл, словно увязая во влажном тумане, окутавшем округу. Грузное тело, обмякнув, кулем оседает в лужу. Ангел оттирает забрызганный чем-то творожистым черный подол рясы и, бормоча что-то — молитвы? причеты? матерщину? — уходит, прямой и насупленный, иннок, ворон, воин.

Уцелевшие шагают по шпалам. Им жить и продолжать путь. Из вязкого тумана далекой гражданской — символом ее наплывает на нас набатный звон изнемогающей наковальни.

Если А. Смирнов, обращаясь к Ю. Олеше, как бы вопреки его поэтике снимает что-то совершенно иное, то Л. Шепитько, экранизируя «Родину электричества» А. Платонова, бережно воспроизводит словно то самое: история о том, как в голодном 1921 году комсомолец спасает погибающую от засухи деревню, желает выглядеть на экране густком платоновской образности.

Как и у А. Смирнова, здесь почти сюрреалистический мир предметов, забывших свое назначение:



Олег КОВАЛОВ,
кинокритик.
Окончил ВГИК
в 1981 году.
Публиковался
в журналах
«Искусство
кино»,
«Советский
экран»

косые плетни, огораживающие пустоту, дрын с фанерной звездой, горделиво вздетый среди умирающего села, сияющий лаковыми покрывками английский мотоцикл, чтобы питал двory электричеством, его заправляют самогонкой, холст Пикассо в куче хлама... — но быта как стихии нет, вместо него струящийся поток бытия.

Фактуры новеллы А. Смирнова шероховаты, дробны, здесь же сведены к устойчивым простейшим первостихиям: небо, земля, вода. Перекаленная почва курится прахом, люди то вжались в нее серыми комочками, то бестелесными тенями бредут в знойном мареве не-

весть откуда неизвестно куда... Ритм ленты значительно заторможен, кадры причудливы, величественно-странны... Но чем «точнее» вроде бы моделируется здесь «мир Платонова» — тем более непохожим на себя предстает писатель. Отчего?

Аморфной атмосфере общественного застоя может противостоять упорное извлечение из-под кремнистых напластований лжи — исторического знания, а может, и открытая проповедь, напоминающая, правда, яростное прорубание сквозь... кисель, благополучно смыкающийся за спиной идеалиста. Фильмом «Восхождение» Л. Шепитько напомнила о максимализме и низости — видимо, ощутив нужду в проповеднической интонации еще в конце 60-х, в пору постановки «Родины электричества», где мальчик-комсомолец являлся народу в ореолах рассеянного света возвещать новую истину. Однако эта живописная экранная композиция оказалась созданной как бы помимо прозы Платонова...

Слово А. Платонова не проповедует: смятая, сжеванная в болезненную бессмыслицу, в лепет юродивого речь его — не языковой гротеск, как то может показаться при чтении: «Громадно наше сердце боевое, не плачьте вы, в желудках бедняки, минует это нечто гробовое, мы будем есть пирожного куски». Это сочиняет Степан Жа-

стейший социальный смысл: страдающий народ спасли молокосос с маузером, технократ с мотоциклеткой, поэт со своими пылкими придурочными виршами. Без этих, мол, снизошедших поводырей копошащихся во прахе бедолаги не знали бы, что им делать с землей, на которой живут.

Идея мессианства, как мне кажется, чужда А. Платонову. В повести «Джан», повлиявшей на ленту Л. Шепитько, герой действительно выводит гибнущий народ из пустыни, но лишь для того, чтобы этот неделимый людской клан разбрелся в стороны. Мнимое поражение героя — его победа: люди, осознав себя личностями, распались, чтобы каждый осуществил свою судьбу.

И нет у нас другого писателя, столь сильно и неотвязно разоблачавшего гибельность идеи самозванного устроительства народного блага и ее апологетов — самодуров, бюрократов, рабов догмы, мелких царьков, дураков, вождей-горлопанов в горчичных галифе, всей этой прожорливой саранчи, несущей голод, ужас, запустение и гибель всему живому.

Черты этой мелкой, но чрезвычайно чванной шелупони временами узнаются в романтизированных героях ленты Л. Шепитько.

Судьба режиссеров, снимавших «Начало неведомого века», символична, рассмотренная «из сегодня»: это варианты поведения молодого художника в 70-е годы. Л. Шепитько нашла в себе силы мощно творить вопреки сперттой общественной атмосфере, противостоять давлению конформизма. А. Смирнов оказался тем режиссером, у которого, на мой взгляд, лучшей лентой оказалась полочная. Подобная биография тоже типовая для минувшего десятилетия: фильмы «Скверный анекдот», «Отпуск в сентябре», «Долгие проводы» — пик для их авторов, после чего следовало вялое скольжение вниз... А что стало с М. Осе-пьяном после критики его фильма «Три дня Виктора Чернышева»? Г. Полокой? Н. Рашеевым? В. Трегубовичем? После мытарств вкус к современной теме потерял Г. Панфилов. Многие внешне благополучные биографии внутренне неблагополучны: после потрясающего фильма «Летняя поездка к морю» С. Аранович начинает снимать уже второй сериал по Ю. Семенову. «Комиссар» вообще единственная лента А. Аскольдова. После запрета фильма «Тугой узел» и «огоньковской» критики фильма «Личная жизнь Кузьяева Валентина» мы потеряли остросоциальных режиссеров М. Швейцера и И. Масленникова.

Отчего так? Оттого, верно, что художник может творить, преодолевать голод, боль, лишения, творить на войне, в тюрьме и в лагере, но не может одного: он не может творить боясь. Страх — единственное, что делает его бесплодным. «Из смиренья не пишутся стихотворенья...» (Л. Мартынов)

Новеллы альманаха сами собой сложились в исследование феномена общественного фанатизма, в размышление о разных его гранях. Новеллы, в значительной степени поставленные «вопреки» экранизируемым авторам 20-х годов, больше, чем о годах революции, говорят о прозрениях и заблуждениях молодой режиссуры годов 60-х, уже чувствующей некое зловещее мышинное шелестение подкрадывающихся 70-х, драматически и по-разному определивших, «распределивших» их судьбы.

«Родина электричества»



тсия стихотворенья»

ренов из «Родины электричества», но примерно такова здесь и авторская речь: слово А. Платонова — эмоционально нейтрально.

Он — певец той жизненной плазмы, что словно не ведает еще добра и зья, потому слепо, наугад перебирает словесные оболочки, чтобы выразить мучащие чувства, мысли. Слово здесь как бы криво сидит, и не определить степень простодушия автора, то ли воспевающего действительность, то ли рыдающего над ней.

В произведениях А. Платонова восторг и ужас слиты, слитны как при ударе молнии, вырывающей из тьмы дали, преображенные неземным светом. Проза его чудодейственно, противоестественно длит этот момент истины, пронзающей прозрением ее непостижимости. Реальность, выдранная художником из тины вседневности, равна природе: непреложной, внеочечной, томящей тайной.

Окрасить истину — тем обокрасить, упростив. Слово проповеди чуждо А. Платонову как покушение на свободную стихию языка, как чуждо ему любое волевое вторжение, сияющееся перекроить жизнь.

Если притчу Л. Шепитько прочесть как строгий революционный плакат, из нее извлекается про-





Олег СИЛЬВАНОВИЧ.
студент
киноведческого
факультета
ВГИКа.
Публиковался
в журналах
«Советский
экран»,
«Кинемеханик»,
в газете
«Советская
Белоруссия»

На студии «Беларусь-фильм» сорокавосемилетний режиссер Валерий Рыбарев, чье имя стало известно широкому зрителю не так давно, заканчивает новый фильм «Не бойся, я не трону тебя». Зная стиль этого художника, я могу представить характер будущей картины: жесткий, не сглаживающий остроту поднятых вопросов. Тем более что драматургическая основа — пьеса известного публициста Юрия Щекочихина «Ловушка 46, пост 2».

Герои ленты, как и прежних работ Валерия Рыбарева «Чужая вотчина», «Свидетель», — молодые люди. И сформировавшееся их время.

...В обычном провинциальном пригороде живут герои фильма — пареня по прозвищу «Арлекино» и компания его приятелей, называющих себя «волками». Они навещают в соседней большой город в поисках приключений, хулиганят по мелочам, вступают в стычки с «шарагой» городских ребят — отпрысков «сытых и обеспеченных» родите-



Лена — С. Копылова
«Арлекино» — О. Фомин

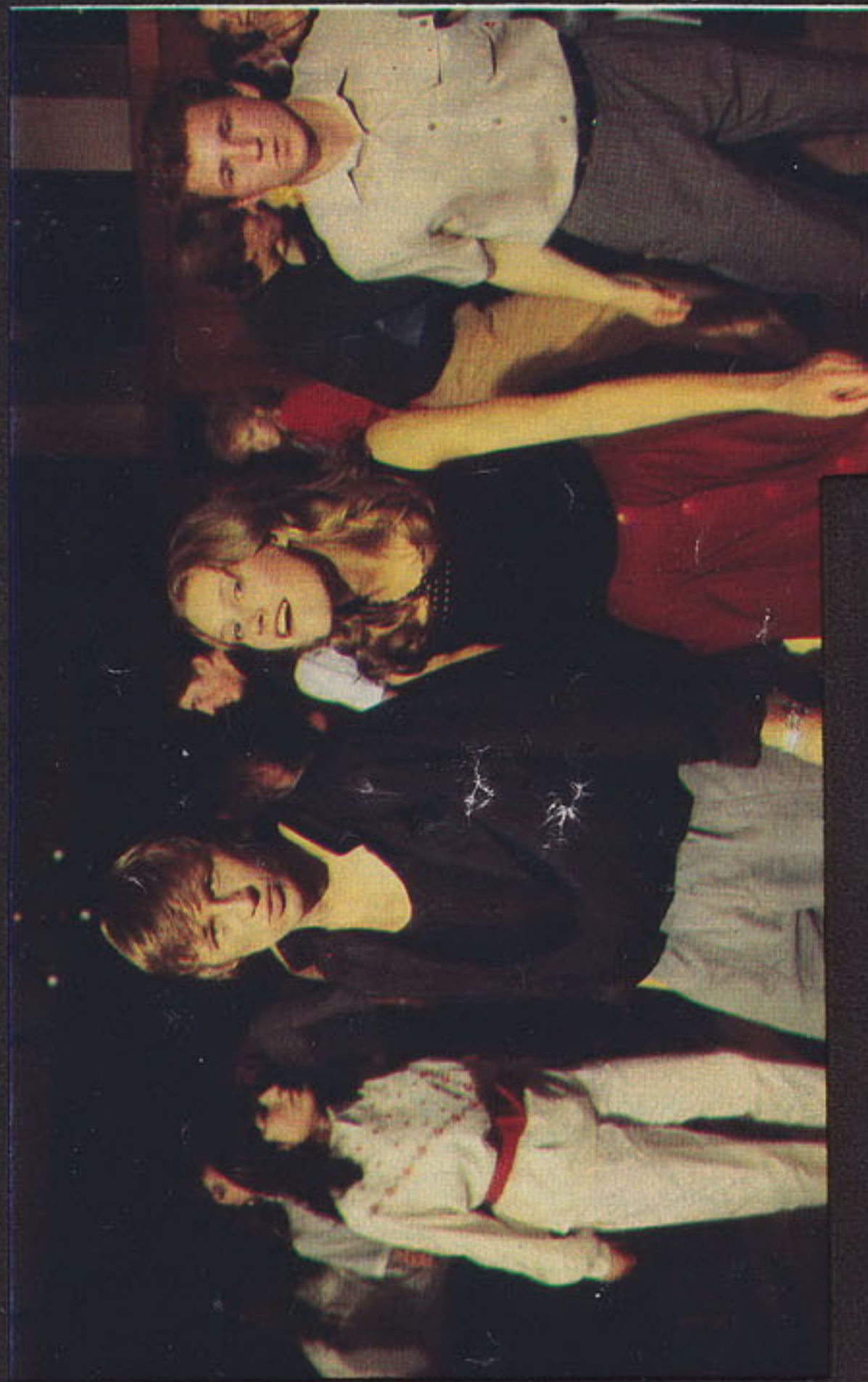




«Интер» — И. Кичаев



«НЕ БОЙСЯ, Я НЕ ТРОНУ ТЕБЯ»



лей. Городские, разрезающие на папиных автотомобилях под предводительством некоего «Интера», смотрят на «пришлых» свысока, что вызывает ярость «волков». Конфликт между группировками и становится сюжетным узлом ленты. Вражда, усугубляемая возникшим любовным треугольником «Интер» — Лена — «Арлекино», приводит героев картины к трагической развязке...

В картине, как и в прежних фильмах Рыбаева, заняты и профессиональные, и непрофессиональные исполнители. В роли «Арлекино» снялся актер Рижского ТЮЗа Олег Фомин, «Интера» сыграл Игорь Кичаев, Лену — московская актриса Светлана Копылова.

К сожалению, в горячий период озвучания картины мне не удалось побеседовать с режиссером подробно. Но даже из кратких разговоров было ясно, что он видит истоки возникающей на экране драмы в социальном раслоении нашей молодежи, в наличии «сыто-защитенных» деток, в стихийных попытках ребят защитить свое достоинство... А когда я попал на съемочную площадку, то увидел четкую и слаженную работу единомышленников, точно знающих, что они хотят сказать своим фильмом, понимающих необходимость этой работы именно сегодня.

Уверенность авторов всегда подкупает. И потому жду от будущего фильма интересного разговора. Пусть нелицеприятного. Но честного.

Минск

Нечаянные радости

Режиссер Рустам Хамдамов получил постановку на «Мосфильме»!

О многом говорит эта скупая информация. Правда, лишь для тех, кто знаком с нелегкой судьбой этого интереснейшего художника. Рядовой зритель, некинематографист, такой возможности — следить за судьбой Хамдамова — не имел по одной простой причине... Нет, не угадали — его фильмы не были запрещены, они не пылились десятилетиями на полке, как картины Германа, Климова, Муратовой. Здесь случай особый: у него и фильмов-то, считай, нет, он их вообще не смог снять. На сегодняшний день Хамдамов — автор всего лишь одной учебной, вгиковской работы, сделанной в 1967 году. Фильм длится всего сорок минут, в прокате, естественно, не был и к тому же снят на пару с режиссером Ириной Киселевой (для которой эта лента также осталась единственной работой в художественном кино).

О чем же тогда вообще речь?

Прежде всего о том, что фильм «В горах мое сердце» по произведению Уильяма Сарояна едва ли не лучший из всех, когда-либо созданных на киностудии ВГИКа. На мой, к примеру, взгляд, безусловно, самый лучший.

Черно-белое изображение, титры вместо звучащего диалога, брэнчание тапера за кадром... Этот ностальгический прием «немного кинематографа» оказался удивительно созвучен нежному, горестному и мудрому миру сарояновской прозы. Дело не в том, конечно, что действие происходит во времена Великого Немого и, следовательно, налицо попытка воссоздания эпохи через прием, хотя не следует отбрасывать и этот оттенок смысла. Дело также не в искусстве стилизации самой по себе, какой бы изощренной она ни была (а в данном случае отдельные моменты фильма запросто можно принять за подлинные кадры полувековой давности). Дело в другом.

Сароян, мне кажется, в гораздо большей степени волшебник и маг слова, чем принято считать. Он наделил своих героев столь *несказанным* благородством отношений, поступки их и речи столь возвышенно-прекрасны во всей своей вполне земной простоте, что *высказать*, передать это «впрямую» ни на словах, ни средствами кино, думается, невозможно. В этом, кстати, убеждают неизменные неудачи при попытках имитировать сарояновский стиль в литературе и в кино. Тут требуется некий «магический кристалл» — вроде того, который Сароян помещал между читателем и текстом.

Актрисы Е. Соловей и Н. Лебле в фильме «Нечаянные радости»



Призрачность, как бы невесомость условного мира хамдамовского фильма, его подчеркнутая двухмерность, плоскостность, сквозь которую можно, оказывается, проникать на безграничную глубину и которая способна вобрать в себя все многообразие предметного мира, — все это стало чуть ли не идеальной средой для показа *невидимого*, для передачи *непередаваемого*. Фильм не столько *демонстрирует*, сколько будит твоё воображение, душу, способность к творчеству. Слово сам творишь во время просмотра — и потом уже не вспомнить, что видел на экране, а что — в своём воображении.

Эскиз Р. Хамдамова к неосуществленному фильму режиссера Г. Чухрая «Дубровский»



Кадр Хамдамова перенасыщен предметами давно ушедшего, забытого обихода, каждый из которых в одно мгновение успевает рассказать тебе свою историю. И даже если не успеваешь что-то расслышать, оно все равно остается жить в глубине сознания. Полифония этих голосов, аккорды изысканных натюрмортов, гармония сложно построенных интерьеров рождает дивную визуальную музыку. У Хамдамова даже скромный титр «Мак-Грегор играет на трубе» способен воздействовать сильнее любого реального соло на трубе, как угодно мастерски исполненного, ибо образ мелодии здесь каждый создает себе сам. «Волшебным фонарем» немое кино Хамдамов высветил те тайники души сарояновских героев (а также и нас, зрителей), которые не разглядишь в слепящем дневном свете будничного (скажем так) кинематографа...

Хамдамова заметили. Можно даже сказать, что в кинематографических кругах он прославился. Многие кинодеятели принимали участие в его судьбе, пытались помочь получить постановку. Всем было ясно, что появился большой талант. Это видно было и по рисункам Хамдамова — легким, изящным, исполненным не только изобразительных, но и режиссерских идей. В конце 60-х годов «Советский экран» даже опубликовал подборку его рисунков.

Постановку Рустам Хамдамов получил лишь в 1974 году — в экспериментальном объединении «Мосфильма», руководимом Г. Чухраем. Сценарий Ф. Горенштейна и А. Михалкова-Кончаловского назывался «Нечаянные радости». Прототипом главной героини была звезда русского дореволюционного кино Вера Холодная, хотя события последнего периода ее жизни трактовались в сценарии весьма вольно. Хамдамов начал съемки во Львове, за месяц отснял 40 процентов всей картины и был вызван вместе с материалом в Москву. Отчитываться.

Посмотрев материал, руководство Госкино немедленно отстранило режиссера от постановки. Некоторые лица, причастные к этой истории, утверждали тогда и продолжают утверждать теперь, будто, дескать, отстранили потому, что никто ничего в материале не понял, а режиссер даже не потрудился объяснить, защитить свое творение. Да, но чтобы понять, что это материал талантливейший, высокохудожественный, не нужно было даже быть специалистом (полгода назад в телевизионной «Кинопанораме» были показаны отрывки из материала «Нечаянных радостей», так что читатель может судить сам). Однако какая разница, талантливый он там или бездарный, если было совершенно ясно, что Хамдамов отказывается выполнять самое главное: учитывать конъюнктуру текущего момента. Не желает давать предписанные ответы на предписанные вопросы. Вместо этого (что также было очевидно) он занимается поисками чистой красоты, поэзии, высокого искусства, которые, не выдерживая грубого столкновения с действительностью, парадоксальным образом вбирают и отражают всю ее суть — и являются чуть ли не высшей ее ценностью и смыслом.

Это был особенный, ни на что не похожий материал (снятый вновь в форме немое кино), из которого мог бы выйти... абсолютно не нужный руководству фильм.

Думается, будь на месте Хамдамова режиссер-боец склада Тарковского или, скажем, Соку-

Хамдамова

рова, вполне возможно, что положение удалось бы исправить. Любой ценой — здоровья, жизни — обмануть, уговорить, запугать, изнурить начальство, но вырвать в конце концов возможность закончить фильм! И пусть он потом ляжет на полку — главное, он состоится, заживет своей, пусть и тайной жизнью. А там, глядишь, и прорвется к зрителю.

Хамдамов не смог пробить бюрократическую стену, ушел от борьбы.

Фильм заново переснял Никита Михалков — лента вышла под названием «Раба любви», имела даже успех у зрителей. Из «Нечаянных радостей» в «Рабу любви» перешла лишь Елена Соловей — исполнительница главной роли.

О Хамдамове же с тех пор ничего не было слышно. Он жил все это время в Ташкенте и даже участвовал косвенно в кинопроцессе — к его советам прислушивались видные кинорежиссеры, во многих известных ныне фильмах можно почувствовать влияние его идей и образов. Но к первому своему полнометражному фильму он пришел лишь сейчас, через двадцать лет после окончания института. Вот уж нечаянная радость...

Работа эта в самом начале, и нам пока мало что известно о будущем фильме. Сам Р. Хамдамов уклонился от разговора о нем, как, впрочем, и о предыдущих своих бедах. Важен, однако, сам факт, что он получил возможность сделать фильм. Неужели действительно настало время, когда режиссеру дают постановку всего лишь за то, что он талантливый?

Неужели мы действительно начинаем доверять художнику?

Андрей ТУРКИЯ

Такой была героиня «Нечаянных радостей»

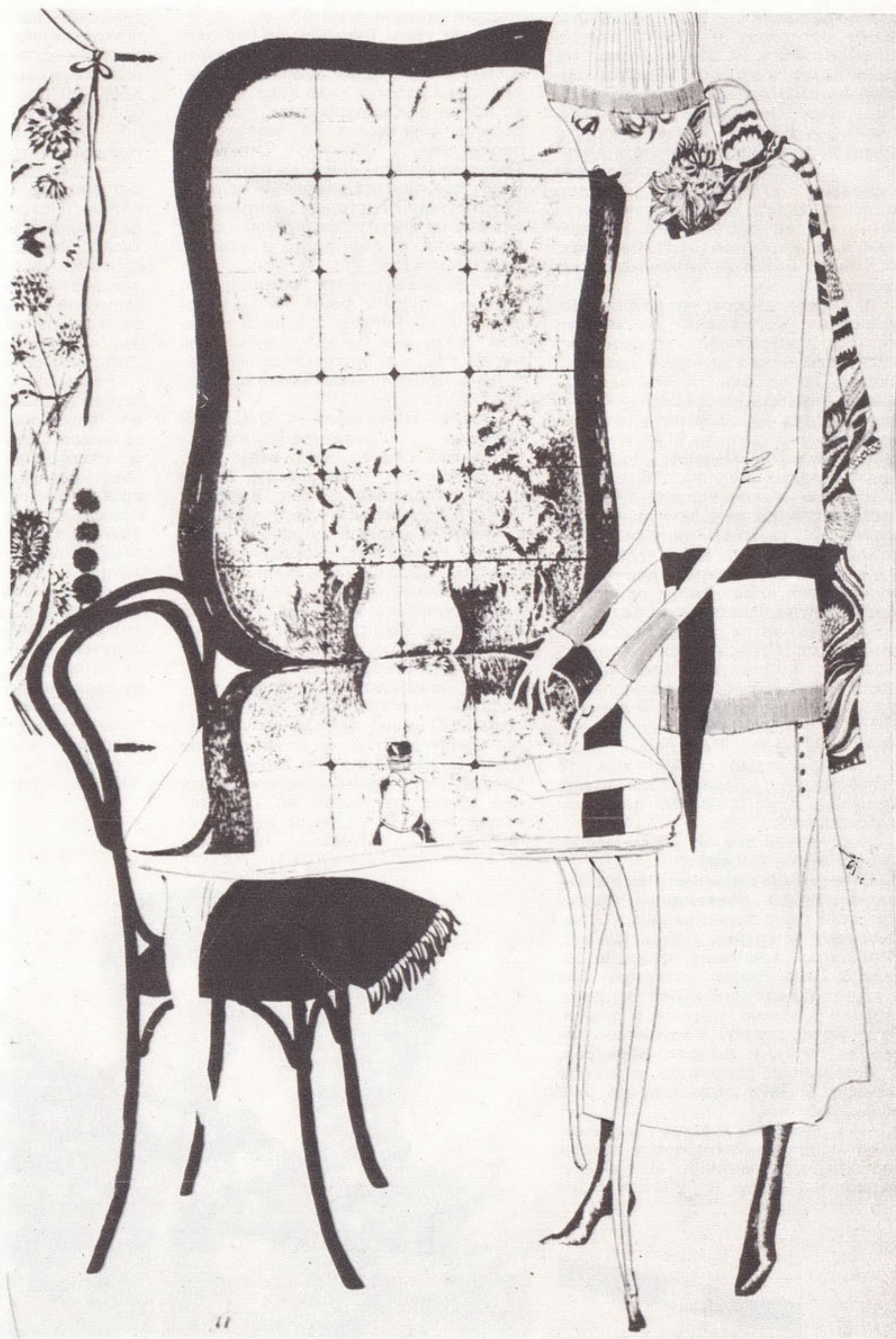


шанс

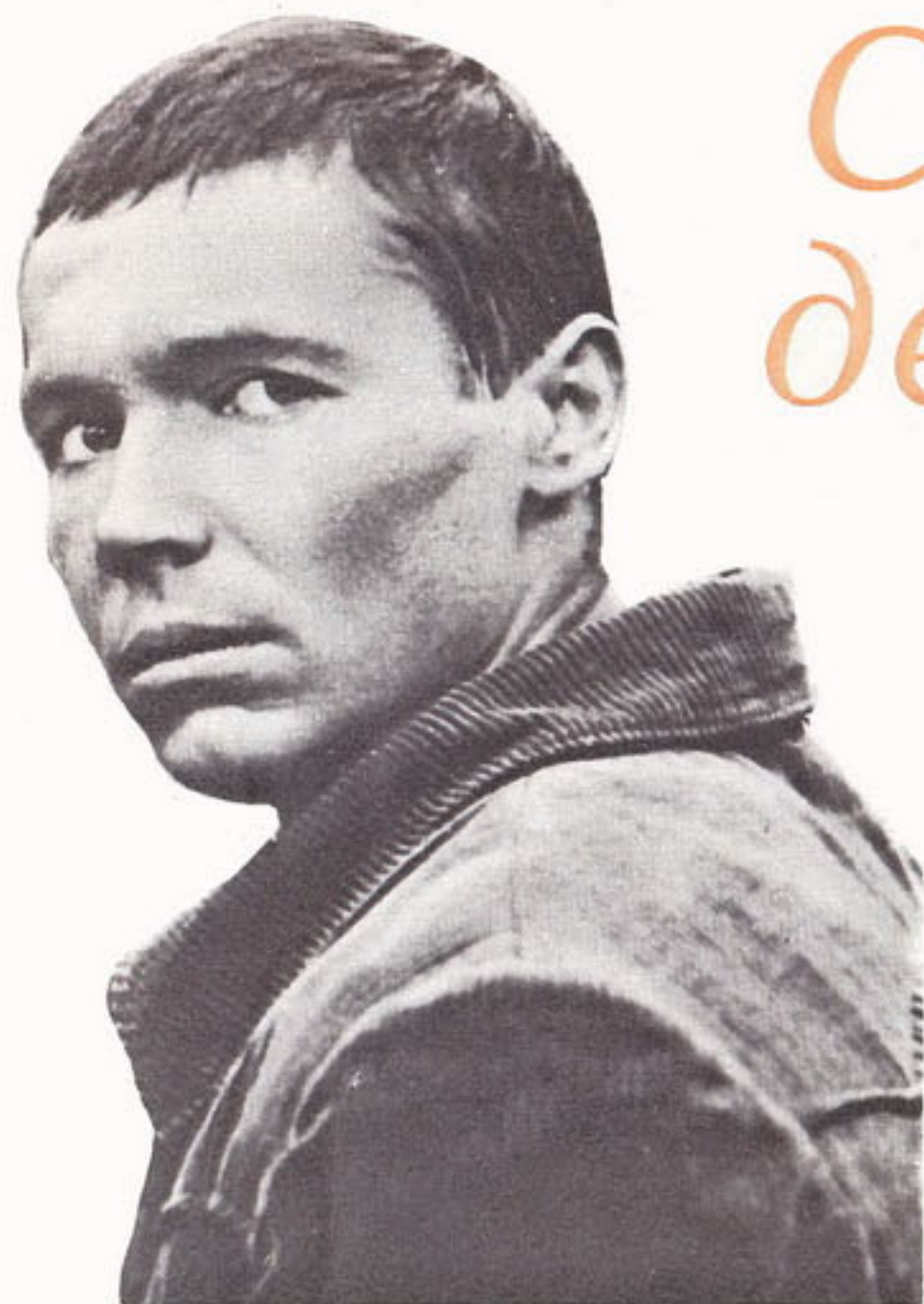
Кадр из фильма «Нечаянные радости»



Эскиз Р. Хамдамова к «Нечаянным радостям»



Сколько можно дебютировать?



Непростым получился мой разговор с Василием Мищенко, актером московского театра «Современник». Мы спорили, даже ругались, в чем-то сходились, во многом были едины. Не могу назвать это обычным интервью с популярным актером. Скорее это исповедь человека, очень любящего и уважающего свою профессию. Исповедь артиста с трудно складывающейся судьбой. Предвидя упреки в свой адрес, скажу откровенно — я пристрастен. Мне интересен и симпатичен этот человек. Артист, о котором почти никто не писал.

В шестом классе, посмотрев «Неуловимых мстителей», он послал письмо режиссеру Э. Кеосаяну: «Если вам нужен человек, умеющий скакать на лошади, гонять на мотоцикле, стрелять из самопала, — я готов». Ответа не получил. А в девятом классе написал во ВГИК и попросил прислать «Правила поступления». Правила получил с припиской о том, что «человека, допустившего столько ошибок на одном листе, и на пушечный выстрел нельзя допускать к искусству». Не охладило. Да и что могло остановить человека, который даже коров своих односельчан «обратил в актерскую веру».

— Мне часто приходилось пасти стадо. Становилось скучно — начинал играть. Кем только не были мои буренки! И вражескими танками, и партизанами, и армией, которой я командовал так Чапаев, то как Наполеон. Если в «войну» играл с ребятами, то обязательно красный командир. Входил в раж: в драках до крови метелились.

Поступать в Москву после школы он не поехал. Побоялся.

Совершенно случайно в газете Василий увидел объявление: Волгоградский театр кукол набирает трехгодичные актерские курсы. Поехал. И поступил, как мама говорила соседкам, «на таких артистов, как в кино». Со второго курса Мищенко забрали в армию. Служил в пехоте. Окончил же службу в армейском ансамбле песни и пляски. Вернулся, в Волгограде устроился учеником слесаря. В 1976 году получил разряд токаря и...

— ...рванул в Москву. Записался на прослушивание сразу во все театральные училища. Из МХАТа выперли — говор. В ГИТИСе наби-

рал курс Олег Павлович Табаков. Я пришел и ахнул: какие артисты — Табаков, Константин Райкин. Я их только в кино видел. На третьем туре слушал сам Табаков. И взял.

Перед экзаменом по истории — осмотр у фониатра. Заключение — Мищенко профнепригоден. Узлы на связках.

— Звоню в панике Табакову в Саратов, где он был на гастролях. Табаков звонит ректору. Ректор допускает до экзамена. Мне всегда везло на хороших, добрых людей... Вернувшись, Табаков отвез меня в больницу, сделали операцию. Месяц молчал... А учиться было страшно интересно. Играли в нашем подвале на улице Чаплыгина. Мечтали о своем театре, верили в него.

Тогда театр Табакова не состоялся. Мастер продолжал преподавать в ГИТИСе. Молодые артисты устраивались на работу — кто куда. Мищенко попал в «Современник». Получил роли в спектаклях «А поутру они проснулись», «Доктор Стокман», «Вишневый сад», «Любовь и голуби». Через два года его назначили на роль Хлестакова. Некоторые критики до сих пор не могут успокоиться, в штыки приняв и спектакль, и «такого Хлестакова».

— Знаешь, не то обидно, что ругали. Грустно было от заявлений: это не Гоголь, это не Хлестаков. Хоть бы Гоголя перечитали перед тем, как идти на спектакль. А некоторые, по-моему, писали рецензии по слуху.

После «Ревизора» — спектакли «Навеки девятнадцатилетние» и «Стена». Сейчас актер репетирует в «Плахе» по Ч. Айтматову. А как у него складывались дела в кино?

— В дипломном спектакле «И с весной я вернусь к тебе» я играл Павку Корчагина. Спектакль посмотрел Сергей Соловьев. Он тогда начинал снимать «Спасателя» и дал почитать сценарий. На главную роль, Виля Тишина, я даже в мыслях не рассчитывал. А после проб меня утвердили.

...Я снимался в «Спасателе» и думал, что так будет вечно, что сохраним нашу творческую семью до новой работы. В этом смысле очень мудро поступает Никита Михалков. Всех своих актеров он так или иначе занимает из картины в картину. Но отсняли и озвучили фильм. Прошла премьера

в Доме кино. И... вокруг меня образовалась пустота. Я, наверное, был тогда излишне оптимистичен... Время шло, мы встречались с Соловьевым: привет — привет! Было как-то неудобно говорить режиссеру: у тебя есть какие-то виды на меня? А он этой темы не касался. Не подумай, что я в чем-то осуждаю режиссера. Я о другом...

Для меня «Спасатель» стал дебютом в кино, но дебюта не получилось. Это не кокетство. Если о фильме и писали, то больше о режиссере, о Шакурове, Друбич, а про меня чуть-чуть. Не пригласили на «Кинопанораму». Поздно нашли. Честно говоря, было больно... Фильм выдвинули на Государственную премию имени Н. К. Крупской. Но какая-то чудовищная бюрократическая машина перемолола это присуждение. Вдруг заявили, что проблемы, поднятые фильмом, неинтересны нашей молодежи. Хотелось бы посмотреть в глаза этим экспертам по молодежи.

— А тебе, как зрителю, «Спасатель» нравится?

— Да, но только первый вариант фильма. Он был жестче, более колюч. Потом Соловьева заставили сгладить острые углы. Какие-то куски выбросили, «пригудрили» картину. Александр Кайдановский даже отказался после этого переозвучивать свой персонаж. Пригласили на озвучивание другого актера... И все же у Соловьева я прошел замечательную школу.

Режиссер Геннадий Полока приступал в 1980-м к съемкам телефильма «Наше призвание», где продолжал развивать тему, начатую им еще в «Республике ШКИД», — о первых советских школах. Подобраны были практически все исполнители. Приглашен Владимир Высоцкий, с которым режиссера связывала творческая дружба еще с фильма «Интервенция». Не было исполнителя роли главного героя — Николая Гудкова. Посмотрев «Спасателя», Полока позвонил Мищенко и предложил попробовать на центральную роль. Сроки были очень жесткие — сто дней на трехсерийную картину.

— Все так интересно начиналось. Ждали Высоцкого, его песен, которые он должен был написать к фильму. Не дождался: шел июль 1980-го... Картину сняли, и она

была положена «на полку». Уму непостижимо! Была такая Жданова на телевидении. Так вот она сделала все, чтобы фильм не вышел на экран. Сначала «Нашему призванию» шили «антисоветчину». Как раз произошли известные польские события, а у нас в фильме самоуправление, ребята сами решают свою судьбу, выбирают руководителя. Для того чтобы картина вышла, режиссеру предлагали компромисс. На целую серию сократить... Эфир фильм получил только в 1985-м, когда Жданову отправили на пенсию, на заслуженный отдых. Мне иногда кричат хочется — заслуженный?! За что, за какие заслуги? За загубленные актерские, режиссерские судьбы? За плевки в души людей ранимых, беззащитных перед чиновниками от искусства? Боюсь, не все еще ждановы отслужили... Читал статью о персональных пенсиях? Все у нас есть: и персональные машины, и персональные дачи, и персональные пенсии. А нужна персональная ответственность! Больно, когда душу твою пытаются «переозвучить». Ладно, идем дальше.

...Геннадий Полока бережно хранил вырезанные куски, как сохранил в свое время «Интервенцию» с Высоцким. И на основе вылетевших когда-то сцен стал снимать в 1986 году продолжение «Нашего призвания» — «Я — вожатый форпоста», фильм о первых пионерских отрядах. Вновь собрал всех исполнителей. Уникальный случай в мировом кинематографе. Как Полока сумел все это сделать, до сих пор не понимаю. Представляешь, половина сцены снята в 1980-м, а вторая половина — с теми же актерами, но повзрослевшими на шесть лет. Грим был безупречен.

— Фильм получился интересным. Помню, мы живо обсуждали его в редакцию.

— Странно, как вам вообще удалось его посмотреть. Ведь премьера «Нашего призвания» состоялась по второй программе в те самые дни, когда по первой транслировались матчи чемпионата мира по хоккею.

Да, мне везло на встречи с прекрасными людьми, творческие судьбы которых складывались нелегко, непросто. Соловьев, Полока, Карен Геворкян... Но даже если бы заранее знал, какая судьба ждет их фильмы, я бы с радостью повторил все сначала.

С интересом, помню, принял предложение сняться в детективе «В последнюю очередь». Очень хотелось попробовать себя в новом жанре. Больше всего боюсь «бирок». А у нас ведь как прищиплят



бег

с препятствиями

актеру какую-то «бирку», так жмут, пока не распротрошат тебя до конца...

...Среди фильмов с участием В. Мищенко — «Один и без оружия», «Вечный зов», «Жизнь Ивана Павлова», «Я сделал все, что мог». Он с удовольствием вспоминает эпизоды в «Оглянись», «Транзите», еще ряд картин.

— Список довольно большой, но все это как «мимо дома с песнями». Вот почему я говорю, что с кинематографом у меня не сложились отношения. Если меня и вспоминают, то только по «Спасателю». И думают, наверное, что я все тот же мальчик... Если так будет продолжаться, то постепенно забудут. Ведь у нас, как правило, кинорежиссеры и их ассистенты по театрам не ходят... Понимаешь, не только обо мне речь. О десятках других, интересных, полных сил актеров, готовых работать в кино.

— А ты смог бы прожить без кинематографа? Ну, не случись «Спасателя», ты бы искал возможность хоть раз сняться?

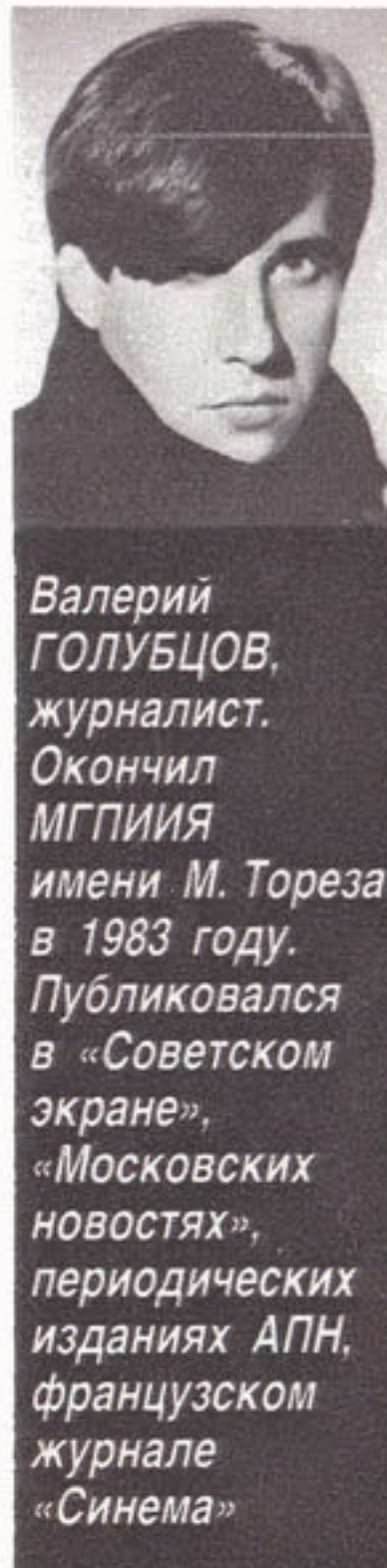
— Я бы не искал.

— Ты уверен?

— Да, уверен. И дай бог здоровья и душевных сил не дожить до момента, когда будешь ходить по студиям, заглядывать в группы и спрашивать: «Вы не помните меня?»

— Василий, при всем твоим критическом отношении к себе можешь ты сказать о каких-то своих киноработах: я сыграл, я сделал это интересно?

— Однако... Что же, попробую. Да, я сделал кое-что в кино. Это, на мой взгляд, роли в фильмах «Спасатель», «Наше призвание», «Один и без оружия», «Жизнь Ивана Павлова». И остался незамеченным — и критиками, и режиссерами, и зрителями. Кстати, о критиках. Сколько раз приходилось слышать: Мищенко? Знаем. Актер интересный, любопытный. Но никто ни разу не написал. Меня упрекнули в нескромности после нашей беседы. Пусть. Но когда я вижу в «Советском экране» или в «Спутнике кинозрителя» портреты мотыльков, чаще всего женского рода, едва взмахнувших крыльями на экране и получивших сразу пристальное внимание прессы и фотографии на обложке, я тихо изу-



Валерий ГОЛУБЦОВ, журналист. Окончил МГПИИЯ имени М. Тореца в 1983 году. Публиковался в «Советском экране», «Московских новостях», периодических изданиях АПН, французском журнале «Синема»

мляюсь. Кто и почему двигает эти публикации и фото? Я не против красивого девичьего лица на обложке киножурнала. Но ведь не все читатели покупают журналы из-за обложек. Разве «Советский экран» должен ориентироваться на такого читателя, который вырежет «личико», а журнал, не посмотрев даже, выбросит? Что же важно для вас, журналистов? Чтобы вас читали или устраивает сам факт, что «уплочено» за экземпляр 45 копеек, а там хоть в макулатуру?!

— Хорошо, представь: о твоих киноработах пишут много. Но резко негативно.

— Пусть ругают. Но будет разговор. А делать вид, что меня не существует... Вот тут и хочется кричать: я актер, ребята!

— Получается какая-то безнравственная ситуация — о ней, кстати, писали недавно в № 16 «Советского экрана»: актеров готовят, учат, выпускают и... не используют.

— Именно безнравственная! Мне кажется, что в погоне за новыми именами и лицами кинематограф теряет свое собственное лицо... Да, мне повезло. Но ведь десятки «вчерашних талантов» остаются без работы, собираются в каких-то подвалах, организуют студию, чтобы не растерять, не растратить себя. Уходит время, годы. Неужели надо лицо разбить в кровь, чтобы доказать, что у тебя лицо, а не маска?! Жизнь все расставит по своим местам. Либо ты актер, либо... Каждому актеру надо дать шанс доказать свое право на творчество. Вон сколько сейчас пятидесятилетних мужиков ходит в «дебютантах». Что, они все бездари? Не верю! Конъюнктурщиками не были, вот и не сумели удачно дебютировать. Честь свою, честь художника берегли — вот и не успели дожидаться премьер в дни молодости... Готовых рецептов у меня нет. Только вопросы, вопросы.

Доколе?! Сколько же наше искусство будет дебютировать?



В коллаже использованы кадры из фильмов с участием В. Мищенко: «Спасатель», «В последнюю очередь», «Оглянись», «Наше призвание» и спектакля «Ревизор»



Кадр из фильма «Буду защищаться сам»

Паразиты

— Встать, суд идет!

Судят группу молодых людей, обвиняемых в мошенничестве, вымогательстве, шантаже.

В документальном фильме «Буду защищаться сам» («Казахфильм») мы не увидим судей, за кадром останется следователь. На экране лишь преступники и их жертвы. Поначалу нам будет даже трудно понять, кто есть кто.

— Вы же видите, я совсем пожилой человек, зачем эта баба мне нужна, — оправдывается один, бывший директор рынка. — Я ее не трогал, а она завизжала: «Помогите, насилуют!»

— Наскочили дружинники. Я убежал. Но потом они меня нашли... Если бы я знал, что это не настоящая милиция, разве отдал бы пять тысяч!..

Среди потерпевших — мясники, ювелиры, зубные техники, завскладами — публика сплошь «избранная». И вдруг врывается настоящее, жаркое:

— Товарищи судьи, разрешите уточнить личности потерпевших. Вы же видите, каких людей мы выбирали: которые имеют нетрудовые доходы. Мы с ними боролись по-своему.

Это «главный режиссер» преступной группы, некто Чиванин. Говорит так убедительно, что хочется верить в искренность его слов. Чиванин обвиняет. Хотя обвиняемый на процессе — он сам. Потерпевшие оправдываются, затравленно глядя в зал.

— Вот этот работает мясником, — разоблачает Чиванин. — Для него оклад 75 рублей — это просто прикрытие. Когда однажды он похвастался мне, что любую женщину... за кусок мяса, мне обидно стало. Тогда я представил себе, что я на него такую штуку придумаю, что он плакать будет. И он плакал... Им бы вместе с нами сидеть, а они у вас потерпевшие.

Он явно «работает на публику». Он уверен в себе. Он почти кричит в объектив снимающей его кинокамеры:

— Страна была охвачена жаж-

дой наживы! Все тянули: кто откуда мог и как мог... Я теперь за решеткой. Но если бы мне дали время и возможность, я бы доказал...

Доказал бы что? Что честных людей нет и не может быть? Режиссер фильма Владимир Тюлькин (лента стала его дипломной работой в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии) дает возможность Чиванину выговориться. И чем больше тот говорит, чем жарче пафос правдолюбца в его репликах, тем яснее проступает умелый демагог в этом «мозговом центре» преступной группы, человек, считающий себя вправе карать и миловать, выстраивать мир вокруг себя по собственным законам. Режиссер увеличивает скорость движения пленки, и в дергающихся движениях «героя», его эффектной жестикюляции, получившей пародийный оттенок, проступают черты «маленького фюрера».

Нет, это не благородный Робин Гуд, не бескорыстный Деточкин из фильма «Берегись автомобиля!». Для таких, как он, чем больше спекулянтов и казнокрадов, тем лучше: шире выбор «клиентов», выше ставки поборов. Одни паразиты служат средой для размножения других...

Титры фильма «Буду защищаться сам» даются на фоне картин нидерландского художника XVI века Питера Брейгеля Старшего. Этот прием, на мой взгляд, одна из удачных находок автора ленты, позволяющая дать происходящим событиям философское осмысление, заставить их резонировать другой эпохе. По сути, это не просто хроникальный репортаж о процессе, состоявшемся в Казахстане, а слепок с нашей действительности. Новелла о том, что нас окружало в недавнем прошлом и порой еще окружает сейчас. О том, о чем мы знали, но предпочитали молчать.

Малый метраж фильма не позволил развернуть весь снятый режиссером материал в логичную, стройную систему. И все же нельзя отрицать мастерства психологического анализа, проявленного в этой работе молодым режиссером.

Владимир ФИЛАТОВ

Алма-Ата

ВЗГЛЯД

В упор

Удивительно, но находятя до сих пор люди, способные — в панике или в восторге — восклицать: «Рок идет! Рок наступает!» — или же глубокомысленно призывающие *обратить внимание* на загадочное и доселе неизвестное явление — отечественный рок.

Когда читаешь очередную статью на эту тему, хочется сказать в ответ: какое там «идет»? Давным-давно пришел. Целое поколение не то что «обратило внимание», а уже *выросло* на отечественном роке и успело им переболеть.

Но вновь и вновь раздаются голоса: дескать, «Легко ли быть молодым?» или «Взломщик» открыли нам новый, неведомый мир современной молодежи.

Давайте разберемся, что можно узнать о современной молодежи из того же «Взломщика». Сколько бы постановщик Огородников ни уверял в многочисленных интервью, что делал фильм не про музыку и что в роке сам он не слишком разбирается, фильм его все-таки про тех молодых, для которых рок-музыка является единственным светом в окошке. Сутью, опорой бытия, вокруг которой вращается все остальное, несущественное, для них неинтересное. Так что музыкальные куски во «Взломщике», выступления недавно вышедших «из подполья» групп «Аукцион», «Кофе», «Присутствие», «Алиса» имеют здесь первостепенное значение. Не менее важно и то, что многие рокеры играют здесь практически самих себя, а Константин Кинчев — лидер «Алисы» — исполняет главную роль, окончательно удостоверяя подлинность происходящего. Реальные прототипы как бы выдали фильму свою визу: раз мы здесь участвуем, значит, со всем, что и как показано, согласны, поддерживаем. Да и снято все в документальной манере: старательно колеблющаяся ручная камера, тщательно «невстроенные» кадры, аккуратная «шершавость», неприглаженность фактур, блеклость цвета... Всеми средствами нас убеждают: снято репортажно — стало быть, так оно и происходит на самом деле — сегодня, здесь, сейчас.

Что же именно происходит?

В течение полутора часов мы наблюдаем быт отвратительных, грязных, убогих подонков. Все в них выглядит отталкивающе: и внешность, и поведение, и музыка. Вот как они гнусно развлекаются (показаны пьяные пляски в прокуренном помещении), вот как они скудно мыслят (действие то и дело перемежается неигровыми интервью с персонажами, которые выдавливают из себя нечто нигилистически невразумительное). Вывод: такая среда неизбежно порождает уголовное преступление.

Я смотрел — и не верил своим глазам. С некоторыми из этих рокеров я давно дружу, других знаю по концертам и записям, высоко ценю их искусство, причем ценю те самые песни, которые звучат с экрана. Почему же в контексте картины все это вызывает чуть ли не тошноту?

Ответ, на мой взгляд, может быть только один: авторы показали нам тот образ молодежи, который сами хотели увидеть. Если действительность не укладывалась в их априорную установку, что ж, тем хуже для действительности. Ее недолго и об-

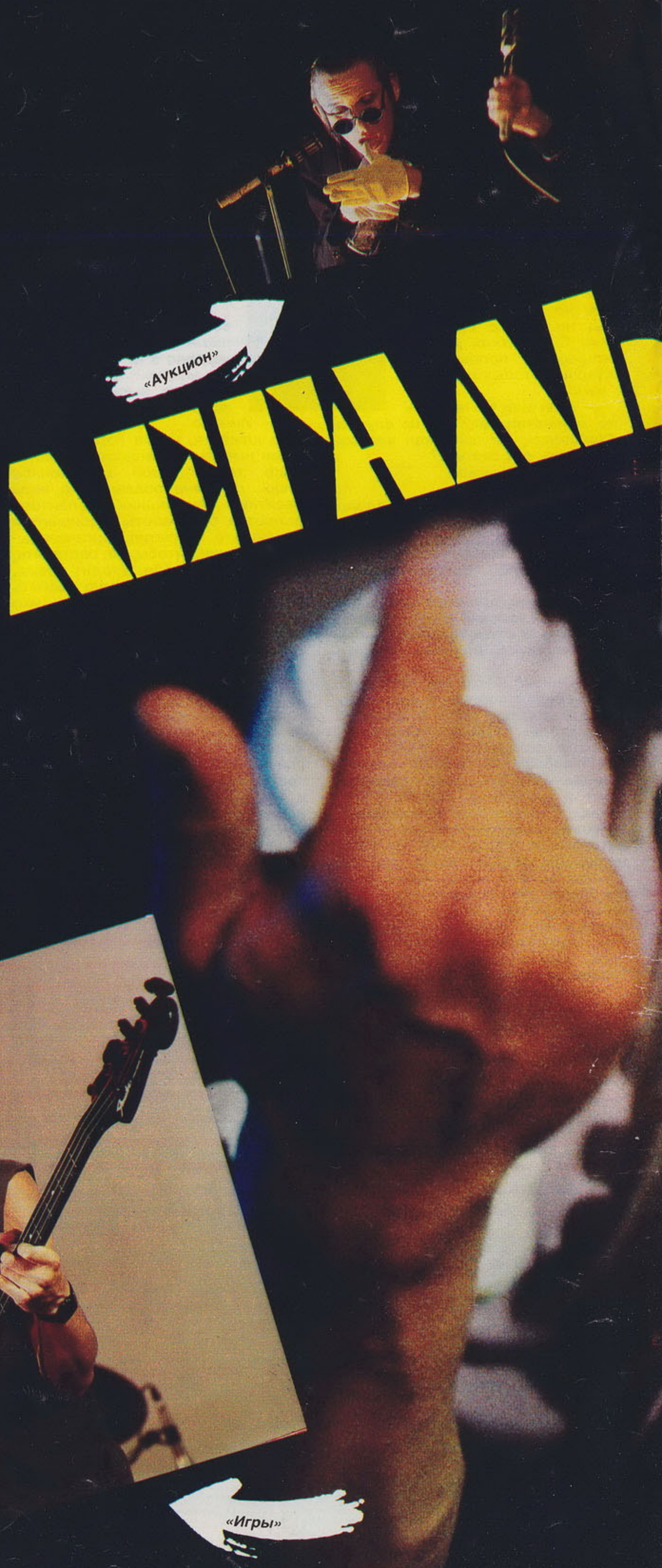


Андрей ДЕМЕНТЬЕВ,
кинокритик.
Окончил
ВГИК
в 1980 году.
публиковался
в «Советском
экране»,
«Советской
культуре»

работать. К примеру, если выясняется, что пресловутая музыка этих рокеров много лучше, а фонограмма их записей много качественнее, чем авторы себе представляли, то что следует сделать? Естественно, испортить фонограмму. Забить ее шумовым фоном, заглушить, «срезать» частоты и громкость, ухитриться так снять концертные номера, чтобы артикуляция исполнителей не совпадала со звуком. В общем, по возможности лишить эту музыку ее сильнейшего эмоционального воздействия. А как же? Ведь это *любительская* музыка, а не профессиональная, она и *не должна* хорошо звучать, не должна увлекать нас — это не входит в авторский замысел. По замыслу она должна нас отталкивать.

Или взять язык, которым изъясняются персонажи. Ну не могли сценарист с режиссером, проведя столько времени вместе с рокерами, не заметить, что те разговаривают совсем не так, как в сценарии. — я имею в виду не только сленг, но, главное, *о чем* они разговаривают друг с другом. Ведь их стихи и песни не на пустом месте рождаются, а вырастают из особой культуры отношений — пускай не книжной, своей, — что ж с того? Чтобы писать так, как Кинчев, Науменко, Мамонов, Башлачев, нужно прежде всего жить так, как они. И уж, во всяком случае, не так, как показано во «Взломщике», где диалоги написаны в духе не то «Чайки», не то «Трех сестер», только с добавлением там и сям «молодежных» словечек типа «кайф» или «облом». Об эти словечки каждый раз спотыкаешься, как о плохо вбитые гвозди. — они просто вопиют о своей чужеродности здесь, среди вымученной литературщины. Неловко становится за взрослого человека, который, неумело подлаживаясь под подростка, все это придумал. Но еще более неловко глядеть на подлинных рокеров, которым приходится это произносить. Меньше других повезло здесь Кинчеву. На его долю не только пришлось львиная

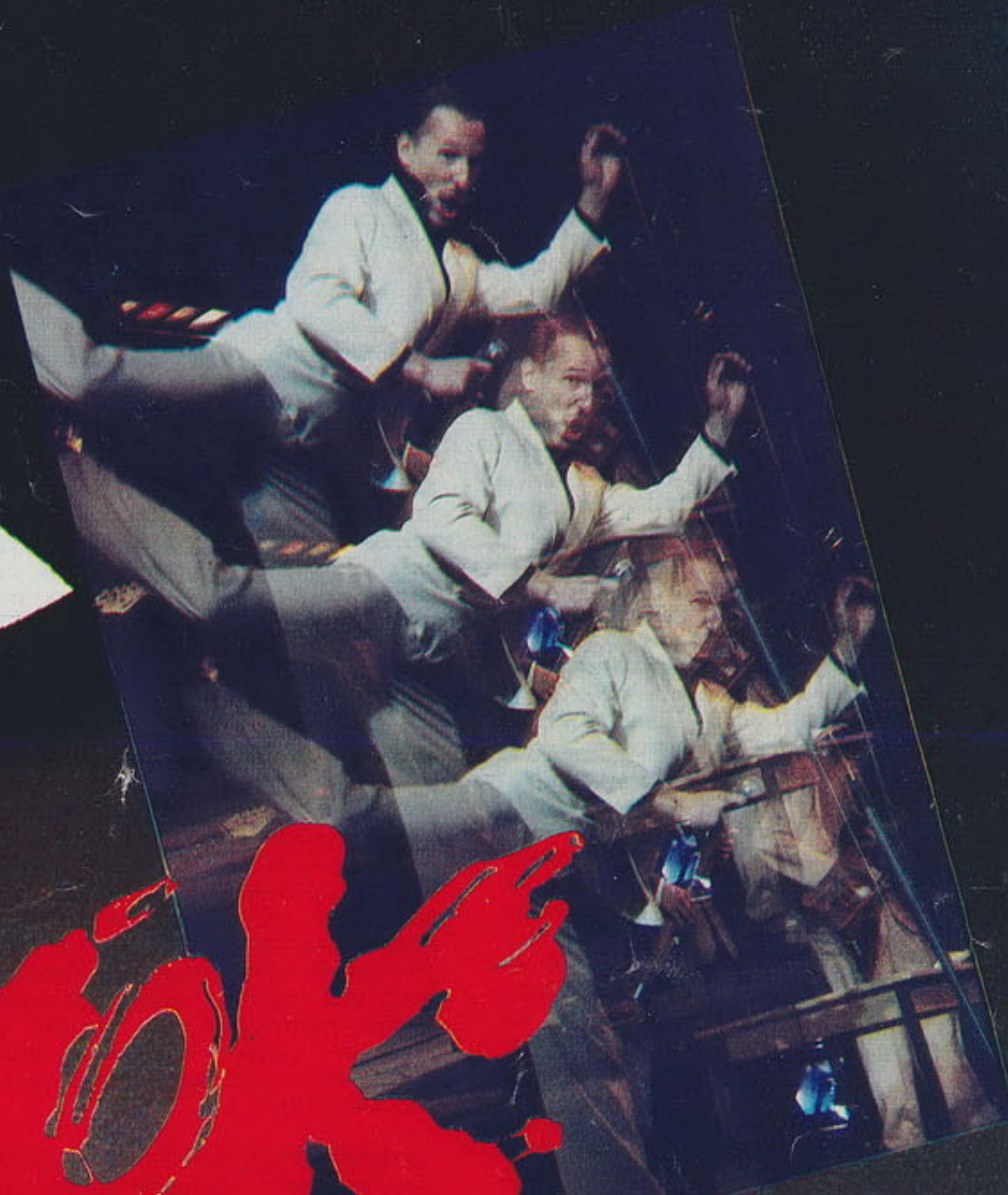
Окончание на стр. 14.



НОВЫЙ



«Звуки Му»

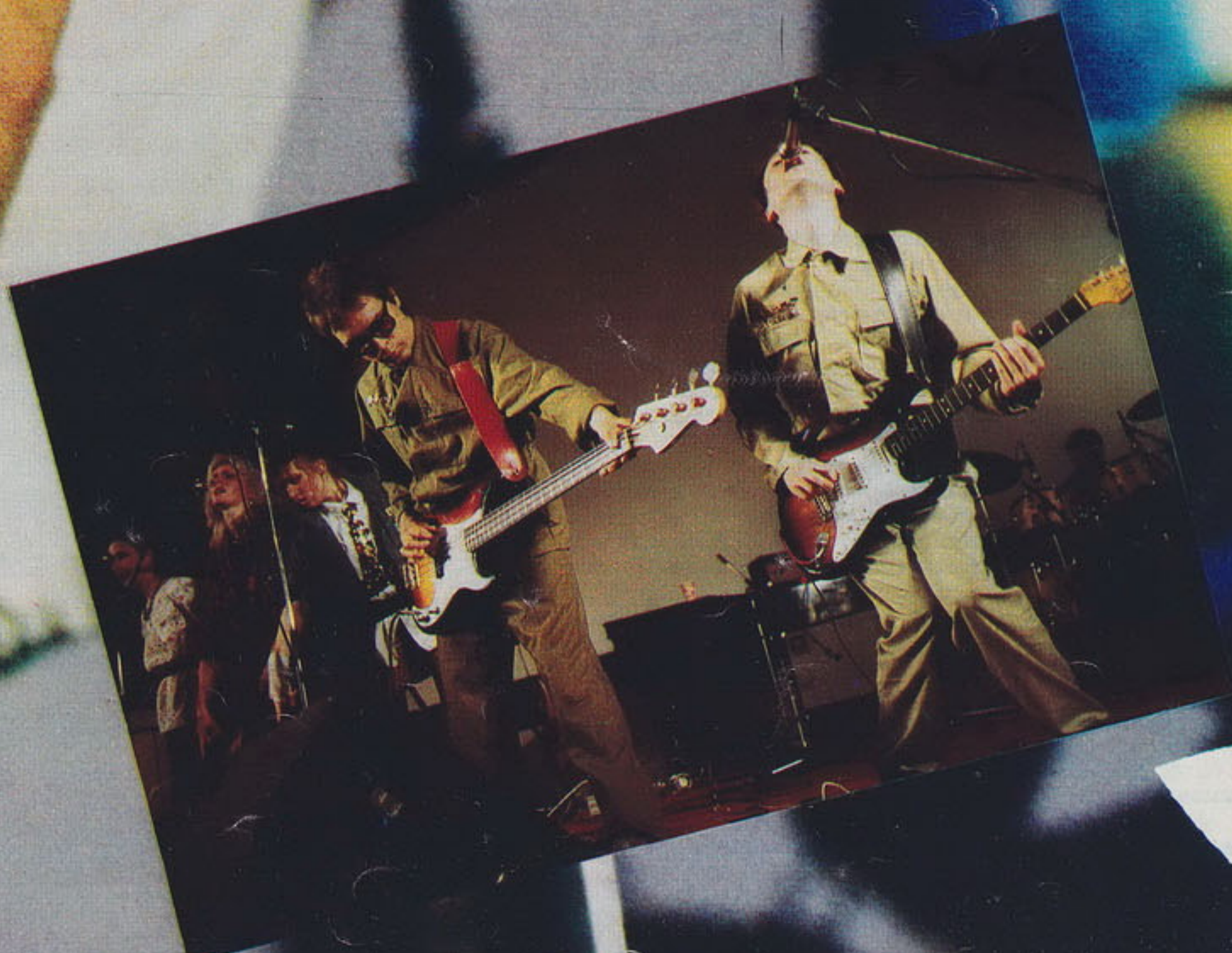


рок



«Николай Когерник»

«Бригада «С»»



«Центр»

доля этого самого «текста», но у него еще почему-то отняли главное — его голос! Голос же актера, дублирующего Кинчева, настолько не соответствует его облику, что ощущение фальши опять-таки пронизывает все, что бы ни произнес его персонаж. И это притом, что Кинчев, на мой взгляд, великолепный актер.

Но что возмущает меня больше всего, так это авторская позиция, прочитываемая буквально в каждом кадре: «Да, они противны, эти рокеры, панки, металлисты и черт те кто еще. Но мы, авторы, тем не менее нашли в себе смелость не отворачиваться от этой язвы на теле общества. Мы вскроем и ее социальные причины, покажем «чернуху» коммуналок, алкоголизм и разлад в семьях — сегодня можно это показать, значит, это и покажем. Сегодня, наоборот, отворачиваться и молчать нельзя. Значит, подавляя брезгливость, сделаем о них фильм. Тяжелое дело (кому ж охота в грязи копаться?), но приказано быть смелым, — значит, выполним. Причем первыми! Раньше всех!»

Я не преувеличиваю. Остро ощущается гордость авторов за себя, за то, что они выполняют такое важное и нужное государственное дело. Ослепленные этой гордостью, они так и не смогли увидеть, найти, понять в своих героях то, за что можно было бы их полюбить. А ведь это самое главное: понять, за что их *любят*.

«Взломщик» — показательный пример того, как в новых общественных условиях можно конъюнктурно эксплуатировать рок-культуру. На подходе еще несколько картин, использующих тот же «молодежный» материал: на «Мосфильме» завершена «Асса», на студии имени А. П. Довженко — «Барды покидают дворы», снимают большое количество документальных лент. Остается надеяться, что их авторам в большей степени удастся раскрыть возможности самого материала.

Ведь что есть рок? По сути, это форма протеста, бунта. Рок дает эту форму зрителю-слушателю, а тот уж наполняет ее — каждый своим — содержанием. Почти у каждого найдется против чего протестовать — против общего устройства жизни (все мы проходим через эту стадию), против одиночества, против того, что тебя не любит любимая, или просто против того, что публика сидит и слушает, спокойно сложив руки. Поднять ее! Взбудоражить! Пробудить! Достучаться до живого, сокровенного! («Я пришел помешать тебе спать!» — у Кинчева.)

После фильма Ю. Подниекса все чаще раздаются голоса: «Какой ужас — юнцы разгромили вагон электрички! Вот к чему приводит это массовое дерганье!» На мой же взгляд, зло такого рода несопоставимо по масштабам с иным злом, которое исходит от *тихий, правильных мальчиков и девочек*, не совершающих ошибок ни в молодости, ни потом, знающих, как себя надо вести в публичном месте (в том числе и на рок-концерте). Не высываясь, никого не раздражая, они незаметно делают себе карьеру, крепнут, монолитно смыкают ряды и в конце концов способны развалить уже не вагон, а все, что угодно. Видимость полного послушания — опаснейшая штука. Ибо это самая удобная форма мимикрии для воинствующего мещанина, который за личное благосостояние горло перегрызет.

Часто спрашивают: «А что это такое — «тусовка»? Чем занимаются молодые люди, собравшиеся в каком-то месте «на тусовку»?» Ведь вроде бы и ничем не занимаются. Сидят на гранитных парапетах или парковых скамейках, прогуливаются по бульварам большими группами или толкуются на площадях... Они же ничего не делают! (Вот отсюда и следуют обычно выводы о бездуховности молодого поколения, о пустоте, бессмысленности такого времяпрепровождения.)

На самом же деле в тусовке самое главное — сам факт твоего пребывания *среди своих*. Тут тебе не врут, эту общность ты выбрал сам. Важно то, что ты здесь, сейчас находишься, а не в другом месте, где обтяпываются дела, делается карьера, кто-то кого-то стремится обойти, обмануть. Здесь ты в *своей* среде. Здесь все равны, а если появляются лидеры, то естественно, по праву, никто ведь их не назначает.

По этим же законам идет и рок-концерт. *Свой* этот музыкант или не свой? Не боится ли он нас? Не хочет ли

нас обмануть? Если свой, если осмелится заявить об этом и если способен это тут же доказать, тогда делай с нами что хочешь, мы твои. Если же обманешь, — не взыщи.

Для молодого человека, как было сказано в известном фильме, счастье — это когда его понимают. Может, для взрослого такого счастья уже покажется маловато, но для неокрепшей, ни в чем не уверенной души это именно так. Рок-музыка адресована конкретно ему, он это чувствует, и это значит, что его поняли. Значит, он не одинок в мире.

Такой толчок, такое пробуждение способны открыть человеку в его собственной душе таящиеся ритмы, силы, поэзию, о существовании которых он, может, и не подозревал. А дальше — двигайся сам, совершенно не обязательно в сторону рока. С тем же успехом можно углубиться и в классику.

Однако не стоит идеализировать рок-культуру. Что, к примеру, сейчас происходит с лидерами нашего рока? Александр Башлачев вот уже почти два года как не написал ни одной песни. Нынешние творения Михаила Науменко («Зоопарк») и Петра Мамонова («Звуки Му») ни в какое сравнение не идут с прежними. О новых песнях «Аквариума» неудобно даже и говорить, настолько тут все вяло и невразумительно. В той или иной степени во всех ведущих группах можно заметить признаки усталости или просто распада. Лучшая песня Кинчева последнего времени — «Тоталитарный рэп» — как раз об этом:

*Тоталитарный рэп — это «Аквариум»,
Для тех, кто когда-то любил океан.
Тоталитарный рэп — это «Зоопарк»,
Если за решеткой ты сам.
Тоталитарный рэп — это «Аукцион»,
Где тебя покупают, тебя продают.
Тоталитарный рэп — это «Джунгли»,
В которых, как ни странно, живут...*

В чем дело? Казалось бы, сейчас-то, наоборот, есть все возможности развернуться: рокеров легализуют, понемногу даже переводят избранных «любителей» в «профессионалы», зовут на радио и ТВ, публично с ними советуются: как, дескать, на их свежий взгляд, устроить то или это в нашей общественной жизни? Концерты их не то что не разгоняют, как прежде, а, напротив, предоставляют огромные залы, терпят нередко связанные с этими концертами скандалы, официально разрешают исполнять такие острые песни, что только диву даешься. Похоже, дали року «зеленую улицу». Конечно, не все «за», но до административных мер нынче редко доходит.

Минувшим летом в рамках Московского международного кинофестиваля в ПРОКе (профессиональном клубе кинематографистов) была дана серия рок-концертов. Замечу, кстати, что они и послужили импульсом к написанию этих заметок. Выступали замечательные, давно любимые мной группы «Звуки Му», «Кино», «Аукцион», «Центр», «Игры», «Николай Коперник» и другие. Играли обычную свою программу — то, что я уже неоднократно слышал. Однако кое-что было другим, а именно контекст выступления. Роль, которую исполняли наши славные рокеры. Не было крика боли и радости прозрения — со сцены на весь белый свет, — не было и обычного для подобных концертов ощущения праздника. Рокеры *демонстрировали* собравшейся публике (в основном иноземной) нашу рок-культуру. Слово бы все присутствующие сыграли в игру: видите, какой у нас рок, не хуже, чем у вас! Видим-видим, спасибо! «Подпольный ты наш...» — словно бы поглаживали рок по голове организаторы мероприятия, — хорошо себя вел, шулки интересные гостям показал. И выступали почти нагишом, и на сцену падали с размаха, и пугали, и смешили...

Тут, не спорю, я несколько сгущаю краски, ерничаю. Были в тех концертах и светлые моменты. Но все же... Согласованный и одобренный протест — это уже не слишком искренний протест, как и джунгли, в которых живут, действительно становятся со временем обычным цивилизованным лесом. Лес, конечно, тоже неплох, — но будет жаль, если вместо живого зеркала нашей жизни, каким был рок первой половины 80-х, мы будем иметь лишь набор застывших цветных слайдов, то есть обычную эстраду типа нынешней западной так называемой рок-музыки, вполне безобидную, мирную и решительно ни к чему не обязывающую.



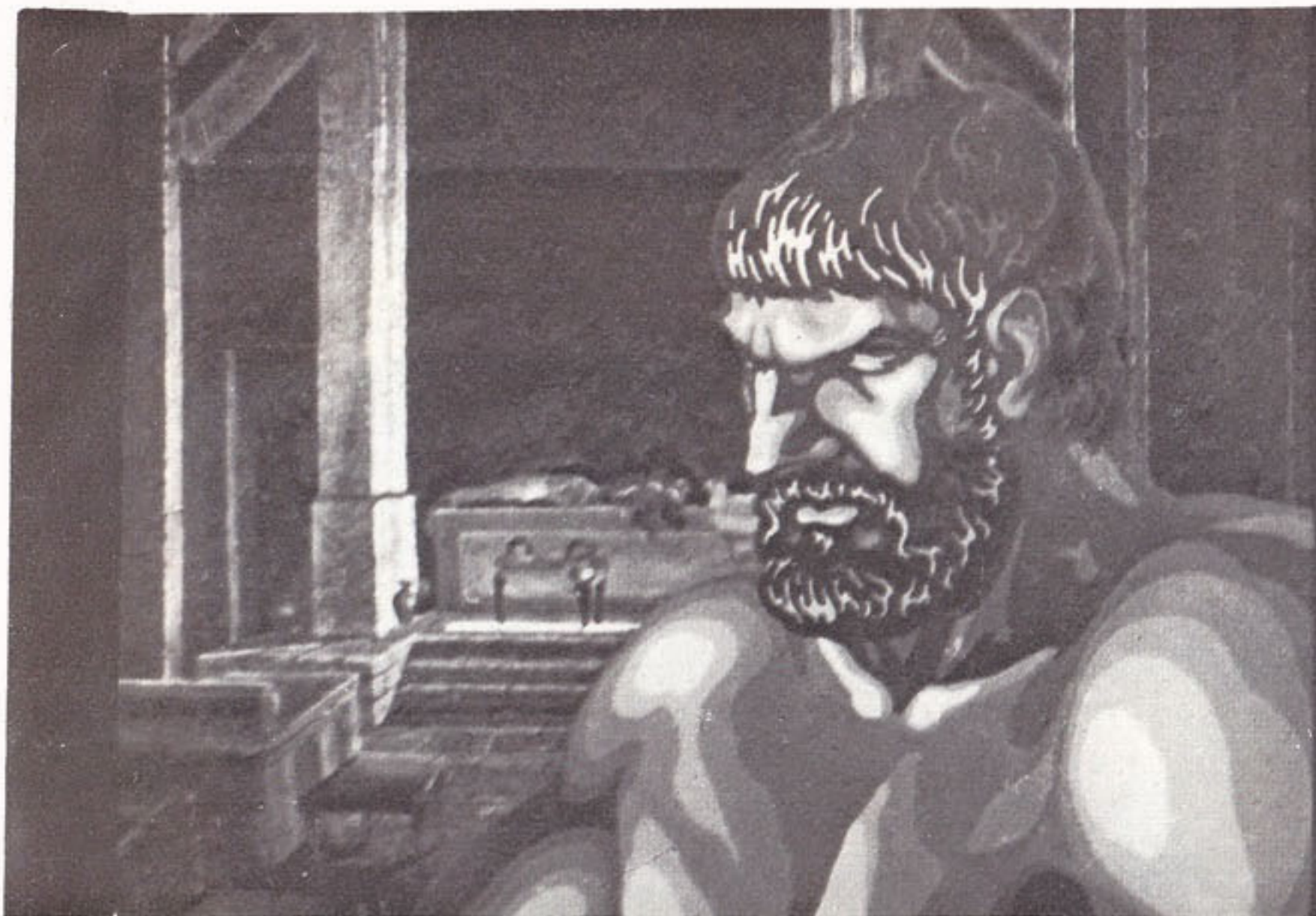
Искусство,



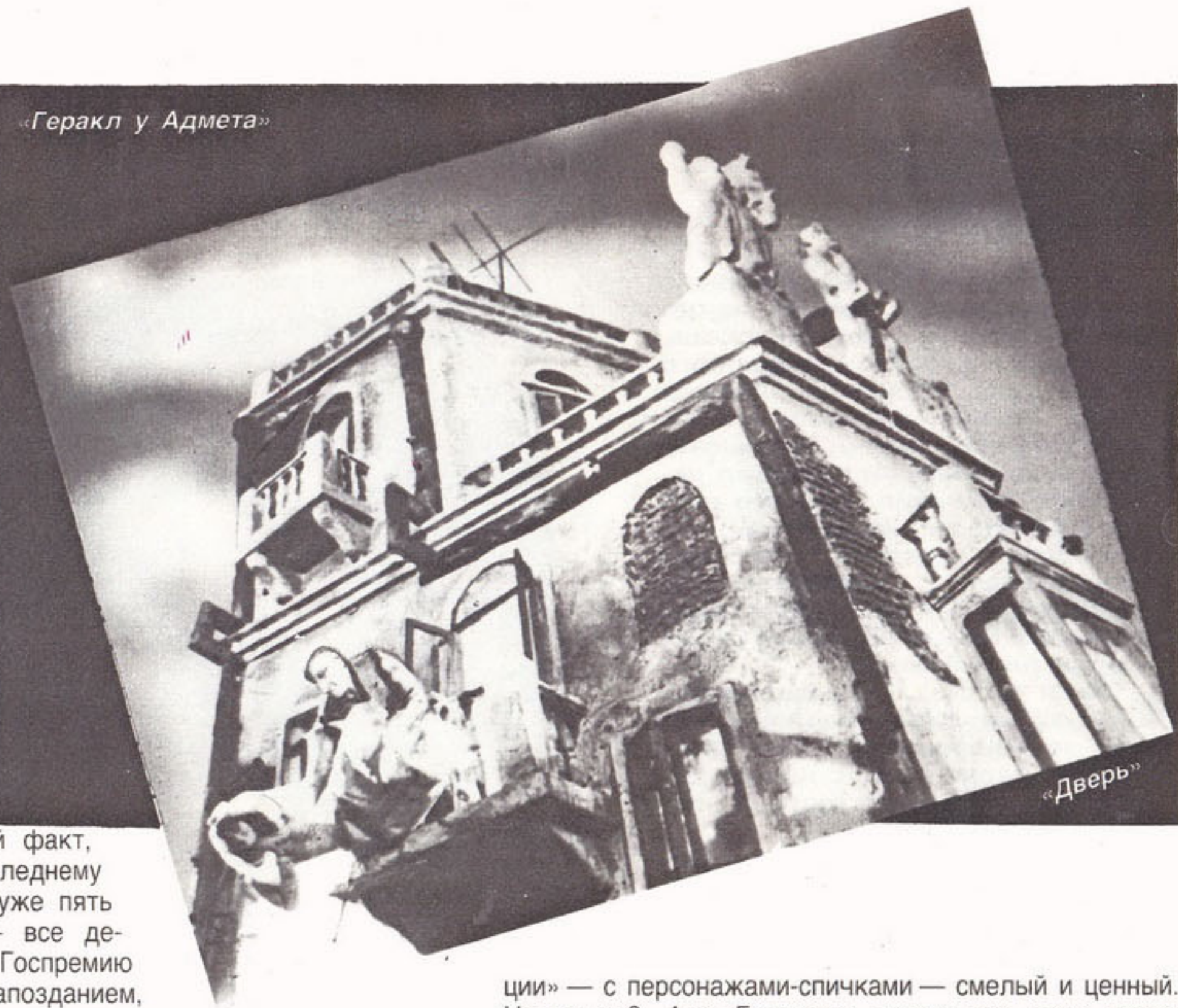
которого



НЕТ?



«Геракл у Адмета»



«Дверь»

Попробуем отнестись к этому с юмором. Иначе не получается.

Что такое Д-1? Витамин? Марка холодильника? Номер автомагистрали? А Д-2, Д-3?... Кое-кто угадал: условные обозначения в киноафише. И заодно название: одно на несколько фильмов. Точнее, три нумера на целый вид искусства.

Это как если бы вы шли в кино не на «Долгие провода» или «Скромное обаяние буржуазии», не на «Взломщика», а на типовой сеанс ГА-13/528. Или в театр — следуя афише серии ТД, блок 16-К. Бред? Да отчего же! — именно так обстоит дело с мультикино. По названиям мультфильмы анонсируют только специализированные кинотеатры. Весь остальной прокат отпускает нам мультипликацию не штучно, а упаковками — бери в наборе, вес по инструкции, цена по прейскуранту. Мультфильмы Д-1 — для самых маленьких, Д-2 или Д-3 — для средних и постарше — вот вам и ассортимент. Заменяем индексы словами — дело не изменится.

Говорят, зритель любит мультфильмы. Сомневаюсь, зритель любит мультипликацию в целом — это может быть. Но ему, зрителю, никак не напоминает, что она состоит из отдельных лент, созданных отдельными же авторами: лент хороших и плохих, умных и глупых, смешных и печальных — маленьких, но **разных**.

Как прокатываем, так и оцениваем. Ну-ка, уважаемые зрители, любящие мультипликацию, припомните два-три фильма кроме «Ну, погоди!»... А ведь в прокатные «наборы» упакованы и шедевры с мировой славой! Что же до тех лент, которые не полюбили, — уверен, с ними еще трудней. Разоблачительный бум в печати по поводу «серого кино» уже, похоже, на нет сходит, а до «мультисерости» — чудовищной и какими регалиями порой отмеченной! — так и не добрался. Вот и течет себе поток.

Нет, юмора не хватает. Больно уж печальна ситуация. Я долго не мог решить, как писать статью о мультипликации для «СЭ». Поводов предостаточно: хоть один замечательный фильм, хоть десяток дурных, хоть сравнить два спорных, хоть лицо студии «обозреть»... Да все останавливаешься: **кто это видел?** Судорожно припоминаешь, что катали «по ящику» — тем и ограничиться?... Но и говорить — как? Рецензия на мультфильм — жанр у нас невиданный. Фильмы не рецензируются — значит, отклика не получают, оценки. Хорошо, решили наконец начать это благое дело, но с чего начинать? Сегодня лент, достойных внимания, немало. Ну, а то, что было вчера, позавчера? Осталось в памяти профессионалов, для прочих же будто и не являлось в мир. О тех фильмах **сказано** вслух не было — стало быть, они не вошли в общую память, в общественное сознание. С чем же тогда сравнивать прикажете, какими мерками мерить?

«Сказка сказок» Ю. Норштейна для современной мультипликации — мировой! — уже просто классика. Но можем ли смело ссылаться на нее в разговоре с широким зрителем? Да ведь и она за восемь лет жизни отклика существенного и всеми услышанного так и не получила. Недавно телеэксперты «Литературной газеты» ошеломленно восхитились пушкинской трилогией А. Хржановского, чуть не впервые толком пока-

занной. Радостный факт, да только последнему фильму трилогии уже пять лет, а первому — все десять; уже и Госпремию РСФСР пусть с запозданием, но получили, а проката в кинотеатрах и серьезного разговора нет, как не было. А знаете ли вы, что наши мультфильмы ежегодно собирают десятки международных призов? Утешимся: хоть там их смотрят. Назвать недавних каннских лауреатов? Пожалуйста, грузинская лента «Чума», молдавская — «Гайдук». Видели? Слышали?

Вот в «СЭ» № 14 В. Голованов прекрасно представил несколько молодых мультипликаторов. Подхватить бы, продолжить, поспорить — да кто видел фильмы и где, и когда увидит... Крайне интересен мне, скажем, В. Петкевич. О его платоновской «Ночи» В. Голованов пусть бегло, но рассказал. Умолчал, по понятным соображениям, о второй работе, где сам был сценаристом, — «Сказочка про козлявочку», а та, по мне, еще лучше, но снята по заказу Гостелерадио и в прокате вообще не будет, а будет ли в эфире (или была?) — тайна великая. Хотел бы всерьез потолковать о третьей ленте Петкевича — «Дерево Родины», в этом году выпущенной «Союзмультфильмом». И есть о чем толковать: замах отчаянно высокий — на кино не только поэтическое, но и философское, — и неудача, на мой взгляд, редкостно показательная и поучительная... Да как же станешь ругать, когда предыдущие картины режиссера похвалить не успели, не объяснили заранее, что счет к нему предъявляем жесткий, потому как художник талантливейший.

Или еще один совсем новый фильм — «Большой подземный бал» С. Соколова по сценарию В. Славкина: тоже куда как небезупречный, но интересный жгуче! Какие тут куклы, какая «оптика» — и как видны просчеты в этой серьезной «сказке для взрослых». Да ведь я-то сравниваю с «Черно-белым кино» тех же авторов, где ошеломительно по-новому куклы заговорили — на современную тему, психологически остро. А вы видели «Черно-белое кино»?

Или вот Г. Бардин — режиссер очень популярный ныне, его-то фильмы и телевидение берет, значит, и зрителю они знакомы. Но больше последние: «Брэк» и «Банкет». А я думаю, что лучшее у него, чем мерить бы надо, — уже довольно давняя лента «Конфликт»: блистательная по лаконичной точности антивоенная притча; да и опыт «фактурной» мультиплика-

ции — с персонажами-спичками — смелый и ценный. Но где он?... А о «Банкете», многих, как знаю, восхитившем, готов спорить.

Но разве мы когда-нибудь спорим о мультфильмах? Разве привыкли их прочитывать как сжатые смыслы, как емкие реплики общего диалога культуры? Даже странно слышать, право... Д-1, Д-2, Д-3...

А что смотрят, не отрываясь, наши дети, еще не вылезши из кроваток и манежей? Чего стоят вымученные «педагогические» коллизии, какой изобразительный стиль — или бесстилье — вгоняется малышам в подсознание. Дай бог, если знаем и помним «детские» шедевры на все времена: «Каникулы Бонифация» Ф. Хитрука, «Ежика в тумане» Ю. Норштейна, немногие иные.

Между тем на профессиональных обсуждениях не первый уже год бьют тревогу по поводу нашей мультипликации: сколь многое здесь и непрофессионально, и бездумно, и пошло... Мы же смотрим Д-1, Д-2...

В прошлогодней программе «Союзмультфильма», которая сейчас расфасована в прокатные «наборы», есть целый ряд фильмов, на мой вкус, просто криминально дурных. Ну, хоть псевдопатриотическое «Воспоминание», халтурно-спекулятивное, аляповатое до предела. Или фильм «На воде» — добродушно-кровожадная бредятина, в которой авторы, похоже, не ведают, что творят: славного воднолыжника все твари водные скушать норвят под веселую музыку; и «профессионализм» тут оценим: герой-утенок ну прямо списан с диснеевского Дональда Дака.

Но другой список из той же программы — куда короче — все-таки дам: **удачи**-то надо же когда-нибудь поименовать. «Мальчик как мальчик» Н. Головановой: тонкая графика, свободный киноязык — и весьма нетривиальный разговор о детстве (запомним молодого сценариста М. Дейнего). Или «Дверь» Н. Шориной — сатира для взрослых: не плоская, многозначная — о скрытом абсурде привычного, редкостно умная и замечательно острая по форме. Есть еще ленты, не вполне, по-моему, удавшиеся, но все равно любопытнейшие: «Легенда о Сальери» В. Курчевского, «Геракл у Адмета» А. Петрова.

Но что это я? Увлечся, забылся... Ведь всего этого как бы и нет, а есть «упаковка Д-3»...

Нет, кое-что все-таки меняется. На телевидении стали хоть как-то анонсировать мультипликацию: не так давно даже «Сказки» о ней сочинили. Сейчас показывают республиканские программы, их с тактом представляет много знающий киновед А. Волков. И в «Кинопанораме» — нет-нет, да промелькнут «мультишки» под занавес. Если так пойдет, лет через...дцать и обсуждать их начнем.

А именно в этом (и уже сегодня) остро нуждаются все: и творцы — без отклика работать невозможно, и зрители — мы проходим мимо не востребованного богатства, интеллектуального и эстетического.

Может быть, зрителю интересен все-таки каждый отдельный фильм? И, может быть, кто-то оспорит мои оценки? Но газеты и журналы не спешат анализировать мультипликацию, разбираться в ее стилях и оттенках. Д-1... Д-2... Д-3...



Михаил ГУРЕВИЧ, критик. Окчил филфак МГПИ имени В. И. Ленина в 1976 году. Публиковался в «Литературной газете», «Литературном обозрении», «Известиях», журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Советский экран»

железом

по стеклу

НЕ ПОТОМУ, ЧТО «ЗАСТУКАЛИ»

Кто смотрел фильм «Пацаны» Динары Асановой, помнит, не может не помнить Павла Антонова, начальника спортивно-трудового лагеря для «трудных» подростков. Ребята называли его на «ты» и просто Пашей. Неулыбчивый, суховатый, он вызывал невольное уважение. Тем, что всегда с ребятами «на равных», что умильной, розовой добротой предпочитает воинствующую, деятельную. Он их по-настоящему любит. Но и спросить со своих «сорвиголов» может.

Видя то злое, что накопилось в душах непутевых парней и что враз не искоренишь, Павел Антонов все равно был «с ними», делал все, чтобы отстоять в них светлое начало.

Антонова играл сценарист Валерий Приемыхов. На его счету были сценарии лент «Дикий Гаврила», «Миг удачи», «Магия черная и белая», а также актерские работы в картинах «Жена ушла», «Личная жизнь директора» и других. Уходящий год подарил нам фильм «Взломщик» по сценарию Приемыхова и его новые роли — в «Попутчике» и «Тихом следствии». И все же «звездой» его сделали «Пацаны».

...Валерий Приемыхов предстал при первой нашей встрече на пороге своей квартиры в самом что ни на есть «рабочем виде»: в телогрейке, на плече — тяжеленный рулон линолеума. Объяснил:

— Извините, задержался. Мама в гости с Дальнего Востока приезжает. А это как инспекционный смотр: все ли тут в Москве у меня в порядке. Вот надо срочно в кухне пол перестилать.

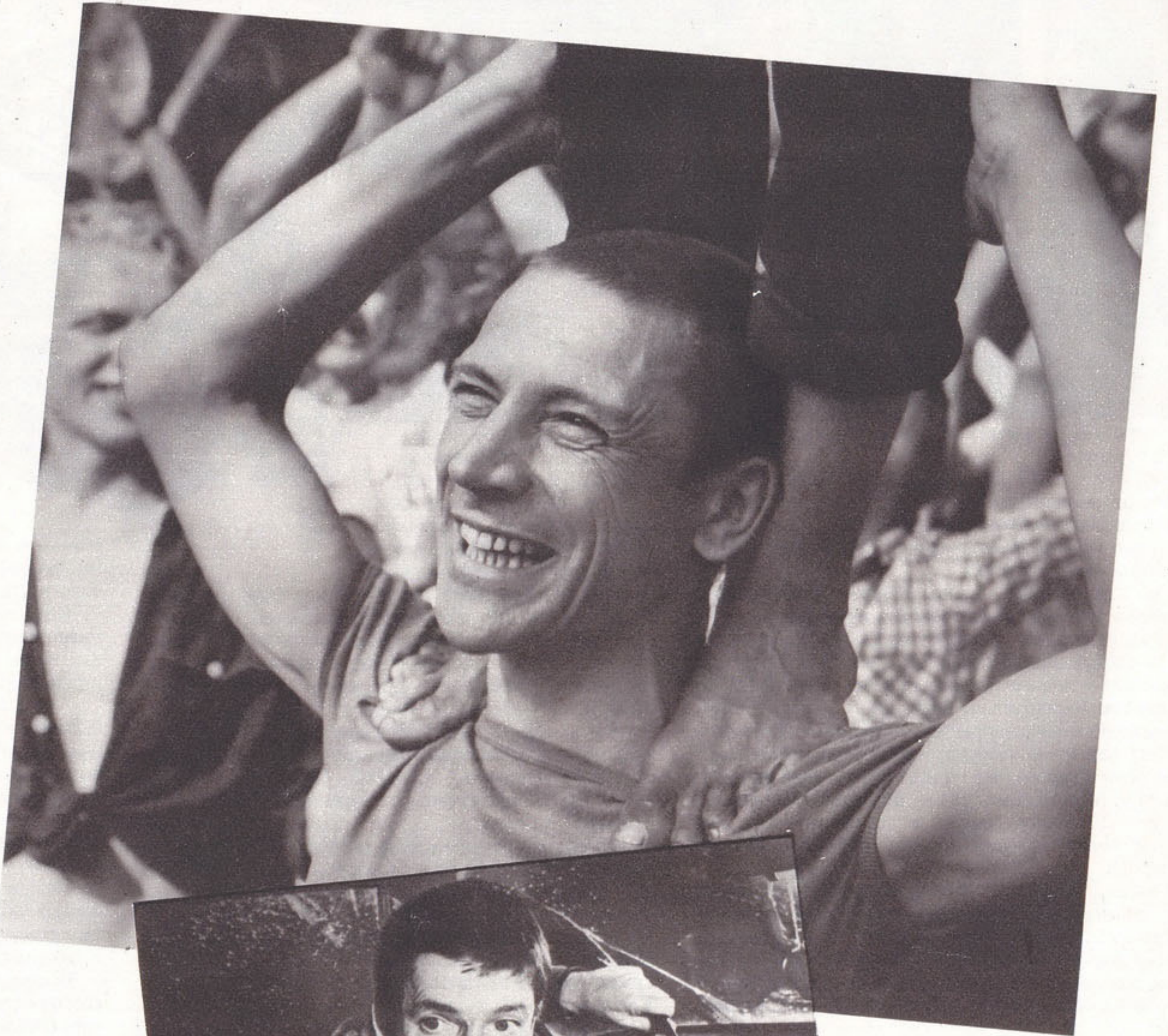
...Ему чуть больше сорока. Успел многое. Пока жил в городке Белогорске близ Благовещенска, на Амуре, и столярничал, и плотничал, работал на стройке каменщиком, на заводе токарем. Затем учился во Владивостоке, в Институте искусств. После армии несколько лет работал актером во Фрунзе. И все время что-нибудь сочинял, ну как-то не мог без этого еще со школьных лет. Уже в 7-м классе написал рассказ, тайком послал его в газету «Амурский комсомолец».

Рассказ опубликовали.

Словом, то, что Приемыхов поступил во ВГИК на сценарный, не было случайностью. Случайностью, пожалуй, стало другое: его счастливая встреча с режиссером Динарой Асановой, ярко заявившей о себе в тот момент фильмом «Не болит голова у дятла». Асанову заинтересовал сценарий Приемыхова «Никудышная» о странной девочке-заике, неприкаянной, никому не нужной, которая находит родственную душу в старике, тоже странном и неприкаянном. Когда дед умирает, девочка неожиданно перестает заикаться... Необычность, «негладкость» происходящего по тем временам отпугивали. Что такое «сценарий закрыли» — объяснять не надо.

Предложили Асановой поставить фильм «Жена ушла». На роль героя планировался здесь Владимир Высоцкий. Когда он не смог сниматься, стали искать замену.

— Я согласился попробовать из дружеских чувств, — улыбается Валерий Михайлович. — Знаю, что режиссеру иногда нужны пробы



Антонов («Пацаны»)

Вадим («Милый, дорогой, любимый, единственный...»)

Юханов («Тихое следствие»)



более слабых исполнителей, чтобы оттенить достоинства того, кого он выбрал. Потом вдруг звонят и сообщают, что худсовет утвердил меня. Признаться, первым ощущением был страх. А когда началась работа, понял: смешны были мои сомнения по поводу «женщины-режиссера» и каким мужеством, какой готовностью говорить суровую правду обладает Динара Асанова.

Говоря о содружестве Асановой с Приемыховым (последними их совместными работами стали фильм «Милый, дорогой, любимый, единственный...» и телеспектакль «Дети раздоров»), необходимо отметить, что они — из тех людей, кто выполняет задуманное: фильм «Никудышная» был снят (в главных ролях там снялись М. Глузский и тогда еще школьница Ольга Машная, ставшая ныне популярной актрисой). Руководящих поправок к моменту съемок накопилось столько, что автор насчитал восемнадцать вариантов сценария. Фильм был показан по телевидению, но поставлен в программу параллельно с концертом французской эстрады...

Нелегко пробивался к зрителю и фильм «Пацаны» по сценарию Ю. Клепикова. В течение полугода уже готовую картину на разных уровнях все не могли решить принять. Почему? Видно, «чересчур темные» стороны жизни вскрывались здесь. Время поставило все на свои места: фильм только в первый год проката посмотрели 20 миллионов зрителей, он был удостоен Государственной премии СССР. В. Приемыхова ребята от 14 до 24 лет назвали одним из лучших актеров года.

— Известно, что играть с детьми актеру трудно. А как работало с подростками вам?

— Наших исполнителей мы подбирали с помощью детской комнаты милиции. Ребята заставляют быть предельно искренним, иначе в их глазах тут же — насмешливые огоньки, начинаются ухмылочки: дескать, говори-говори, слышали мы такое. И сцена рушится...

Печально, но они почти отвыкли что-либо решать сами. Потому, мне кажется, им и нужны эти компании в подворотнях, где не обязательно себя как-то проявлять, достаточно быть как все.

Удивительно, они не стесняются того, что «трудные»! Если отличник разобьет стекло, его по собраним затаскают, со стыда человек сгорит. А с «трудного» что взять? На него рукой махнули. Получается: быть «неблагополучным» удобно... И еще: у большинства из снимавшихся у нас ребят не было никакой мечты. Мы-то мечтали стать капитанами, геологами. А эти считают, что мечтать «нерентабельно», все равно жизнь повернет по-своему. Отсюда, думаю, и их равнодушие, нравственная неразборчивость.

Хотелось в них совесть пробудить. Чтобы им стало стыдно не потому, что их «застукали»...

У нас с Динарой к тем пацанам, что были заняты в фильме, осталось чувство сложное. Какой-то вины, что ли, перед ними: вот вытащили их ненадолго в светлый, радостный мир творчества. А потом они опять вернулись к своим дворовым компаниям, неблагополучным семьям. Но что мы могли? Двое парней, снимавшихся в «Пацанах», пришли потом работать на киностудию. Но было бы наивно считать, что сразу все «перекуются». Вот делаем сейчас на «Ленфильме» с режиссером Игорем Алимпиевым документальную лен-

ту памяти Динары Асановой, так пришлось интервью с одним из наших бывших героев снимать... в исправительно-трудовом лагере. Видите, как все не просто!

Самое тяжелое — протянув пацанам однажды руку, не отдергивать ее потом. Я пытался после фильма в расчете на одного из наших ребят написать сценарий. Получалась «липа»: не хватало знания правды об этом поколении.

...Сценарий «Милый, дорогой, любимый, единственный...» был написан Приемыховым лет за пять до съемок «Пацанов». Но ставить его не было разрешено. Очевидно, осторожных руководителей тогдашнего Госкино пугала острота проблем, неординарность происходящего. Девятнадцатилетняя девушка оказывалась настолько душевно неразвитой, что не осознавала безнравственности, жестокости своего поступка, когда, выхватив из коляски чужого ребенка, «одолжила» его на время. Асанова этот фильм «пробила». Приемыхов сыграл здесь сорокалетнего Вадима, случайно встреченного героиней. Картина будоражила, тревожила...

О «неустроенных», «неуспокоенных» сегодняшних молодых писал В. Приемыхов и свой сценарий «Взломщик», где за стандартным набором примет неблагополучной семьи (мать умерла, отец — алкоголик, младший сын в интернате) пытался рассмотреть тех, чьим фетишем стала «оглушительно — децибеловая» рок-музыка...

Ну, а что дальше? На этот вопрос драматург отвечает так:

— Мне кажется, наше кино лишь на подступах к молодежной теме. Слово за теми, кто только пришел в кино. Правду о молодых надо сказать самим молодым.

А вот еще что не может не волновать: наше кино стало слишком «столничным». Но ведь Москва и Ленинград не вся Россия. Где на экране поэтичная атмосфера маленького городка? Таких фильмов раз-два и обчелся... Вот и возникает иногда у молодежи из провинции «комплекс неполноценности». Мол, мы у себя живем и ничего не видим. То ли дело в столице!..

...Да, видно, это не случайно, что экранные герои последнего времени у Приемыхова-актера — люди из «глубинки». Это и изобретатель-самоучка Костылин в «Попутчике». И инженер нефтебазы заштатного городка в «Тихом следствии». И участковый милиционер из новой ленфильмовской картины «Мой боевой расчет». И еще один борец за правое дело — бывший офицер Басаргин из остросюжетной ленты «Ближняя история». Фильм, верится, будет интересен. Не хотелось бы только, чтобы Валерий Приемыхов превращался в «штатного шерифа» нашего экрана. Предложений сниматься в ролях героев, «надежных во всех отношениях», у него и прежде было немало. Да далеко не на все он соглашался, резонно утверждая, что на каждую роль уходит столько же сил, как на написание сценария. А литературное творчество он ставил выше.

Впрочем, ему самому решать, что сейчас для него важнее.

Евгения КАБАЛКИНА

«Доказать было невозможно»

Лето 1985 года... Меня ошарашили радостной вестью: я буду членом детского жюри XIV Московского международного кинофестиваля.

В составе жюри было одиннадцать человек. Из них я и еще трое ребят — из киностудии Дворца пионеров. Остальные к кино отношения не имели, как они сюда попали, выяснилось потом. Сначала мы ничего не подозревали. Думали, что здесь каждый говорит свое мнение, каждый хочет, чтобы призы были распределены справедливо. Но оказалось, все не так просто...

Не случайно попали сюда эти семь человек. Их, как потом стало известно, оставляли после обсуждений, им звонили по телефону, объясняя, какие фильмы «положено» награждать, втолковывали формулировки вроде: «За лучший фильм о светлом мире детской фантазии» (не правда ли, красиво?).

И о нас им тоже все объяснили: в киностудии занимаются «критиканы и снобы», они судят о фильмах «с технической точки зрения» и прочее. Не буду идеализировать и наших ребят, ведь кто-то из них тоже стал говорить то, что положено, хвалить те ленты, за которые просили. «Знаешь ли, этот фильм надо награждать, — приходилось слышать от руководителя детского жюри, — тут в дело вмешивается политика...» Я пытался спорить, что политика не в том, чтобы премировать и закупать плохие фильмы.

— Ну, понимаешь ли, дружественная страна...

Но зачем же дискредитировать дружественную страну?

Наши обсуждения проходили любопытным образом. Заранее подготовленные к голосованию члены жюри поражали своим «аналитическим» мышлением:

— Фильм хороший. Добрый. Красивый. Музыкальный!

Тут главное — запастись терпением. Голоса не повышать.

Когда мы с друзьями пытались доказать, что фильм плохой, начинались разговоры о том, что это для детей. Но разве для детей сойдет и халтура? И серость будет оправдана якобы антибуржуазной направленностью ленты? Я убежден, что политический фильм должен быть произведением искусства, а если он таковым не является, то ни в чем людей не убедит.

Вот, например, фильм «Циске-крыса» (Нидерланды). Сын убивает свою мать, потому что она плохая. Месяц сидит в тюрьме. Выходит — и ему все сочувствуют... Всезнающий Некто объяснил подготовленным членам жюри, что фильм этот надо награждать как антибуржуазный.

— Так значит, можно убить свою мать, если она плохая, а общество — буржуазное?

Молчание. Голосуют: награждать. Да, голосование было венцом каждого обсуждения. Как только мы вызывали на спор этих, как нам казалось, просто не умеющих спорить ребят, кто-нибудь из них говорил: «Давайте голосовать!» Тут все было рассчитано точно: нам всегда не хватало одного или двух голосов. Мы оказывались в смешном положении, но спорили до конца.



Даниил САКСОНОВ, выпускник киностудии Московского городского Дворца пионеров и школьников. Окончил среднюю школу в 1987 году. Студент I курса киноведческого факультета ВГИКа

Финский фильм «Волшебная игра» был на редкость «содержателен». Мальчику дарили машинку, которая исполняла любые желания. Мальчик все время нажимал кнопку. То ему хотелось конфету, то полетать. Фильм полагалось наградить за «светлый мир детской фантазии». Содержательность его смутила даже кое-кого из, так сказать, политически грамотных членов жюри. Большинство проголосовало: «не награждать». «Мы живем на одном континенте!» — взмолилась руководительница. На новом голосовании большинство все равно было против. А на следующий день мы увидели подписанный диплом и приз этому фильму...

Одной из самых интересных работ, представленных в детской программе фестиваля, был, по-моему, научно-популярный фильм «Взгляд» (Иран) о том, как делаются кукольные мультфильмы. Фотограф приходит в пекарню и как бы подсматривает жизнь.

Наблюдает за мельником, за рабочим, за усталым взглядом пекаря. Потом рождается замысел. Придумываются куклы, изготавливаются их каркасы. Вот на них появляются тело, одежда. Оживает еще не сделанная кукла, ходит, думает о чем-то. Потихоньку складывается пекарня из пенопласта. Камера запечатлевает стадии движения фигурок, и кончается фильм сценой в пекарне, только не в жизни, а в мультфильме. Так рождается искусство... Все тот же Некто объяснил ребятам, что фильм этот премировать не надо. И ребята проголосовали против:

— Фильм плохой. Глупый...

И доказать что-либо было невозможно. Но мы спорили. Возобновляли безнадежный спор вне регламента семь раз и добились своего. Обреченный на забвение талантливый фильм наградили, как бы это ни было неприятно тем, кто заранее расставлял призовые места.

На торжественном закрытии фестиваля были вручены призы детским фильмам. Из них лишь немногие заслуживали этого.

...Прошло два года. На XV ММКФ были вновь приглашены в жюри ребята из нашей киностудии. Они рассказывали, что на этот раз на их мнение никто не оказывал давления, споры шли по делу. Думается, это шаг к тому, что у детского жюри Московского кинофорума появится наконец свой авторитет.

А тот достопамятный фестиваль стал для меня, по сути, первой ступенькой к киноведческой профессии — профессии, где, на мой взгляд, не на последнем месте должно быть гражданское мужество...

А как просто с детских лет начать говорить и делать то, что «положено». Но кем положено и зачем?

СМОТРИ

В оба!



Режиссер Анатолий Васильев

в совершенно других целях. Москва посылает ответ: исключить вообще художественный фильм «Серсо» из планов киностудии Довженко. Может быть, руководители ВПТО были и правы: если такие задержки происходят на уровне заключения обычного договора, то что будет происходить, когда начнут строить декорации? Шить костюмы? Когда придется монтировать?

Мы начинаем искать другую киностудию. «Мосфильм» отказывает. Поехали на киностудию имени Горького. Отказ. В Риге, в Таллине отказы. Вдруг «Беларусьфильм» соглашается. У них свой интерес: они хотят купить эту финскую видеоаппаратуру. Созваниваемся с финнами, те согласны.

Подаем чертежи декораций. Назначаем срок съемок. Теперь уже на сентябрь — октябрь. И уже снимать в Подмоскovie нельзя. Съемки перенесут в Крым. Я окончательно предупреждаю актеров. Они отказываются от всех своих картин. Уезжаем на гастроли, после которых должен быть короткий отдых и съемки.

Возвращаюсь и узнаю, что Минская киностудия снимать не будет. Киевляне просто не отдали сценарий, а минчане не стали с ними конфликтовать. Студия Довженко заявляет, что сценарий им очень нравится, что замечательный спектакль, очень хороший режиссер... Хочу спросить: когда, товарищи кие-

Молодежная редакция планировала опубликовать репортаж со съемок фильма «Серсо» (по пьесе В. Славкина и спектаклю А. Васильева), которые должны были начаться в августе этого года. Однако пришло известие, что съемок не будет. Мы обратились за разъяснениями к режиссеру Анатолию Васильеву. Вот что он рассказал:

— В киевском объединении «Видеофильм» мне предложили заснять спектакль «Серсо». Мы с Виктором Славкиным решили, что будем снимать не просто в театре, но и на натуре: в уголке парка, среди огромных деревьев. Там мы построим театр, пригласим публику и сыграем наш спектакль. Камера поднимется высоко, мы увидим кроны деревьев, потом поляну, на поляне театр. Услышим первые звуки топора — и вылетят доски из забитых окон... И еще мы увидим публику, которая смотрит спектакль, увидим звезды, небо — и кольца серсо, летающие на фоне этого звездного неба... Еще хорошо увидеть актеров перед спектаклем в примерках, в обыденной жизни, без костюмов, вне образа... Все это казалось нам интересным. Это мы и записали в сценарии.

Ознакомившись с написанным, руководство видеообъединения и киностудии имени Довженко (на базе которой оно организовано) выразило удовлетворение: все замечательно придумано, давайте снимать. Директор объединения Г. Иванов достал толстенную книжку — производственный справочник. Волею этого справочника мы должны были, оказывается, снимать не видеофильм, а «фильм-спектакль» — по нормативам, установленным для такого жанра еще в 50-е годы. Причем не двухсерийный, как у нас в сценарии, а односерийный (в этой интересной жанровой рубрике вообще отсутствует понятие серийности). Снимать должны на киноплёнке, кинокамерой.

Я сказал: нет, не представляю себе «Серсо», снятое киноспособом. Ведь кинокамера иначе воспринимает материальный мир, чем видеокамера, — как бы по-другому рассуждает, по-другому передает время. Мне казалось, что я должен снимать «Серсо» на видеотехнике. Это было продиктовано эстетическими, художественными особенностями спектакля, стиль которого балансирует между высоким, серьезным, почти классическим искусством — и современным «попсом». Видеокамера более пластична, предполагает боль-

шие возможности для синхронной фиксации звука. В конце концов, говорю, вы же видеообъединение!

Иванов объясняет: у нас нет этой техники. Показывает документ: первые два года рекомендуется снимать на киноплёнку с последующим переводом на видео.

Около полугода продолжалась тяжба, каким все-таки способом снимать. Я пытался уговорить студию обратиться за помощью в Москву или куда угодно. Обратились. У ЦСДФ свои планы, технику дать не могут. «Мосфильм» занят. Центральное телевидение — ни в коем случае. Киевское телевидение — тоже. Время идет. Надо уже писать режиссерский сценарий. Но для этого мне нужно знать, на чем я снимаю, — от этого зависит, каким будет сценарий. Хорошо, я снимаю киноспособом, но дайте тогда пленку «Кодак». На «Шостке» не получится, у нее неадекватная цветопередача, а «Серсо» — принципиально цветной спектакль. Нет, говорят, что вы, «Кодака» у нас нет. Я настаиваю: попросите, добейтесь. Дайте мне камеру «Аррифлекс» — пластичную, бесшумную, — у меня ведь должна быть синхронная запись звука. Нет, тоже не могут.

Хорошо, вы не можете достать технику, позвольте, я достану сам. В «Совинфильме» узнаю, что есть возможность найти зарубежного партнера, который мог бы помочь с узкоплёночной, 16-миллиметровой киноаппаратурой. Я подумал: ладно, соглашусь на кино. У 16-миллиметровой камеры все-таки возможности другие, чем у обычной 35-миллиметровой. Я договорился с Михаилом Аграновичем (оператор «Покаяния»). — Ред.), и он дал согласие участвовать.

На студии тем временем идут бои. Первый бой: я добиваюсь, чтобы «Серсо» стало считаться двухсерийной картиной. Добился. Второй бой: попытки перевести картину из рубрики «фильм-спектакль» (которая ставила все дело под угрозу) в рубрику «художественный фильм». Последний мой приезд в Киев весь был посвящен этому разговору.



ловушка

Алексей Петренко в спектакле «Серсо»

Нет, нет и еще раз нет, заявил мне директор объединения. Я написал заявление, в котором подчеркнул, что обязуюсь снять «Серсо» в сжатые сроки, выделенные для «фильма-спектакля». Москва разрешает поменять рубрику. Почему директор видеообъединения так упорно сопротивлялся, до сих пор не понимаю.

Вдруг звонок. Срочно вызывают в «Совэкспортфильм». Прихожу. Меня знакомят с представителем финского экспортно-импортного бюро по видеоаппаратуре господином Сафаровым. Что вы хотите снимать? — спрашивают меня. Я коротко рассказываю. Сафаров говорит: мы согласны предоставить любую аппаратуру, когда вы начнете? Я говорю: планируется май — июнь. Если не поспеем, то август — сентябрь. Пожалуйста! Я звоню худруку киевского видеообъединения Владимиру Савельеву, объясняю, что сговорился о съемках на видеотехнике. Прекрасно, все довольны!

Все, что происходит дальше, я совсем не понимаю. Видеообъединение киностудии Довженко изготавливает документ: так как «Серсо» снимается в рубрике «художественный фильм», он должен быть исключен из плана 87-го года и перенесен в план 88-го по ряду причин. Далее указываются нормативы съемки художественных картин. А это в три-четыре раза длиннее по срокам, дороже по деньгам и т. д. Документ приходит в Москву, в ВПТО «Видеофильм», вызывает бурю возмущения: как же так? Мы ведь поменяли рубрику

вляне, вы собираетесь снимать эту картину и с кем? Лично я не хочу иметь с вами дело.

Но я хочу спросить и у представителей Госкино, у тех, кто организовал видеообъединение: как можно что-то организовывать, не создав соответствующую материальную базу? Как можно издавать это нелепое распоряжение: снимать киноспособом, чтобы потом переводить на видеокассеты? Зачем? Ведь для этого не нужно видеообъединение. Можно просто распределить заказы на фильмы по всем киностудиям, а на студии Довженко организовать только копировальный цех. Вы хотите участвовать в видеобуме? Хотите заполнить рынок, влиять на международную продукцию? У вас это не получится, у вас нет для этого возможностей. В первый же день, когда закончатся съемки и режиссер войдет в монтажную аппаратуру. Сегодня в киевском видеообъединении не на чем даже просмотреть обычную западную кассету.

Спектакль «Серсо» шел за границей с огромным успехом. В Англии, ФРГ, Голландии он был снят на видео. В Советском Союзе спектакль видело небольшое количество людей. Мне звонят по телефону, хотят посмотреть, просят видеокассету. Проходит время, актеры стареют, меняются связи, отношения между людьми. Уходит время и для фильма.

Грустно сознавать, что фильма не будет.

А. Д.

ВЗРОСЛЫЕ ИГРЫ НА ДЕТСКОЙ СТУДИИ

Незадолго до V съезда кинематографистов и после него киностудия имени М. Горького попала в фокус общественного внимания. Критика, долго сидевшая с закрытым ртом, наконец получила возможность выговориться. Сказано было и об уровне картин, и о том, что студия не оправдывает своего назначения — снимать детские и юношеские фильмы, и о ненормальной атмосфере внутри нее.

С тех пор кое-что изменилось. Обновился руководящий состав, был избран новый директор — А. Рыбин. Не это, впрочем, главное. Я думаю, что перестройка студии требует для своего осуществления по меньшей мере трех условий: чтобы нашлась группа инициаторов, способная разработать программу действий, чтобы для всех — сверху донизу — стало ясным, что ДАЛЬШЕ ТАК НЕЛЬЗЯ, и чтобы студия приобрела относительную независимость.

Начну с конца. Новая модель кинематографа закрепила право студии на самоопределение.

О том, что работать дальше по-прежнему нельзя, было сказано столько раз и с такой силой, что должно было дойти и до глухих.

Нашлась также инициативная группа, которая решила провести деловую игру. Сказано — сделано. А. Рыбин идею поддержал: выде-

лил средства на проведение игры. В результате на студии появилась группа загадочных молодых людей, именовавших себя методологами-игротехниками. Пришельцы вызвали смятение в умах словами типа «рефлексия», «мыследеятельность». Целью игры было выяснить взаимоотношения критики и искусства, искусства и жизни: разрушить стереотипы мышления. По единодушному признанию всех участников игры, молодые люди своих целей добились: игра не только разрушила прежнее мышление, но и задала универсальные формы мышления нового.

Подробно об игре говорить не буду, так как три ее принципа гласят: ИГРУ НЕЛЬЗЯ РАССКАЗАТЬ, ИГРУ НЕЛЬЗЯ НАБЛЮДАТЬ: ИГРУ МОЖНО ТОЛЬКО ПРОЖИТЬ. Расскажу поэтому о том, что приобрел (выиграл), прожив шесть игровых дней.

Я пришел к выводу, что одна из основных бед студии имени М. Горького — глубокий провинциализм, понимаемый как замкнутость в собственных границах, где выстроилась некая мини-иерархия ценностей. Фильмы стали сниматься так, как будто в мире никогда не было ни Эйзенштейна, ни Чаплина, ни Бунюэля, ни



Виктор
МАТИЗЕН.
кинокритик.
Окончил ВГИК
в 1986 году.
Публиковался
в «Советском
экране»

студия выйдет из долгого заточения в ею же созданной клетке.

В результате деловой игры образовался общественный орган — Совет по перестройке с рабочей формулой «От административного руководства к рефлексивному правлению».

Чтобы понять разницу между одним и другим, прибегну к аналогии. Администрирование похоже на езду по разветвленной сети железных дорог с картой, на которой показан только один путь. Рефлексивное правление, во-первых, составит полную карту, во-вторых, даст возможность расцеплять состав, чтобы его части могли двигаться самостоятельно по другим дорогам.

Пока нет ни дорог, ни карты. Есть контуры пути, есть понимание целей, есть группа энтузиастов, которая будет мыслить и действовать, для того, чтобы зрители, взглянув на фирменное клеймо «Киностудия имени М. Горького», шли в кинотеатр, а не отворачивались брезгливо.

ГРОЗДЬЯ ГНЕВА

Предлагаю в обязательном порядке проверять чувство юмора абитуриентов ВГИКа, мечтающих стать кинокритиками. Ведь умение быть несерьезным — это, на мой взгляд, главное качество нашей профессии.

У нас все любят кино. У нас все знают кино. И все, кому не лень, пишут о кино. Так при чем же здесь критики?

Взять, например, такое сложное, противоречивое явление, как западный кинематограф. Кому о нем писать? Кому знакомить советского зрителя с его редкими взлетами и частыми падениями? Конечно же, политическим обозревателям, собственным корреспондентам газет и журналов, которые по долгу службы вынуждены длительное время находиться в буржуазном мире. Они дают обзоры киноновинок, пишут репортажи с фестивалей, встречаются с деятелями зарубежного экрана, даря нам удивительные откровения.

26 июня 1982 года на страницах газеты «Труд» появилась корреспонденция В. Сиснева, гневно обличающая поджигателей войны. В качестве журналистского изыска в статье наличествовало описание фильма «Доктор Стрейнджлав» и рассказ о том, как Стэнли Креймер делился воспоминаниями о съемках картины.

Прочтя сие, я долго сожалел о том, что не присутствовал на беседе. Любопытно было бы послушать, как Стэнли Креймер рассказывает товарищу Сисневу о том, как работал над фильмом, поставленным... совсем



Сергей
ЛАВРЕНТЬЕВ.
кинокритик.
Окончил ВГИК
в 1982 году.
Публиковался
в «Искусстве кино»,
«Советском
экране».

другим режиссером. Зовут его тоже Стэнли, но вот фамилия, знаете ли, совершенно иная: Кубрик.

Нет, я, конечно, понимаю, что ничего страшного не произошло. Не мог же он знать, сколь противоположны их художественные и мировоззренческие установки. Я тоже плохо разбираюсь, скажем, в том, как осуществляют свой коварный произвол транснациональные корпорации. Правда, я об этом и не пишу...

30 января сего года «Труд» опубликовал «итальянский кинокалейдоскоп», составленный римским корреспондентом газеты П. Негоицей. Знаменитый режиссер Этторе Скола был назван здесь постановщиком фильма «Развод по-итальянски». Никому из редакции не пришло в голову заглянуть в прокатный справочник или зайти в соседний кинотеатр, где повторно демонстрируется выдающаяся комедия, чтобы прочесть во вступительных титрах: режиссер — Пьетро Джерми.

Среди авторов публикаций о кино множество специалистов из смежных областей искусствознания. Безусловно, всем известны несколько блистательных критических имен, носители которых пришли в кино как «смежни-



ки». Честь и хвала этим людям, но не о них речь в данных жизнерадостных заметках. Они — исключение, речь — о правиле. У всех видов искусства — свои законы, история, фактография, о которой непрофессионалы имеют лишь приблизительное представление. Но, поскольку все считают, что кино — искусство в значительно меньшей степени, чем театр или музыка, то в разговоре о нем дилетантская приблизительность стала едва ли не хорошим тоном.

Вот прошел XV Московский международный кинофестиваль. В одной из фестивальных кинопанорам мы увидели выдающихся деятелей мирового кино. В кадре появляется улыбающийся Витторио Де Сика, и приятный мужской голос провозглашает: Джузеппе Де Сантис...

Примеры можно множить. Единственное спасение — чувство юмора. Ваша основная беда, товарищи критики, в том, что вы подходите к кино излишне серьезно! Кино ведь не тяжелая индустрия. Ну, намудрили там чего-то, какая разница! Суть-то ясна.

Оставим в покое зарубежное кино и повернемся лицом к отечественному. Здесь появилось любопытное новшество. Последнее время часто встречаются рецензии, написанные представителями тех профессий, о которых говорится в разбираемом фильме. Очень здоровое начинание! Пусть космонавты пишут о кинофантастике, агрономы — о картинах на сельскохозяйственные темы. Военные пусть рецензируют широкоформатные эпопеи, а сотрудники МИДа — фильмы о загнивающем Западе. И постепенно надобность в кинокритике отпадет сама собой.

А если кто-то где-то спутает Эйнштейна с Эйзенштейном, а «Красную зону» с «Красной пустыней» — не страшно! Скоро, очень скоро людей, хорошо разбирающихся в кино, останется так мало, что смеяться над ошибками будет некому.

Я всегда с интересом слежу за борьбой с литературными и кинематографическими жанрами. Помню, как отвергали мелодраму, издевались над мюзиклом, высмеивали абсурдную комедию, ниспровергали вестерн, проклинали гангстерские фильмы. Шло время, и иногда громко и со слезами, иногда тихо и без эмоций, но жанры один за другим реабилитировали, и выяснилось, что мелодрама — это очень неплохо, а мюзикл — даже хорошо, и абсурдная комедия, если ее не чрезмерно много, способствует исправлению нравов. Да и в вестерне есть своя пластическая красота, и даже — скажем шепотом — морально он не столь уж ущербен, скорее наоборот. В гангстерских лентах отыскивались социальные мотивы, круто замешанные на драматических конфликтах западного бытия, — так что и здесь отвергать все скопом стало неудобно. Правда, с одним жанром до сих пор не разобрались. Имею в виду «фильм ужасов» — любимое дитя борцов с кинематографической заразой на идеологическом фронте. Его и ногами пинают, и слова при оценке подбирают особые: «пресловутый», «отвратительный», «порождение разложившего сознания» — еще из самых легких, и в карикатурах изображают: гадкий скелет, а на черепа надпись: «Фильм ужасов». Все бы ничего, если бы не одна весьма забавная вещь: подобные картины уже давно и небезуспешно снимают и у нас. «Кашей Бессмертный», «Илья Муромец», «Вий» — самые что ни на есть «фильмы ужасов».

Говорю на будущее критикам и исследователям: по принятой во всем мире киноведческой терминологии «фильм ужасов» — это не обязательно страшная, патологическая, мистическая картина, хотя в зависимости от позиции автора она может быть патологической и мистической, а лента с чудовищами — сказочными, фольклорными, литературными. Вампир Дракула из Трансильвании, американская обезьяна Кинг-Конг, наша отечественная Баба Яга — традиционные, родственные друг другу персонажи из драм и комедий «ужасов». Я с нетерпением жду, например, экранизации «Страшной мести» Николая Васильевича Гоголя. Гениально придуманный первоисточник в сочетании с талантливой режиссурой

может родить произведение, которое даст сто очков вперед любому «фильму ужасов».

Я это к тому говорю, что пришло время разобраться с терминами, откинуть привычные стереотипы и без предубеждения взглянуть на мировое киноискусство во всей его противоречивости. Но по возможности спокойно.

Хотел бы обратиться к предмету, который в нашей критике мало обсуждался, а если и обсуждался, то стыдливо или с оттенком явного осуждения. Понимаю, что будут возражения, готов к ним, но хотелось бы не окрика, не насмешки. Нуждаюсь в профессиональной дискуссии.

Речь пойдет о праве наших зрителей смотреть эротические фильмы. Пока чрезмерно? Тогда о его праве смотреть эротические эпизоды, имеющие в картинах сюжетный и смысловый характер (эротизм, используемый исключительно с целью поднятия коммерческого потенциала картины, и порнографию мы обсуждать не будем: недопустимость их на наших экранах, думаю, сомнения не вызывает).



В одном из телемов между СССР и США на вопрос американки: «Есть ли у вас реклама секса?» — тут же последовал ответ из Ленинграда: «Секса у нас нет». Отвечавшую стали поправлять: дескать, не секса нет, а его рекламы, пропаганды и т. д. Между тем женщина сказала правду: секса у нас действительно почти нет. То есть биологически он, конечно, есть, иначе бы наша страна вымерла. Но в качестве предмета открытого обсуждения, научного анализа, социологического опроса или художественного исследования он почти отсутствует.

Не буду анализировать причины сложившегося положения. Скажу лишь о том, к чему это привело в кино.

Привело к тому, что под аккомпанемент громогласных заверений в том, что нашему народу подобное ни к чему, резко возрос интерес зрителей, особенно молодых, к эротическим проблемам. Неудовлетворенное любопытство к интимной сфере человеческой жизни, естественно, породило желание увидеть хоть что-то, узнать хоть что-то а поскольку это «хоть что-то» либо вообще не давалось, либо отпускалось в мизерных дозах, многие зрители вычленили эту дозу из образной системы фильма и воспринимали только ее. То, что должно рассматриваться как часть единого целого, воспринималось как са-

моценная величина. Так мы получили немалый пласт людей, ходящих в кинотеатр в поисках вождения и умудряющихся получить его там, где даже намека нет на что-либо подобное.

Что же касается думающего зрителя, то ему постоянно внушалось, что наша национальная традиция исключает возможность всякого рода откровенности. Боюсь, что здесь больше от лукавства, чем от правды. Как это исключает, когда есть «Заветные сказки», собранные А. Н. Афанасьевым, которые у нас до сих пор стесняются издать в полном виде, когда даже в академических изданиях с пропусками печатают некоторые стихотворения А. С. Пушкина, когда делают куклы в письмах А. П. Чехова, то ли из чувства целомудрия, то ли боясь разрушить образ великого писателя, созданный в значительной степени с оглядкой на мораль гувернанток.

Верно, что кино прежде всего визуальное искусство и что зрительный образ не адекватен литературному, но в этом случае необходимо не прятаться стыдливо за занавеску и ограничиваться намеками, а подыскивать кинематографический эквивалент слову того же уровня и той же нравственной высоты. Этого делать, к сожалению, не умеют. Отдельные эротические эпизоды, появившиеся в наших фильмах последнего времени, как правило, вызывают лишь улыбку: срежиссированные дрожащими руками, сыгранные на пределе актерской зажатости, испуганно прерывающиеся, не успев начаться, они ни в коей мере не решают задачи: как аттракцион наивны и не нужны, а в качестве проблемных просто не годятся.

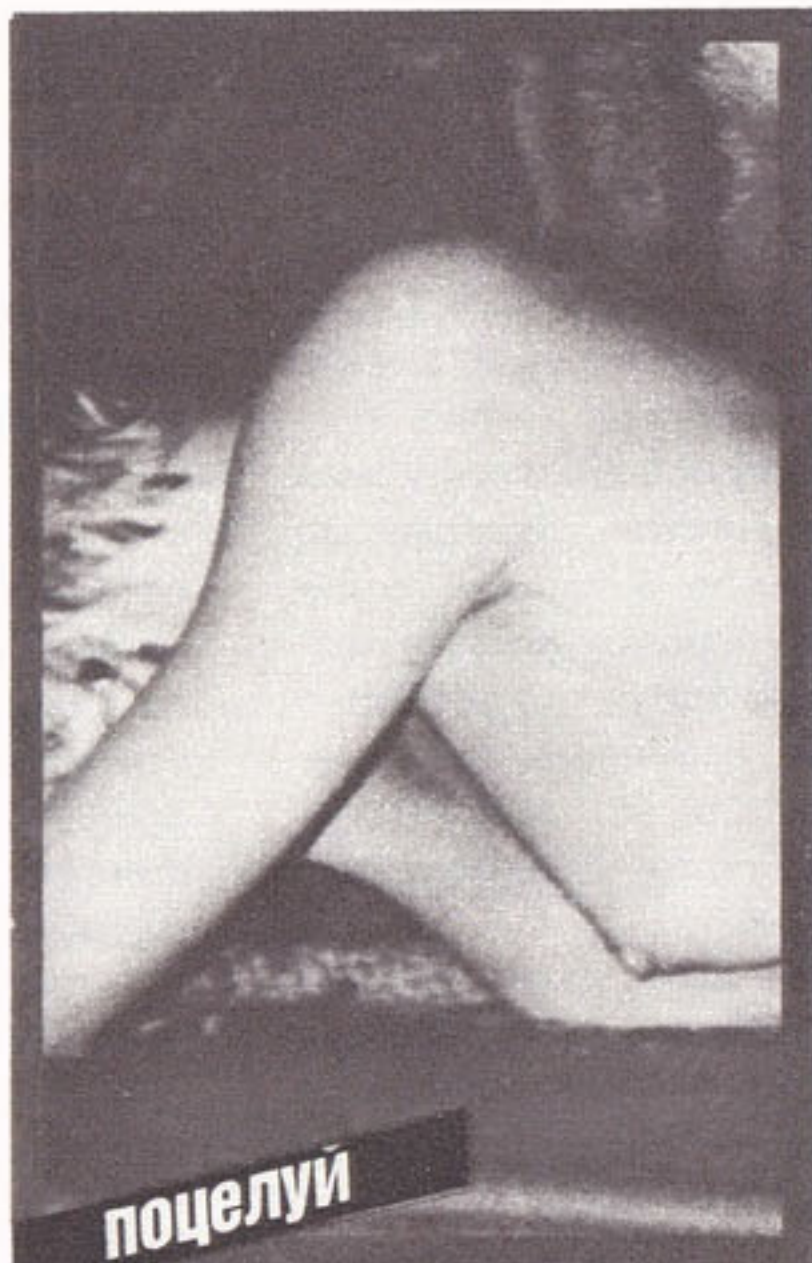
Следует отказаться еще от одного стереотипа: будто бы крупнейшие мастера зарубежного кино интересуются эротизмом лишь как средством привлечения в кинотеатры зрителей, которые иначе бы не стали смотреть предложенную им скуку. Говорить так — значит утверждать приблизительно следующее: Боккаччо и Чосер, Рабле и Свифт, Вольтер и Мопассан описывали в своих бессмертных книгах веселые или грустные «безобразия» только для того, чтобы удовлетворить похоть читательской массы. Неужели Феллини и Бергман, Рене и Фасбиндер, Пазолини и Висконти — не буду дальше перечислять, иначе список окажется слишком длинным, — для которых эротизм есть великая радость (в «Декамероне» Пазолини) и мрачное бесчувствие (в «Молчании» Бергмана), способ сложной игры с окружающим миром (в «Казанове» Феллини) и жестокий миф, уходящий корнями в историческое прошлое (в «Гибели богов» Висконти), — иссле-

По го во рим об эротике



Владимир ДМИТРИЕВ, критик. Окончил ВГИК четверть века назад. Снимается в кино. Публиковался почти везде. Гость молодежной редакции.

В. Дмитриев в фильме «Долой коммерцию на любовном фронте!»



**поцелуй
в диафрагму**



довали его, имея в виду лишь переростков, громко сопящих в тишине кинозалов? Глупо и недостойно так думать, когда речь идет о крупнейших мастерах кино, заслуживших, чтобы их картины показывали у нас, во-первых, чаще, а во-вторых, без изъятий, подобных тем, которые были сделаны в «Конформисте» Бертолуччи. Честное слово, лучше бы картину вообще не выпускать, чем устраивать над ней такую вивисекцию.

Я понимаю все сложности, когда от общих рассуждений нужно будет переходить к делу. У нас много зрителей, не готовых к спокойному, как следует нормальному человеку, восприятию эротических эпизодов. Я понимаю чувства матерей, тревожащихся за нравственность своих детей, хотя предполагаю, что в первую очередь нравственности учит жизнь, а уж затем искусство. Я знаю, что возможные неожиданные и даже печальные эксцессы. Но я также понимаю, что фигура умолчания, глубокая вера в то, что проблемы секса второстепенны и не требуют внимания, ни к чему хорошему привести не могут. По мне, один из признаков цивилизованного общества состоит в том, что его члены на любом уровне, в том числе на уровне искусства, обсуждают любые вопросы, включая считающиеся «неприличными»...



Приблизительно такую статью я мог бы написать десять или пять лет назад, хотя ее вряд ли бы опубликовали. Но в последние годы произошло два важнейших события, заставивших по-новому взглянуть на поставленную проблему.

Прежде всего в повседневную жизнь людей на Западе и Востоке вторглось видео. Эффект запретного плода, вполне естественно, привел к тому, что значительную часть кассет, демонстрируемых на подпольных просмотрах, составляют не классические произведения мирового кино, не забавные комедии и леденящие кровь приключенческие ленты, а такая разнузданная порнография, что просто оторопь берет. Маленькие фирмы Италии, ФРГ, Швеции, специализирующиеся на порнографии — игровой и мультипликационной, получили у нас достаточное число клиентов, познающих искусство любви через грубые и безнравственные экранные ухмылки. Можно бороться с этим — и борются — с помощью милиции и суда, однако «запретный плод»



начеку: порнография просто уходит в еще более глубокое подполье и продолжает свое грязное дело.

Мы вряд ли чего-либо добьемся, если будем противопоставлять ей бесполой кинематограф и стерильную «чистоту» отношений, сконструированную в тиши студийных кабинетов. И нас может ждать успех, если, призвав на помощь традиции искусства, отбросив трусость и лицемерие, мы предложим зрителям высокий эротизм, который потому и является высоким, что опирается на нравственность.

Второе важнейшее событие — это СПИД, перепугавший миллионы людей и заставивший по-иному посмотреть на то, что казалось привычным и навеки установленным. Я могу себе представить, сколько людей поморщилось, услышав в передаче о СПИДе с экрана телевизора слово «презерватив». Но тут уж ничего не поделаешь: болезнь важнее, чем чьи-то слабые уши. И вообще из-за СПИДа мы стали откровеннее, пусть даже вынужденно.

В нашем искусстве, исследующем проблему семьи, сексуальный момент либо вообще не присутствует, либо отодвинут на задний план по сравнению с воспитанием детей и духовной совместимостью. В реальной же жизни, как говорят социологические исследования, именно сексуальная неудовлетворенность служит причиной огромного числа разводов.

При чем здесь СПИД? А при том, что он заставил человечество вернуться к проблеме, редко обсуждавшейся и, казалось многим, навеки похороненной философией «сексуальной революции»: проблеме моногамии, единственного партнера до конца жизни — главной на сегодняшний день гарантии от опасности заражения.

Искусство не может ограничиться теперь строгим покачиванием головой и невнятными рекомендациями. Многовариантность любви, основанная на смене партнеров, должна смениться, как того требует жизнь, многовариантностью постоянного партнерства. Кино должно давать уроки — не столько по технике брака, хотя и этим было бы неплохо заняться мастерам научно-популярного кино, сколько по одухотворению секса. Слова «удовольствия супружеской жизни» должны быть лишены иронического привкуса, им должен быть возвращен первоначальный смысл. Именно удовольствия. Именно супружеской жизни. Я голосую за право нашего зрителя видеть на экране красоту не только души, но и человеческого тела. С термина «эротизм» должен быть снят наконец покров двусмысленной тайны.

Еще раз скажу, что понимаю все связанные с этим трудности. Но начинать надо.



Помогите, режут!



Ольга НЕНАШЕВА,
киновед.
Окончила ВГИК в 1983 году.
Публиковалась в «Советском экране», «Советском фильме», «Советской культуре»

— Что бы стало с нашими музеями, если бы какому-нибудь «блестящему нравственнику» пришла идея одеть или разбить скульптуры Родена, изрезать или закрасить «стыдные места» на полотнах Рубенса?.. Кто дал право отделу редактирования зарубежных фильмов измываться над чужими творениями?! (Я. Черненко, Челябинская обл.)

— Почему они решают за нас: что нам можно смотреть, а что нельзя? Надо всем миром подниматься на борьбу с теми, кто кромсает фильмы! (А. Попов, Ростовская обл.)

— Оставьте в покое выдающихся режиссеров! Лучше мы их будем любить платонически, по книгам, чем смотреть их произведения оскопленными, изуродованными! (Л. Костарева, Москва)

...Волну справедливого гнева подняла статья С. Лаврентьева «Бесконечная история», напечатанная в первом выпуске молодежной редакции «СЭ» (№ 7, 1987). Люди искренне обеспокоены судьбами зарубежных лент, которые выходят в наш прокат сокращенными.

«Ножницами нравственности не воспитаешь», — отмечают одни. Другие требуют к ответу прокатчиков. Стало очевидно, что началу разговору необходимо продолжение. И вот мы организовали для вас заочную встречу с директором В/О «Союзкинофонд» А. Вескером, начальником отдела редактирования и дублирования фильмов Г. Иноземцевым и бывшим начальником этого отдела Г. Боголеповым.

Диалог начинаю читатели.

— Эти самозванные цензоры — «резчики по пленке» — демонстрируют явное неуважение к нам, зрителям. (А. Ушаков, Омск)

Г. Иноземцев. Редактировать — не значит «резать» фильмы. Подобные суждения — от незнания нашей профессии. В своей статье С. Лаврентьев приводит примеры 15-летней давности: «Конформист», «Под стук трамвайных колес»... Давно нет в прокате этих лент, нет и людей, кто их калечил. Так что пафос статьи обращен скорее в прошлое. Например, скоро выйдут в прокат фильмы прославленных мастеров — «Разговор» Коппола, «Амадей» Формана, «Джинджер и Фред» Феллини, «Генезис» Мринала Сена. Ни один метр из них не вынут. Появись сегодня «Конформист», он вышел бы в первоизданном виде.

— Обидно, когда шедевры советского и мирового киноискусства попадают в руки «умудренного опытом» перестраховщика. (М. Ильин, Владивосток)

А. Вескер. Сокращения были предусмотрены типовым договором о закупке фильмов капстран. Глав-

ному управлению кинофикации и кинопроката давалось указание: «Производить изменения и сокращения фильмов в соответствии с требованиями советского экрана без изменения смысла и содержания кинофильма». По каким причинам приходилось сокращать ленты? Одна из самых существенных — дефицит пленки. Из-за него и случалось в свое время цветные картины выпускать в черно-белом варианте. Многие эпизоды вырезались, если там были насилие и порнография: их пропаганда запрещена нашей Конституцией. К сожалению, бывали и сокращения,

разрушавшие смысл произведений, их художественную ткань. И это уже зависит от того, в чьи руки на киностудиях, осуществляющих дубляж, попадают эти ленты. Есть там подлинные мастера своего дела, а кое-кто просто не сумел проявить себя в оригинальном творчестве и претендует теперь на «соавторство» с признанными мастерами мирового кино. Например, на «Ленфильме» нашли возможным сократить на 300 метров картину Вендерса «Париж, Техас» — дескать, в ней есть «скучные места»...

— По-моему, лучше вообще не покупать фильмы, чем отдавать за них огромные деньги да потом еще платить «редакторам» за то, что они уничтожают труд других людей. (М. Г., Петропавловск-Камчатский)

А. Вескер. Думается, так ставить вопрос не совсем правомерно. Не покупать хороший фильм, если там, допустим, всего один эпизод, неприемлемый для нашего экрана?.. Другая сторона проблемы: кто вправе творить «высший суд» над фильмами? Этот вопрос ставится сейчас на обсуждение. На мой взгляд, такая промежуточная, «бюрократическая» служба, как отдел редактирования и дублирования, не нужна. Подобная организация дела неизбежно ведет к коллективной безответственности.

— Почему у нас так лихо режут фильмы? Может, их размеры слишком велики? Так не проще ли изменить время сеансов? (О. Б., Ленинград)

А. Вескер. Нас сильно ограничивают имеющиеся стандарты по метражу фильмов: односерийная лента — не менее 1600 м, двухсерийная — не менее 3600 м. Многие зарубежные фильмы по объему ближе к верхней отметке. Если оставить такой метраж, да еще и фильм, как говорится, «сомнительного» зрительского потенциала, директора кинотеатров на ме-

**врешь —
НЕ ВОЗЬМЕШЬ**



стах постараются его не прокатывать. Почему? Да потому, что они по рукам и ногам связаны планом, для выполнения которого нужно проводить 6—7 сеансов в день. «Нестандартные» картины так работать не позволяют. В этом смысле большие резервы заложены в развитии клубного кинематографа. Мне кажется, положение вещей можно исправить, дифференцировав цены на билеты: они должны зависеть и от длины сеанса.

— Почему-то в ГДР, Болгарии и других странах не делают из двухсерийного фильма односерийный... (Татьяна М., Житомир)

Г. Боголепов. Редактирование зарубежных фильмов существует и в других странах. В Индии и Австрии, например, также запрещен показ порнографических сцен. Другие факты. Шведы сократили «Калину красную» на 500 метров и переименовали в «Возвращение рецидивиста». А в США «Освобождение» Озерова урезали на 1500 метров.

Многие зрители настойчиво требуют прекратить вырезать из фильмов «места, где фигурируют не совсем одетые женщины». (В. Вишняков, Краснодар). **Справедливости ради заметим, что мнения читателей в этом вопросе разошлись. Например, Т. А. Солонарь из г. Бендеры утверждает, что «на иные картины просто стыдно ходить. Во всю ширь экрана постель...».**

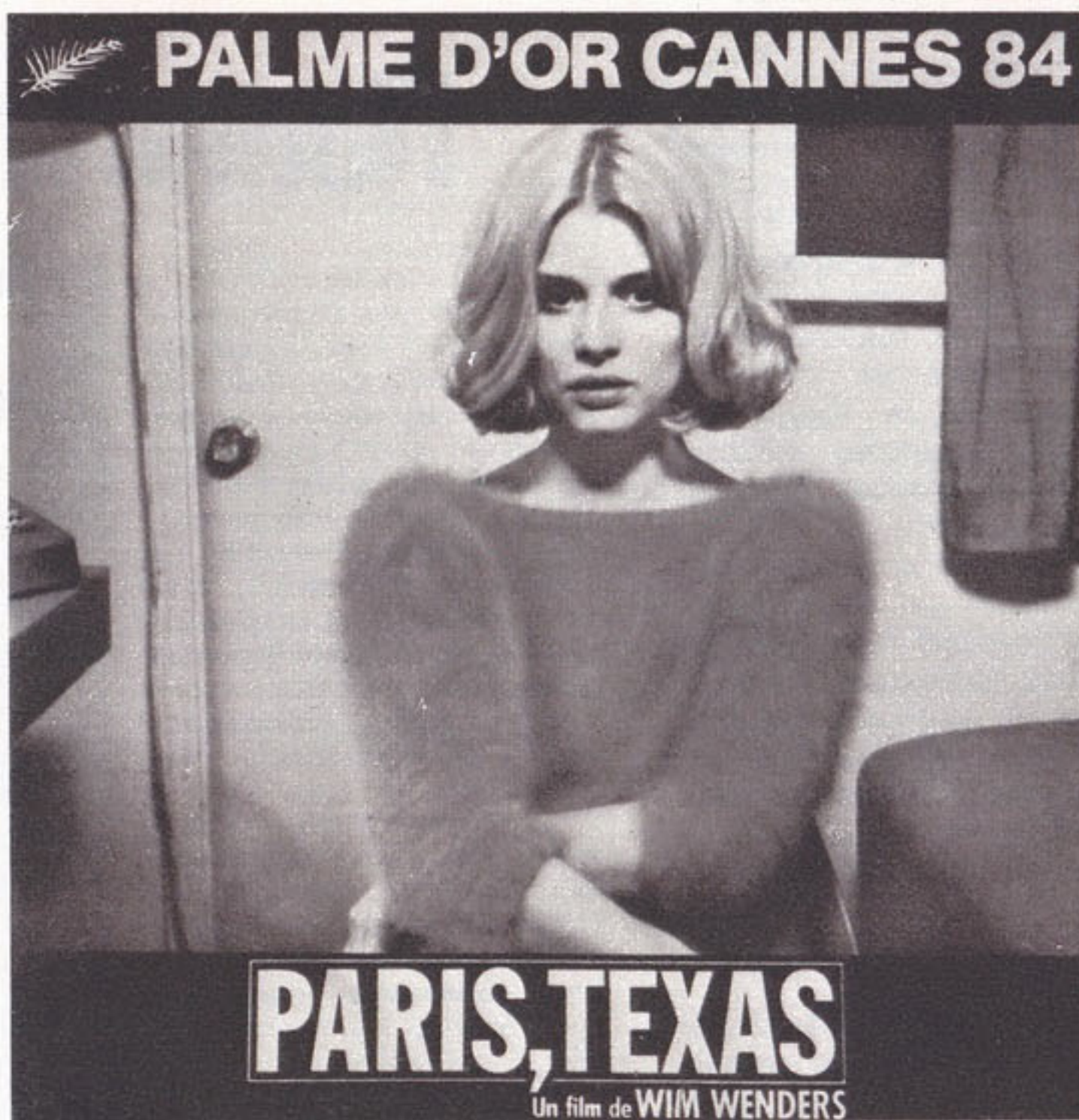
А. Вескер. Лично я считаю, что не надо преждевременно и насильственно нарушать сложившиеся у нас культурные традиции, в том числе и представления о благопристойности. Определенные запреты все равно уйдут из жизни.

Г. Иноземцев. Дело ведь еще и в том, что, оставляя сомнительного рода эпизоды, мы автоматически сокращаем аудиторию вдвое, поскольку такие просмотры не разрешаются подросткам до 16 лет.

— Это просто варварство — менять заголовки картин. (Ира Карелина)

Г. Иноземцев. Был такой грех. Ведь невыразительное название — верный путь к потере зрителя. Часто бывает и невразумительный перевод заглавия: например, «Юность на алтаре» (КНР) или «Любовь из пассажира» (ЧССР). Вот на местах, не понимая смысла названия, и переименовают его кто как может. Есть другие причины. Всем известен фильм Ю. Егорова «Добровольцы». А сейчас закуплена югославская лента с таким же названием. Пришлось переименовать ее в «Добровольцев поневоле». Таких примеров много.

...Обе стороны в нашем споре, как видим, высказались вполне определенно. А буквально неделю спустя телевидение транслировало «прямую линию», где председатель Госкино СССР А. И. Камшалов обнародовал свое конструктивное решение: зарубежные фильмы сокращаться не будут. Казалось бы, можно крикнуть громкое «ура!» и забыть наши долгие словопрения на эту тему. Но закрадывается предательская мысль о том, что долго еще последствия прежних перестраховок будут преследовать зрителей: ведь на экраны выходят все новые фильмы, «отредактированные» по старым «канонам».



«Духовный голод длится...» — пишет в нашем журнале один из нас. И мы, как сталкеры, пробираемся в заповедную зону Настоящего кино... И картину «Париж, Техас», получившую Золотую пальмовую ветвь Каннского фестиваля 1984 года, решено было сократить — об этом в предыдущей статье — на 300 метров... И все же, и все же.

«Париж, Техас» на наших экранах! Мы начинаем открывать мир 42-летнего западногерманского режиссера Вима Вендерса, одного из блистательных мастеров современного кино, умного и тонкого художника, который шлет нам свое «послание». Мы принимаем его с великой радостью и заканчиваем наш молодежный выпуск на оптимистической ноте. Давайте вместе читать это новое для нас, мудрое, доброе, настоящее большое кино.

ПАРИЖ... ТЕХАС...

Есть магия слов. Что такое для нас «Париж»? Не говоря уже о «Техасе»... «Так перестань, не надо про Париж»... Если побывать там нельзя, так хоть в кино поглядеть. А кино — не о том...

Так что большая часть зрителей, привлеченных названием картины, будет разочарована. Правда, зрелище, которое откроется их глазам, будет просто шикарным: ослепительная, фантастическая панорама ночного Хьюстона или странная, завораживающая картина пустынного пригорода в предвечерний час после грозы... Здесь есть и тайна, и трогательная история о погибшей любви со слезами и раскаянием, и красивая женщина — звезда Настасья Кински...

Картина Вендерса крайне проста — это мелодрама, сюжетные повороты которой и приемы прямо рассчитаны на зрительский успех (Вендерс, «американизированный» в лучшем смысле слова европейский режиссер, заботится о своих зрителях, что замечательно), и она крайне сложна — это насквозь метафоризированная притча о современном человеке. Андрей Тарковский говорил о своем фильме «Жертвоприноше-

ние»: «Каждая категория зрителей воспримет фильм по-своему. Надо дать зрителю возможность толковать фильм в зависимости от его внутреннего мира, а не от того, что я мог бы ему навязать». Так, наверное, мог бы сказать о своей картине и Вим Вендерс. В ее многослойной структуре на поверхности — банальный рассказ о том, как скитается по свету мужчина, потерявший молодую жену, которая сбежала от него, бросив ребенка, не в силах выносить приступов ревности, за этим — трагический образ души человека наших дней и глубокие размышления художника о состоянии мира. В нас, а не в картине содержится то, что мы в ней видим.

РОМАНС В МИНОРЕ

Самое главное — настроиться на волну Вендерса. Войти в ритм этой картины — неторопливый, размеренный, услышать верную тональность. Я ничуть не была ни удивлена, ни огорчена, когда видела толпы уходящих с сеанса людей на одном из предварительных просмотров, хотя это были «духовной жаждою томимые», специально приехавшие в неудобное время в отдаленный кинотеатр, а не те, кто случайно зашел в киношку развлечься или убить время. Просто не произошло совпадения биоритмов с частотой биения пульса картины — и тогда, естественно, все скучно, длинно, растянуто. В начале фильма звучит несколько меланхоличная гитарная мелодия, от которой потом остается лишь дребезжание одной-единственной струны, — это как бы тот самый камертон, который дает точный настрой. Ведь тональность, настроение, атмосфера — то, что у других режиссеров может быть лишь фоном, у Вендерса — главное.

Из картины собирались вырезать — нет, не эротические сцены, не чуждую нам идеологию, а всего-навсего лишь «проходы и проезды». Что ж такого, если именно это и составляет и стиль Вендерса, и смысл его картины? Ну это как бы, к примеру, из Лунной сонаты Бетховена выкинуть пару тактов — там все медленно, тягуче и примерно одинаково... а так и подинамичнее, и кончалось бы побыстрее. К счастью, гневные письма от будущих зрителей картины на студию «Ленфильм» помешали «улучшить» фильм Вендерса. Так он, бедный, похоже, и остался с «проходами и проездами».

ТАМ ЖЕ НИЧЕГО НЕТ

Куда бредет этот странник конца «неведомого века»? В огромных городах-пустынях ищущий то, что тщетно ищут люди с тех, наверное, пор, как совершили первородный грех? Кто услышит «одиноким голосом человека», который взыскует любви, истины, милосердия, сострадания? Он нем. Но звучи его голос иерихонской трубой, его все равно никто бы не услышал.

Измученный бродяга с худым, изможденным лицом, больными глазами, в которых застыла тоска, — кто он, откуда, сколько времени бродил по этим бесконечным дорогам, пока не рухнул в изнеможении на пороге какого-то маленького кафе? Режиссер не спешит рассказать историю жизни Тревиса: причина движения не так важна, как важно само движение — естественное состояние всех героев Вима Вендерса. Они путешествуют, передвигаются, странствуют, перемещаются в огромных пространствах — в пустых городах, на пустынных дорогах... В городах, из которых ушла душа, где люди одиноки.

ГОРОДА-ПУСТЫНИ

Куда ты? Там же ничего нет, говорит Тревису брат. Но тот опять уходит в эту библейскую пустыню...

ОСТАЛЬНОЕ — МОЛЧАНИЕ

Что такое молчание Тревиса? То же, что слепота Эдипа: зрячий, он не видел истины, ослепив себя, прозрел. Обративший слух и речь внутрь, подобно тому, как Эдип повернул зрачки в себя, чтобы понять смысл вещей, Тревис открывает простые истины, например, ту, что любовь между мужчиной и женщиной — из тайн тайна. Она приходит и уходит, и ничего тут не поделаешь. Молчание — одна из сильнейших метафор картины. Случайно ли, что к ней прибегают, например, Бергман, Тарковский — из тех, кто наиболее остро и трагично воспринимает сегодняшний мир. И из тех, с кем мне хотелось бы поставить Вендерса в один ряд. И с ними — Антониони, хотя, по мне, Вендерс и теплее, и душевнее.

Что такое молчание Тревиса? Нежелание и невозможность общаться с окружающим миром, от которого он как бы отрезан. Выпадение из системы. Страх, что тебя не поймут. Тревис ушел в немолчу не потому, что физически не может говорить, а потому, что для него слова потеряли всякий смысл, если не понимают друг друга не только чужие, но и самые близкие.

Молчание проникает во все поры фильма, выходящая в символ нашего существования: молчание-непонимание, молчание-разобщенность. Разве можно назвать душевным человеческим контактом то, как «заговоривший» Тревис общается с сыном через диктофон, телефонную трубку? Или с братом, который непрерывно что-то болтает, пытаясь разрушить стену между ними и тем самым воздвигая еще более непродоходимую словесную баррикаду? Или с женой, когда они тщетно пытаются пробиться друг к другу через зеркальную перегородку? Что это за заведение, где он обнаруживает жену и куда приходят мужчины излить душу, а заодно посмотреть на хорошеньких девушек? Что-то «из их жизни», нам непонятное, «символ духовного кризиса буржуазного общества», как сказали бы наши мудрые критики. А что такое наша «служба доверия»? С той лишь разницей, что у нас на конце



Евгения ТИРДАТОВА,
музыковед,
кинокритик.
Окончила ГМПИ
имени Гнесиных
и ВГИК.
Публиковалась
в «Искусстве
кино»,
«Советском
экране»,
издательстве
«Музыка»

телефонного провода может оказаться дама почтенных лет и не «весьма приятной наружности», а здесь — общение или хотя бы иллюзия общения с красивой девушкой и чуть-чуть эротики? Что, кстати, совсем неплохо...

После мучительного, болезненного и значительного молчания нарушение его — как вспышка. Первыми словами мальчика из «Жертвоприношения», обращенными к отцу, стали: «В начале было слово. Почему это так, папа?» Первым словом, которое произнес Тревис после четырехлетнего молчания, стало слово «Париж». Париж для него — маленькое заброшенное местечко в американском штате Техас, его, Тревиса, начало, его корни, его надежда на то, что там он сможет «вспомнить» себя, семью... Так в картину входит тема памяти, родины...

А ДАЛЬШЕ?

Мы только вступили на землю Вима Вендерса и сделали по ней первые шаги... А недавно фильмом «Скромное обаяние буржуазии» «открыли» для себя великого Луиса Бунюэля. Так, пожалуй, не пройдет еще и пары десятилетий — что это для нас при наших исторических перспективах? — и мы «познакомимся» с Пьером-Паоло Пазолини, Робертом Олтменом, «вспомним» о существовании Робера Брессона... Смешно и грустно... Так пусть же эти смех и грусть будут сродни чеховским. И все будет по-новому... Купим фильм и — кощунственная идея! — поверим в то, что наши зрители разберутся что к чему. И даже не побоимся хоть одним глазом посмотреть на всяких страшных бяк — заклеенных вечным нашим «заочным» позором (предлагаю новый киноведческий термин: «фильмы-заочники» — те, что «за оком», то бишь в глаза не виденные. Но клеймены!).

И тогда на дурацкий (или почти гамлетовский?) вопрос — что такое «хорошее» кино и какое же все-таки советскому зрителю кино нужно? — ответим по-простому: разное!!! И побольше. И чтобы свобода выбора была, а не принудилровка. И чтобы серьезное, «штучное» и коммерческое: леденящие кровь «фильмы ужасов», лихие вестерны, гангстерские ленты, фильмы «плаща и шпаги», детективы, фильмы катастроф... Только не надо кино «нейтрального».

Настасья Кински в фильме «Париж, Техас»

Эй,
на Олимпе!



ВИМА ВЕНДЕРСА

Советский ЭКРАН

№ 23
декабрь
1987

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ.
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

МОСКВА. ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КПСС «ПРАВДА»

МОЛОДЕЖНАЯ РЕДАКЦИЯ

Главный редактор — Петр ЧЕРНЯЕВ

Андрей ДЕМЕНТЬЕВ
(заместитель главного редактора),
Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ, Ольга НЕНАШЕВА,
Евгения ТИРДАТОВА (отв. секретарь)

Главный редактор Ю. С. РЫБАКОВ

Редакционная коллегия:

Ф. И. АНДРЕЕВ (заместитель главного редактора),
А. В. БАТАЛОВ, Е. В. БАУМАН, Е. К. ВОЙТОВИЧ,
М. А. ГЛУЗСКИЙ, Б. В. ГОЛОВНЯ, Е. С. ГРОМОВ,
Р. А. КАЧАНОВ, Е. С. МАТВЕЕВ, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ,
В. Н. НАУМОВ, Т. О. ОКЕЕВ,
Е. Н. ПТИЧКИН, С. И. РОСТОЦКИЙ, Ю. С. СЕМЕНОВ,
С. А. СОЛОВЬЕВ, О. С. ТЕСЛЕР (главный художник),
В. П. ТРОШКИН, В. И. ЮСОВ

Ст. художественный редактор Д. Н. Мазур

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

№ 23 (743) — 1987 г. Сдано в набор 19.10.87.

Подписано к печати 29.10.87. А 08656.

Формат 70 × 108½. Глубокая печать.

Усл. печ. л. 4,26. Уч.-изд. л. 6,50.

Усл. кр.-отт. 14,70. Тираж 1 700 000 экз.

Изд. № 3255. Заказ № 1456.

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

© Издательство «Правда», «Советский экран», 1987 г.

На обложке — актриса Алла ПЛОТКИНА. Снималась в фильмах «Русь изначальная», «Следопыт», телеспектакле «Пиковая дама»

Фото Властимира Шоне (агентство «ГАММА»)

На стр. 24 — очень страшная гигантская обезьяна — персонаж знаменитого американского фильма «КИНГ-КОНГ». Переговоры о покупке этой ленты вот-вот увенчаются успехом (о «фильмах ужасов» — на стр. 20)

Фото Николая Гнисюка

Молодежная редакция благодарит за активное участие в работе над номером Нину Быкову, Анну Итенберг, Юлиана Тихонова

В номере использованы фотографии А. Дмитриева, Е. Дроздовой, В. Ивлевой, О. Морозова, А. Стернина, Ю. Трунилова, Ю. Федорова, Ю. Юрьева, фото из архива «СЭ»

Номер оформили молодые художники
газеты «Собеседник»
Никита ГОЛОВАНОВ и Артемий ИГНАТЬЕВ



Молодежный выпуск

А НОЖНИЦЫ ЩЕЛКАЮТ...
КИНОПРОКАТ — К БАРЬЕРУ!

ЭТО СТРАШНОЕ СЛОВО «ЭРОТИКА»
ШУМНЫЕ, ГРЯЗНЫЕ, ЗЛЫЕ?
РОКЕРЫ НА ЭКРАНЕ

ПОЧЕМУ
ДВАДЦАТЬ ЛЕТ
МОЛЧАЛ ХАМДАМОВ?

Экран