ISSN 0132—0742

ВОЗВРАЩЕНИЕ Елены КОРЕНЕВОЙ

СОВЕТСКИЙ
Экран
4 • 90

ПРИВИЛЕГИЙ

Прогноз на завтра

БОЛЬ

В апреле 1986 года, перед Пятым съездом кинематографистов СССР, через год после апрельского Пленума ЦК КПСС, в советском кинематографе произошел переворот. Были свергнуты почти все секретари союза. Не переизбраны, а именно свергнуты — их не избрали даже делегатами на съезд. Многие из них — яркие личности, внесшие значительный вклад в кинематограф. И все-таки их свергли. Почему? Чтобы понять причины этого, надо вернуться в прошлое.

Валентин ЧЕРНЫХ,
секретарь правления Союза кинематографистов СССР

Творческие союзы в свое время были созданы по принципу, которым руководствовалась классическая бюрократия. Если художник попадал в секретариат и за первый срок показывал себя вполне послушным, то есть поддерживал все нужные решения, его переизбирали на второй, потом на третий срок. Большинство секретарей, которых я застал, заседали в секретариате по двадцать лет. Правила были отработаны, вопросы решались быстро: это можно, этого нельзя. И все знали, почему это можно, а этого нельзя. Когда-нибудь политологи исследуют замечательно отлаженный механизм влияния политической власти на художников. Я не уточнял, кто первый ввел звания заслуженных, народных артистов, художников, писателей, архитекторов. Кто у кого перенял? Но подобныв звания привились почти одновременно у нас и в фашистской Германии. Художник, получая звания заслуженного, потом народного республики или страны, становился как бы государственным служащим, творческим работником высокого ранга. Этот ранг еще больше повышался, если художник становился секретарем.

Секретари заседали во всех комитетах, бюро, коллегиях, председательствовали в жюри на фестивалях. Привилегию на власть получала узкая группа художников. Но, как показало время, длительная власть развращает — одних больше, других меньше.

Среди секретарей были люди и талантливые, но предпочтение все же отдавалось профессиональным середнякам. Те и другие уравнивались званиями, как генералы. Ты генерал, и я генерал. Ты народный, и я народный.

Была разработана изощренная форма развращения. Способный художник замечался по первым работам, его начинали хвалить, награждать, делать классиком при жизни. К этому привыкают, как к наркотикам. За честь оставаться на поверхности приходится бороться. На это уходили время и силы. А рядом разваливался кинематограф, не давали хода талантливым, но проталкивались середняки. И утвержденным классикам уже не хватало ни времени, ни сил справиться хотя бы со своими творческими проблемами.

Мне давно хотелось написать роман о талантливых людях, которых судьба наказала за то, что они продали свой талант. В последнее время о жизни в кино написали Ю. Бондарев, С. Есин. Но это все-таки взгляд со стороны. Несколько лет назад я приступил к роману «Смерть в кино», но отложил — не мог придумать его концовки. Сегодня не надо ничего придумывать: жизнь в кино оказалась намного драматичнее любого замысла. Теперь я знаю, как закончится роман.

Мы уже стали забывать, как все это началось. На выборах делегатов на съезд кинокритик В. Божович предложил сверх списка несколько кандидатур (сейчас это называется альтернативными выборами), и практически все критики, которые числились критиками, а по сути являлись государственными чиновниками, были забаллотированы; так началась цепная реакция. На режиссерской секции забаллотировали режиссеров, в основном секретарей союза.

Пятый съезд избрал новый состав секретариата, его возглавил режиссер Э. Климов. Новое правление начало с разработки новой модели кинематографа, чтобы создать режим наибольшего благоприятствования для художников талантливых и профессиональных и перекрыть поток кинематографической серости. Но только через три года вышло постановление правительства о новой модели. Наша бюрократическая система по-прежнему неповоротлива.

Работа в новом секретариате была на износ. Заседания секретариата продолжались иногда по двенадцать часов. Пересматривалось буквально все, что считалось бесспорным десятилетиями. Снимались с полки запрещенные картины, выражалось недоверие бесчисленным циркулярам Госкино. Раньше, когда нам назначали министра, никто не советовался с кинематографической общественностью, а тут посоветовались. И секретариат сказал: нет, не поддержим. Пришлось искать другую кандидатуру. Три года назад такое было внове.

Правда, не обошлось и без издержек. Как и в прошлые времена, секретари вошли в состав коллегий, бюро, стали возглавлять киноообъединения. Опять власть сосредоточивалась в руках узкого круга, потому что новый секретариат сразу не выработал новых правил по ограничению власти. Накапливалось раздражение, поговаривали о том, что вызревает новый кинематографический генералитет и что этих «новых» обязательно переизберут на следующем съезде.

И вдруг секретариат ставит вопрос о досрочном проведении съезда, чтобы отчитаться о проделанной работе и сложить с себя полномочия. Как правило, власть не отдают. Ее отбирают. Что же все-таки произошло? Раскол? Нет. Секретариат остался сообществом единомышленников. Просто время и ситуация стремительно меняются, пора узаконить изменившуюся структуру Союза кинематографистов СССР. Уже почти оформилась федерация республиканских киносоюзов.

Может быть, накопилась усталость? Усталость есть. Но есть и нормальные человеческие причины. Когда бывшие свергнутые секретари вступали в должность, они были моложе нынешних — в основном сорокалетними. Нынешние — все больше пятидесятилетние. И тот, и другой возраст — самый плодотворный для художника, но в пятьдесят время уже подпирает, и каждый думает: успеть бы... Да и появилась теперь возможность писать и снимать то, что хочешь. Сегодня никто не хочет заниматься общественной деятельностью по пять лет, от съезда до съезда,— действительно, жалко отрывать от творчества столько времени. Значит, ротация должна проходить не через пять лет, а через два-три или даже через год.

Привилегии секретарям отменены. Раньше режиссер-секретарь, он же член коллегии Госкино (некоторые и сегодня совмещают обе должности), мог получить на постановку больше денег, ездил за рубеж, возглавлял делегации, что тоже было привилегией и дополнительной формой заработка. Раньше постановку режиссеру обеспечивало Госкино, теперь, когда студии получили самостоятельность, режиссера либо пригласят на постановку, если талантлив и профессионален, либо не пригласят (если потерял творческую форму). Раньше режиссер «выбивал» у государства деньги (не особенно их считая, по принципу — чем больше, тем лучше), сейчас, при хозрасчете, деньги считают на студии и режиссеру надо доказать, что без определенных средств он не сможет снять задуманный фильм.

Три года перестройки в кино многое изменили. Пришла пора подвести некоторые итоги, проанализировать жизнеспособность новых киноструктур. Очевидно, что серых фильмов стало меньше, но шедевров — пропорционально полученной свободе — не прибавилось. Наметились тенденции коммерциализации (как положительные, так и отрицательные), этим тенденциям тоже надо дать оценку.

На внеочередном съезде кинематографистов произойдет смена кабинета — это ясно. Кто придет вместо нынешних реформаторов? Секретари-ветераны вряд ли вернутся. Большинству из них далеко за шестьдесят, это, наверное, не возраст для включения в активную общественную деятельность по второму кругу. К тому же у «стариков» нет конструктивной программы.

Конечно, из нынешнего состава кое-кто должен остаться. Я думаю, нам пригодится опыт Э. Климова и А. Смирнова, признанных лидеров не только в своем, но и в мировом киносообществе. Понадобится и опыт Р. Быкова и С. Соловьева, у которых почти гениальные организаторские способности, правда, у ряда кинематографистов это вызвало явное раздражение. У нас не любят очень энергичных людей (слишком высовываются), но ведь они обладают огромным запасом энергетической мощности. Этому надо радоваться, завидовать — бессмысленно. Это есть, или этого нет.

Недавно при создании Московской организации кинематографистов около двадцати уважаемых кинодеятелей отказались участвовать в выборах председателя Оргкомитета. С третьей попытки уговорили драматурга В. Мережко. Налицо явный спад интереса к общественной деятельности.

Но при любых изменениях на Шестом съезде надо будет выбрать лидера, который возглавит новый Союз кинематографистов СССР. В своей среде мы знаем практически все о новых формальных и неформальных лидерах. Перед Пятым съездом большинство склонялось к кандидатуре режиссера Э. Климова: авторитетный, талантливый режиссер, абсолютно бескомпромиссный, с большим чувством собственного достоинства. В тот период нужен был именно такой лидер. Впрочем, такие всегда нужны. Предстояла борьба с бюрократизированным Госкино за независимость творческой организации, которой беззастенчиво управляли доселе партийный и го-

© Издательство ЦК КПСС «Правда», «Советский экран», 1990 г.

сударственный аппараты. Думаю, и те, которых деятельность Э. Климова сегодня не удовлетворяет, через какое-то время поймут, что он сделал на этой стезе гигантски много.

На Пятом съезде были и другие лидеры, программы которых опережали время. Н. Губенко показался тогда слишком радикальным. Но личность всегда личность. Талантливый актер и режиссер, он проявил себя как замечательный организатор и политик, сохранив Театр на Таганке, сделав все возможное для возвращения в театр и на родину Ю. Любимова. К счастью для культуры, ЦК и Совмин вместе с Верховным Советом оказались более прозорливыми, чем кинематографисты, опередили кинематографистов — Н. Губенко теперь министр культуры СССР.

ШЕ НЕ БУДЕТ

Выступление Н. Михалкова на Пятом съезде, где он призывал к консолидации, оказалось преждевременным — мы к необходимости этого приходим лишь теперь. При нынешних сложных взаимоотношениях между республиканскими союзами Н. Михалков может стать реальным лидером в кинематографе.

Г. Панфилов и В. Абдрашитов, будучи секретарями, не во всем соглашались с политикой секретариата, теперь у них есть возможность провести в жизнь свои программы.

Секретариат не успел изменить сложившихся за десятилетия форм управления творческой организацией, но у него еще есть время наметить эти структуры и предложить на обсуждение будущему съезду. При создании федерации союзов кинематографистов, о которой мы говорим сейчас, есть опасность повторить консервативную организационную структуру Союза писателей, в котором уже сотни секретарей: союзных, республиканских, областных, городских. Нам нужны радикальные перемены. По-моему, среди творцов не должно быть ни начальников, ни подчиненных, а потому в творческом союзе не должно быть секретариатов. Эта форма руководства себя не оправдала, значит, она не нужна.

В сущности, сегодня и тот Союз кинематографистов, каким он задумывался тридцать лет назад, тоже не нужен. Да его уже и нет. Созданы и функционируют гильдии по профессиям, которые на девяносто процентов занимаются сугубо профессиональными проблемами, то есть творческий союз становится профессионально-творческим. И это необходимо закрепить организационно: выйти из ортодоксального профсоюза работников культуры и образовать профессионально-творческий Союз кинематографистов. К этому выводу пришел уже Союз театральных деятелей.

Впервые за всю историю советского кинематографа у нас появилась возможность создать творческую организацию, в которой каждому ее члену было бы и надежно, и выгодно, и комфортно.

Сегодня при децентрализации союза практически любой его член может участвовать в принятии решений. Взяв на вооружение какую угодно структурную форму, хоть английского парламента с его палатами лордов и общин или нашего Съезда народных депутатов, кинонаправление (Верховный Совет) сможет собираться на свои сессии, вырабатывать решения, которые должны осуществляться нормальным наемным управленческим аппаратом из юристов, экономистов, социологов, специалистов по маркетингу, которые, конечно же, будут делать это лучше, чем сегодня делаем мы.

К сожалению, у нас не так уж много средств. Есть несколько небольших печатных фабричек — вернее сказать, цехов — в Армении, Грузии, Москве и на Украине. Но это же абсурд: имея в творческом союзе лучшие в стране кинематографические кадры, жить за счет печатания календариков и буклетов. Все равно как если бы специалисты по космической технике подрабатывали сколачиванием ящиков для помидоров. Союз должен иметь свои киностудии, где он мог бы поощрять эксперименты гениев и создавать конкурентоспособные коммерческие картины, которые приносили бы доход в рублях и в валюте. Тогда, быть может, впервые, у государственного кинематографа появился бы реальный конкурент — кинематограф творческого союза.

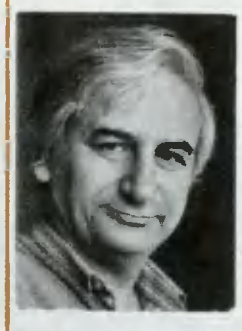
По-моему, главная опасность сейчас — это честолюбцы. Те, кто потерпел неудачи в творчестве или никогда ничего создать был не в состоянии, могут захотеть реализоваться в организационной работе. И снова начнутся заседания, где будут принимать, исключать, утверждать, разрешать или запрещать...

Этого допустить никак нельзя. Ни один творческий работник не должен получать зарплату в творческом союзе! Зарплату — только служащим, призванным создавать режим наибольшего благоприятствования творцам и отчитываться перед правлением и его комиссиями.

Несмотря ни на что, я смотрю в будущее с оптимизмом. Думаю, в нашем союзе должны наступить прекрасные времена. А если они не наступят, повинен будет каждый в отдельности и все мы вместе.

НАШИ ЛАУРЕАТЫ

Премиями «СЭ» 1989 года за лучшие публикации отмечены авторы журнала


Ю. БОГОМОЛОВ, киновед

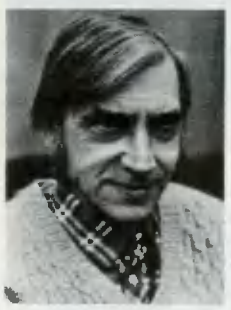
В. БОРЕВ, философ

Л. ВЕРТИНСКАЯ, актриса, художник

И. ГНЕВАШЕВ, фоторепортер

В. ДЕМИН, критик

В. ДМИТРИЕВ, критик


Л. КАРПИНСКИЙ, публицист

Ю. КЛЕПИКОВ, сценарист

А. КОВТУН, фоторепортер

А. ЛАТЫШЕВ, историк

А. ЛИПКОВ, критик

В. МИХАЛКОВИЧ, киновед

А. МОРОЗОВ, журналист

С. РАССАДИН, критик

О. СУЛЬКИН, киновед

А. ТЕРЕХОВ, сценарист

А. ЧЕРНОВ, публицист

В. ШИТОВА, критик

ВО ЧТО Я ВЕРЮ

Виктор Мережко
Фото С. Ветрова

Виктор МЕРЕЖКО — драматург, автор тридцати сценариев и семи пьес, ведущий «Кинопанорамы», председатель правления Дома кинематографистов, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии... И вообще человек популярный, не обиженный вниманием прессы. С прессы я и решила начать:

— Из многочисленных интервью я выписала, мне кажется, твои любимые мысли и хочу их процитировать. Нет возражений?

— Не знаю. Меня не то чтобы огорчают эти интервью, но я сам понимаю, что иногда начинаю говорить по-накатанному. Но все же попробуем...

— «В былые времена и сегодня меня интересует только одно — человек и его душа».

«Для меня высшая задача в драматургии — проповедничество. Если я нравственный человек, то проповедую добро, если безнравственный — зло». «Меня пугает равнодушие людей друг к другу, отсутствие сострадания, желания помочь».

О молодежи: «Нравится их трезвость, рациональный ум, у них растет чувство достоинства».

О женщинах: «Грядет матриархат. Женщины управляют не только семьей, но и государством (Тэтчер, Гвнди). Лицо общества определяет женщина; если у нее жизнь благоустроенв, знвчит, общество здоровое, и наоборот. Поэтому о женщине писать необходимо».

— Наверное, хватит... А то я получаюсь оракулом ходячих истин. Но это действительно то, во что я верю.

— Я знаю и могла бы продолжать... Ну, а теперь о «корнях». Ведь ты вырос в донской станице среди казаков и «формировался» в Ростове-на-Дону?

— В Ростове-на-Дону я всего-навсего работал три года. Я сельский человек. Родился в Ростовской области, жил в Ставрополье, Кубанском крае, на Украине.

— Есть некоторый уклон в сторону панрусизма в иных литераторах, пришедших из деревни. Я не говорю, конечно, обо всех, но твой феномен для меня удивителен: в твоих деревенских фильмах я вижу нвстоящую интеллигентность. Понимаю, что это качество присуще человеку от природы и не зависит от его происхождения или образоввния.

— Что касается «социального происхождения» — существовала и существует такая графа в анкете,— так я из служащих... Были такие маслозаводы, куда крестьяне свозили молоко. Отец работал заведующим, мама — то ли рабочей, то ли лаборанткой. У нас, естественно, был огород: картошка, кукуруза, участок для пшеницы, ржи, редиска, клубника. Но это было приусадебное хозяйство. Сказать, что я глубоко знаю производственные отношения деревни, нельзя, но это и не главное для литературы. Советская литература родила феномен идиотизма — производственную тему, где рассказывают о том, как кто-то выполняет план или не выполняет, забывая, что люди прежде всего любят или не любят, предают или не предают, верят или не верят.

Я люблю донской край, здесь у меня теплеет сердце. Советская власть бесконечно жестоко поступила с казаками. Чеченцев, ингушей, татар уничтожали, переселяя; казаков уничтожали, не переселяя. Их просто уничтожали как этнографическую группу.

Я жил большую часть своей молодости на Дону и в Краснодарском крае, Кубанском крае — там нет той крестьянской прижимистости, когда люди держатся только за свой уклад. Села большие (хутора уничтожили), легкость сообщения между ними — нет распутицы, грязи, нет изолированности. Прожив столько лет в селе, я не знал, что такое национальные предубеждения. И только учась уже во Львове в полиграфическом институте, я почувствовал в обществе враждебность одних наций по отношению к другим.

Мне кажется, что любая попытка поставить свою нацию в привилегированное положение, желание как-то нацию выделить говорит об ущербности и ведет к ярому национализму. Приличный человек никогда не будет кричать «я достоин», он ведет себя достойно. Это касается и нации.

— Может, ты со мной не согласишься, но я для себя выстроилв некую цепочку твоих героев. Поначалу, скажем, героиня в фильме «Здравствуй и прощай» — одинокая женщинв, которую в деревне никто не понимает, ее стыдится даже ее избранник. Потом «Гражданка Никворова»... «Родня»: герой жил сначала в деревне, затем переехал в город, но неприкаянность от этого лишь увеличилась. Затем «Полеты во сне и наяву» — опять странный человек, незаурядный и нереализованный. Дальше — человек, живущий в машине на пустыре, в сообществе таких же одиночек: фильм «Автопортрет неизвестного», наконец, в последних сценариях — изгои, выброшенные на дно. Наркоманы и пьяницы из твоих последних работ «Под небом голубым» и «Собачий пир» пытаются выбраться со дна, но люди к ним глухи... а для тебя самого логическим финалом этой цепочки явились, наверное, передачи нв телевидении «Шок» и «Милосердие» — воззввние к людям — чтобы они увидели себя со стороны, насколько они пали, квк унижают достоинство другого,— и призыв к милосердию. Не так ли?

— Я тоже пытаюсь анализировать, почему мои герои развиваются таким образом.

Мы живем в жестокой системе тоталитарного государства, где все ходят строем, выполняют то, что им велят. Человек делает шаг в сторону — и тут же его наказывают. Что ждет людей? Или убиение, или самоубиение. Самоубиение — при помощи алкоголя, наркотиков.

Но человек не может согласиться со своей гибелью. Его вынуждают погибнуть, а инстинкт самосохранения, безусловно, в нем остается. Сейчас ситуация трагическая, потому что мы пришли к кризису нравственному, социальному, юридическому. Но я понимаю, что не могу уже дальше рассказывать о том, как гибнут люди.

В сценарии «Прогулки при луне» я хочу показать, как встречаются два деклассированных человека: один — вне закона, потому что отсидел, второй, вернее, вторая — вне закона, потому что она (девочка) несовершеннолетняя, а ее мать находится в заключении. Девочка живет одна, она чужая для школы, для соседей... Ворует в магазине, чтобы что-то жрать. Встречается с человеком, вышедшим из тюрьмы, который не имеет права на прописку. Раз он не имеет права на прописку, значит, он не имеет права на работу, а раз он не имеет права на работу, значит, он не имеет денег, а раз он не имеет денег, значит, он вынужден воровать. Эти двое спасают друг друга, чтобы остаться в живых...

Любимая идея американского, например, кино — человек отвечает за себя, человек спасает сам себя. Мне же кажется, кто-то должен быть рядом. Если я споткнулся, мне кто-то должен протянуть руку и помочь встать.

В театре у меня другая история. Там я пошел по линии абсурда. Но абсурда не ради абсурда, а ради суда над безнравственностью, над совестью. Думаю написать пьесу о «павликах морозовых». В 1939 году был съезд в честь Павлика Морозова. Мне представляется интересным понять состояние тех «павликов морозовых», которым сейчас предстоит путь к Господу Богу. Они закладывали всех — маму, тетю, дядю, сестер, братьев, всех продали и предали. И теперь, в старости, когда их настигло одиночество, им, наверное, особенно страшно. Наступает ли у них прозрение? Самое страшное, что психология эта жива. На мою безобидную фразу о Павлике Морозове в статье для еженедельника «Семья» пришло огромное количество ругательных, оскорбительных писем, практически доносов.

— Нам остается только надеяться, что наших детей не привлечет опыт «павликов». А вот скажи, кстати: когда ты задумываешь сценарий о молодых, твои дети оказывают на тебя какое-то влияние?

— Они дают мне, может быть, главное. Дают ощущение тревоги: я очень боюсь за них. А тревога эмоционально обостряет восприятие мира. Маше скоро 16 лет. Вступать во взрослую жизнь девочке, может быть, еще труднее, чем мальчику, потому что женщина в нашей общвстве — в тяжелейшем положении. Думая о ней, я автоматичвски начинаю «отматывать» эти социальные проблемы. Дальше — мой сын. Я нв хочу, чтобы он шел в армию, потому что мне не нужно, чтобы он был покалечен. Я хочу, чтобы у нас была профессиональная армия. То есть, думая о своих детях, я думаю о больных местах, которые есть в нашем обществе. Я вижу, как живет мой семилетний сын, как он по сравнению с ребенком с Запада такого же возраста недоразвит, потому что ребята там мыслят «компьютерно». Может быть, мой Ваня более начитан, это так. Однако у него чисто эмоциональное восприятие мира, а такого точного ума, как у «тех» ребят, нет. Между тем цивилизация развивается, и ребенок должен идти в ногу с ней.

Команда «Нельзя!» — главная команда нашей страны. Будучи в гостинице в Ленинграде, где есть «интуристские» дети, я наблюдал, как раскованно они себя ведут в лифте, ресторане, гостинице — они хозяева. Наши дети ходят забитые, зажатые. У них бегают глаза от неуверенности и от ожидания, что им сейчас скажут: «Нельзя!»

Слушая Белова или Распутина на Съезде народных депутатов, я поражался, как можно, не думая, нанести вред! Они говорят о том, что, дескать, мы разлагаем нашу молодежь зарубежной музыкой — отсюда наркомания, убийства. Но весь мир поет эти песни, эти мелодии. И, однако, весь мир стре-

мится блюсти нравствнность. И, смею думать, им зто удается не хуже нашего. А призывать захлопнуть дверь перед западной культурой чревато не только нашим отставанием, но и самовырождением. Да еще и бунтом — любой запрет порождает обратную реакцию.

Распутин жалел и защищал Лигачева от нападок, а я поражался: почему ты не говоришь о том, что люди потеряли Бога? Народ потерял культуру (культура всегда была связана с религией), традиции (традиции всегда были связаны с религией), веру. Потерян нравственный критерий, который заключала в себе вера.

Я думал: Господи, о чем же ты говоришь! Ты считаешься проповедником русской нравственности, русской духовности... Не сказать, что в храмах до сих пор держат лошадей или поломанный инвентарь, что церкви стоят с разбитыми крестами на куполах, затоптаны могилы и загажены исписанные матом стены? Не сказать о том, что в 1917 году чудовищным указом — отделением церкви от государства — была сокрушена трагическая ошибка? Мы начали нашу жизнь с 1917 года, забыв культуру, нравственность, традиции. Мы забыли свои земли. Но сейчас ратовать за возвращение к патриархальным обычаям — не то что наивно, это попытка остановить колесо, которое крутится. И ему надо помогать, чтобы оно крутилось именно в ту сторону, иначе сломаем всю страну! Запреты никогда пользы не приносили. В борьбе с алкоголизмом наломали же дров... Если народ пьет, значит, ему нечего больше делать, значит, общество заболело и его нужно лечить.

Я был поражен, когда в Лужниках, на митинге, проходившем во время Съезда народных депутатов, более ста тысяч народу призвали: «Не курить!» И никто не курил, и пьяных не было на этом митинге. Все стояли в струнку и слушали. Все пришли, как в храм, на исповедь. Такая всеобщая молитва во имя веры, чести, порядка.

— В одном интервью ты говорил, что твои фильмы упрекают в жестокости. Я тоже считаю, что отрезвить людей, особенно у нас в стране, может только шок. Но не принять во внимание, что народ часто не хочет смотреть фильмы с жестокой правдой, мы не можем.

— Я сам не читал рассказ-притчу Зощенко, а услышал ее на одном из наших кинематографических пленумов... Люди жили в темноте. Не было электричества. Они не видели грязных стен, обвалившейся штукатурки, тараканов, плесени в углах. И они были счастливы. Потом вдруг провели электричество. И все увидели, в каких жутких условиях живут, и закричали, потребовали электричество выключить. В этом весь ответ: мы боимся, мы в темноте жили столько лет, сейчас нам пытаются «включить электричество», чтобы мы глянули на себя, а мы не хотим. Ведь когда ты подходишь к зеркалу, то хочешь видеть себя красивым, а не уродливым, а если видишь себя горбатым, хромым, кривым, конечно, надо разбить зеркало, чтобы этого не видеть.

— Скажи, какие задачи ставит жизнь перед кинематографистами? Каким ты видишь завтрашнее кино? Ведь оно не может только вопить!..

— Я считаю, что кино должно пережить зто время публицистичности. Тот же самый «Фонтвн», та же «Маленькая Вера» (люблю зту картину) — это все же публицистика. Но пока мы живем в темноте, пока нам не включили злектричество, мы должны в кино показать наши «заплесневелые углы». Жить в иллюзиях означает, что еще больше потекут обои, еще больше будет загажен пол. Думаю, что как только мы начнем выкарабкиваться из нашего состояния, к нам придет новый Чехов с любовью чистой, с тоской, с печалью.

В этом году я был председателем зкзаменационной комиссии во ВГИКе. Я прочитал тридцать сценариев — откровенно слабых среди них нет. Ребята так пишут, так знают сегодняшние проблемы! Еще не преодолен вал «чернухи», но сейчас ребята начинают из этой «чернухи» вытаскивать важную, необходимую надежду. Читая, я умирал от зависти, но и от радости: появляется поколение, которое мыслит по-другому, не так, как мы.

«Здрввствуй и прощай»
«Трын-трава»
«Вас ожидает гражданка Никанорова»
«Полеты во сне и наяву»
«Прости»
«Автопортрет неизвестного»

— Прости за бестактность: в своей жизни ты придерживаешься тех нрввственных принципов, которые провозглашаешь в фильмах?

— Если говорить о нравственности гражданской, то да. К своему счастью, я не был ни подхалимом, ни приспособленцем, не писал ни одного «соцзаказа». У меня один раз был «загранзаказ». Я пошел на компромисс ради поездки в Японию. Результат налицо — картина не получилась. Тут надо было писать историю и для наших, и для японцев. Получилось нечто третье, достаточно ублюдочное, которое, как выясняется, никому не нужно.

— Тебе свойственна самокритичность?

— Безусловно. Я знаю цену своим работам: какие более удачные, какие менее. В процессе работы над фильмом я, как правило, не вмешиваюсь в работу режиссера. Если режиссер не понимает моего сценария, что бы я ему ни говорил до или после съемки — бесполезно. Значит, должна быть близость восприятия жизни. Если раньше, читая отрицательную, несправедливую, на мой взгляд, рецензию, я не то чтобы переживал, но злился, то сейчас я такое читаю скорее с ощущением печали. Не понравилось — ну и Бог с ним. Что я могу сделать? Ничего...

— Ты человек популярный, желающих сблизиться с тобой, надо думать, немало. Но есть у тебя счастливая способность дружить истинно и долго? Или ты одинок, как твои герои?

— С однокурсниками по полиграфическому институту мы остались друзьями-приятелями. Но профессиональные интересы у нас разные. Мне приятно их видеть, когда они приезжают. Когда они уезжают, я их забываю.

А коллеги по кино, к сожалению, ко мне обращаются главным образом с другими целями. Такая вот дружба завязывается: «Вить, напиши сценарий», «Вить, помоги протолкнуть», «Вить, прочитай и дай консультацию». Как только я им становлюсь не нужен, они так же легко забывают меня, как я их.

Я ведь постоянно живу в ощущении цейтнота, а дружба требует времени. Наверное, зто чудовищные слова, но мне страшно жалко времени. И я очень быстро удовлетворяюсь в контактах. Мне часа-двух достаточно.

— Я вижу в этом некоторое противоречие с тем, что ты воспеваешь внимание к человеку...

— А зто закономерно, все абсолютно объяснимо. Когда ты что-то пишешь, ты заполняешь свои недостатки и свои пустоты. Те же мои любимые «Полеты...». Этот сценарий мне дорог и любим — обманывая себя, я думаю, что он обо мне. Я даже плачу в каких-то местах, я сострадаю герою, как себе. На самом деле я совершенно не такой. Может быть, я полная противоположность. Но кто-то из великих сказал, что человек нуждается в постоянном душевном дискомфорте. Писатель создает его на бумаге, чтобы страдать, мучиться. Такая вот штука: когда человек живет в дискомфорте, ему хочется быть счастливым. А когда он благополучен, то тоскует по неустроенности.

— Ты как-то говорил, что пишешь как бы сказки. Это, мол, не действительность, такого нет в жизни. Прочитав твои последние сценарии, я сказок не нахожу.

— Это страшные сказки... Ты пойми, что любви двух алкоголиков, вот такой, как я написал, не может быть. Это сознательно смоделированная ситуация. Я вообще считаю, что нет жанра лучше, чем сказка. Сказка может тронуть сильнее, чем реалистически изложенная история. Может быть, конечно, я это для себя придумал, но, впрочем, смогу согласиться с тобой, что сейчас мое письмо стало намного жестче.

— Я все же думаю, что жизнь богаче любой сказки. Вновь вспоминаю прошлогодний Съезд народных депутатов, который оказался и «театром». Театром правды, борьбы, трагедий. Как ты себе представляешь тот уровень правды или сказки (как угодно формулируй), который должен создать кинематограф, чтобы конкурировать с тем, что мы видели на экране телевизора?

— Мы видели опять-таки публицистику. А она умирает очень быстро.

— Но ведь там была не только публицистика, но и проявление человеческих характеров. Высота нравственности, умение «пойти и сказать», как Сахаров, например.

— Сахаров — великий гуманист. Он трагическая личность. А трагическая личность сама просится в сюжет. Он вобрал в себя самые конфликтные ситуации нашего общества. А раз так, значит, он и должен был стать центром конфликтных ситуаций Съезда и пострадать от этого в результате, что, к несчастью, и произошло.

— Можешь ли ты назвать фамилии драматургов, режиссеров, которые смогли уловить и выразить в кино через человеческие взаимоотношения боль наших последних десятилетий? Я, например, считаю «Полеты...» явлением принципиальным.

— Спасибо, конечно, но я думаю прежде всего о Глебе Панфилове и о его фильмах «Тема», «Прошу слова» и даже «Начало», хотя эта картина сказочная, она не социальная. Миндадзе и Абдрашитов тоже, разумеется. Они что-то четко зацепили в нашей жизни.

Климов... О войне после Климова трудно говорить: очень высокий он взял уровень. Так же, как и после Германа.

— А что ты скажешь о сегодняшних, «сиюминутных», так сказать, процессах в нашем кинематографе? Нет ли здесь какой-то растерянности?

— Ни в коем случае! Просто идет закономерный процесс. Сказали: «Ребята, все можно!» Можно-то можно, но не знаем, что такое это «все».

Пожалуй, впервые за семьдесят лет в кино вступает в действие закон нормальной выживаемости. Если ты не чувствуешь, что нужно зрителю сегодня, то выясняется, что ты никому не нужен. Пичул, например,— режиссер, который очень четко почувствовал, что сегодня нужно.

Я думаю, что все зти фильмы о наркоманах, проститутках, валютчиках несовременны. Они не исследуют характер. Не пытаются разобраться в беде человека, они занимаются сугубо внешней стороной.

Мое ощущение сегодняшнего кино такое: идет нормальный поиск. .

— Скажи, а чем тебя завлекла «Кинопанорама»? Может быть, захотелось реализовать несбывшуюся мечту юности: стать артистом? Сценарии передвчи ты пишешь сам?

— Мы их не пишем. Мы делавм заявку на три странички, предварительно оговаривая с редактором и режиссером. Я никогда не готовлю вопросы: просто хорошо, как мне кажется, знаю тех, с кем буду разговаривать.

Чем привлекает меня «Кинопанорама»? Во-первых, как ты сказала, «страстью к лицедейству». Во-вторых, возможностью обрести популярность. И, в-третьих, ситуация в стране сейчас такова, что нельзя не заниматься публицистикой. А поскольку я по письму не публицист, то хотя бы таким образом имею возможность разговаривать с людьми.

— Кроме «Кинопанорамы», у тебя еще и Дом кино?

— Главная моя задача там — создание художественной программы. Каждый месяц при участии директора Дома кинематографистов собирается наше правление.

— Твоя роль там определяющая?

— В общем-то да, хотя диктата нет. Атмосфера вполне демократичная. Я сам подбирал «команду». Мы пробили свою газету.

У нас вводится полный хозрасчет. Дом кино, естественно, остается под эгидой Союза кинематографистов. Но у нас будет свой расчетный счет, свои кооперативы. И вечера мы будем теперь проводить более самостоятельно. В общем, правление хорошее и прекрасный директор Дома кинематографистов Юлий Гусман, он идеальный руководитель. С его приходом я чуть легче вздохнул. Но все равно, вся жизнь — сплошной цейтнот...

— А как бы ты хотел жить?

— Чтобы я мог безболезненно уехать куда-нибудь на два-три дня и не думать, что должен что-то срочно делать.

— Но если тебя лишить всех твоих дел, ты не будешь скучать?

— Пожалуй, буду.

— Не знаю, что тебе и пожелать на прощание. Все у тебя есть: с принципами в порядке, идей хватает, работы много, семья хорошая, популярности — хоть отбавляй. Чего же тебе пожелать...

Вела беседу
Сима БЕРЕЗАНСКАЯ

колесо обозрения

возвращение к чувству

Валерий
ТУРОВСКИЙ

Я пишу эти заметки о фильмах (которые выйдут на экраны в феврале 1990 года) в дни прощания с Андреем Дмитриевичем Сахаровым. Смерть Сахарова пронзила все. К чему бы ни обратились сейчас взгляд, мысль, чувство — все воспринимается через призму его судьбы и борьбы за нас, за наши души.

Сахаров погиб в неравной борьбе с тем дубинноголовым, тупорылым, бесполым *Оно*, которое на протяжении столетий корежило, кромсало, терзало державу-великомученицу. Фильм «Оно» («Ленфильм») придумал печальный острослов и скорбный иронист нашего кинематографа Сергей Овчаров. Наотмашь, плетьми, розгами, полицейской дубинкой, милицейским «бананом», направо и налево лупит он по родимому отечеству и рыдает оттого, что все-то отечеству не впрок, ничему-то оно, сирое и убогое, не научается и ни из чего не извлекает уроков.

Но, как заметил М. Е. Салтыков-Щедрин, суровость российских законов смягчается необязательностью их исполнения. Мы вслух обсуждали роман XX века «Целина», а про себя читали «Господ Головлевых» и «Господ ташкентцев» и без удивления узнавали, что читаем в самом деле *про себя*. Нам хотелось то ли конституции, то ли севрюжины с хреном. Мы дошли до той черты, когда за русский рубль можно было получить только в морду. Мы до сих пор сидим ночь и день и еще ночь и все думаем, как бы наше убыточное хозяйство превратить в прибыльное, ничего в оном не меняя.

Историю одного города Сергей Овчаров раскопал, нарыл, надыбал в «Глуповском архиве кинофотодокументов» и только в 1989 году, в пору расцвета гласности и самоокупаемости, «восстановил» изображение и звук.

Как я весьма приблизительно цитировал Щедрина, так и Овчаров весьма приблизительно цитирует отечественный кинематограф. Горячее воображение может отыскать здесь намеки на те или иные «вершинные», «ключевые» творения отечественного кинематографа, услужливо творившего... Но дело все-таки не в расшифровке первоисточников, к которым постоянно обращается режиссер, а в ювелирной реконструкции атмосферы, в которой корчилась страна. Я другой такой страны не знаю, где бы так вольно дышал и жил экранный человек, а его реальные «прототипы» расшвыривались бы по лагерям, тюрьмам и каналам.

Глуповские градоначальники, эти непереводящиеся угрюм-бурчеевы и фердыщенки, превратятся в Сталина, Берию, Хрущева, Брежнева, Андропова, Черненко... Дальше безудержная фантазия сценариста и режиссера остановится, да, впрочем, дальше и не нужно. Дальше появилась хоть какая-то надежда, что мы выкарабкаемся из того ничтожества, в которое, прикрываясь именем партии, нас вдохновенно и организованно загнали.

Страшные эпизоды сталинского кровавого разгула, пляски смерти, устроенные его опричниками, занимают центральное место в картине. Липкий, подлый страх проник во все поры общества, «широкая грудь осетина» покрыла страну от Москвы до самых до окраин. И ни вздоха, ни стона, ни всхлипа из-за колючей проволоки: «Труд в СССР есть дело чести, доблести и геройства». Герой Труда по уничтожению святой и несчастной родины нашей...

Опрокинув сатиру Салтыкова-Щедрина в нашу жизнь, Сергей Овчаров не испытывает от этого никаких сладострастных чувств. Скорбь по России, которая достойна не той участи, какую ей пытались уготовить, боль за Россию, за ее растоптанность и расчеловечивание. Оно должно быть отторгнуто (но не забыто) в свободной, улыбчивой, честной и нравственной стране.

Свет не придет сам по себе на смену ночи, но все же надежда появляется в картине Овчарова. Никаких надежд не оставляет жестокая, мрачная, беспросветная и честная картина Бориса Ермолаева «Отче наш» («Мосфильм», по одноименному рассказу В. Катаева). Но если картина Овчарова — это чистый ход, естественное продолжение избранной трудной судьбы, то в случае с Б. Ермолаевым можно вести речь о переломе, приведшем съемщика вполне «внешних» фильмов к прозрению. Проникнутая библейским духом, картина вступает в сознательное и трагическое противоречие между светлым Божьим провидением и сумрачным режиссерским предвидением. И чем страшнее и безнадежнее угадываемое будущее, тем с большей страстностью взывает автор картины к разуму человеческому. К разуму, который, будучи затуманен черносотенными идейками «беспамятливых» спасателей России, может вновь совершить злодеяние, но вряд ли уже поправимое.

Ирреальность экранного «места действия» ощущается сразу, чему даже способствуют профили и очертания обыкновенно-среднего среднерусского города, запущенные храмы и обледенелые улицы, зияющие пустотой брошенные дома, отвращающие мерзостью запустения подобия жилищ, в которых живут подобия людей. И бодрый голос из репродуктора: «Доброе утро, жители! Начинаем нашу радиопередачу!» А под бодрый голос, скоро начинаешь это понимать, происходит ежеутренняя селекция: чистых отделяют от нечистых. Жидов, детей жидов, детей детей жидов, укрывателей жидов — всех их необходимо пересчитать, переписать, перемолоть, перебить. Безымянная героиня Маргариты Тереховой со своим безымянным сынишкой проживут сутки экранного времени. Паспорт, эта самая страшная улика, летит в огонь, и остается одна хилая надежда на спасение: мы не похожи на тех, кого пересчитывают. И действительно, разве можно, глядя на светленького голубоглазого мальчишку и его маму, заподозрить в них нечто неарийское?

«Оно»

Но в фантастическом обществе, где все давно уже пересчитано и переписано, сомнений и подозрений не ведают.

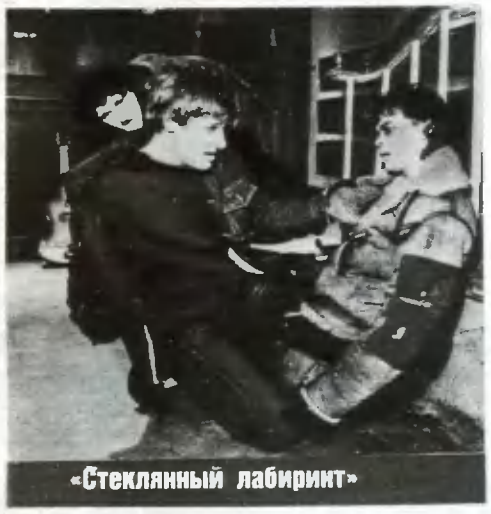
Оруэлл, Замятин, Платонов, Зиновьев в своих антиутопиях пытались увидеть, угадать черты будущего, основываясь на ощущениях настоящего. Мы пережили 1984 год, мы вырыли каждый свой котлован, остановившись перед зияющими высотами содеянного: по принуждению ли, добровольно ли, искренне ли, заблуждаясь ли, или искренне заблуждаясь,— какое это теперь имеет значение? Фильм «Отче наш» провидит будущее на реальном опыте совсем недавнего нашего чудовищного прошлого. С экрана веет несносным, адским холодом.

Прошлое во всей его суровой мрачности возникнет в азербайджанской картине «Храм воздуха» (автор сценария Рустам Ибрагимбеков, режиссер Расим Оджагов) и в фильме Студии имени М. Горького «Стеклянный лабиринт» (автор сценария Эдуард Володарский, режиссер Марк Осепьян). В первом — агония сталинского режима, во втором — гниение брежневского

«О любви говорить не будем»

«Дыхание»

«Храм воздуха»



«Стеклянный лабиринт»

События «Стеклянного лабиринта» относятся уже к конкретному 1980 году — к году недавнего ввода ограниченного контингента советских войск в Афганистан и к году достопамятной московской Олимпиады, к буддистскому году обезьяны и к году смерти Высоцкого. Растерянное молодое поколение выбрало себе спасительную маску безразличия. Ему, молодому поколению, стало все «по фигу». Неучастие — единственная форма существования, которая, наивно казалось, охранит их тела и души от скверны.

От трех дней Виктора Чернышова к последним дням жизни Андрея Лукашова режиссер шел 21 год. 22 — уже был бы «перебор». Перебиваясь сюжетами для «Фитиля» и «Ералаша», Марк Осепьян оказался как бы отстраненным (или самоотстраненным) от общего кинопроцесса — не считать же свершением «Однолюбов». Но неучастие — пассивная форма протеста. «Стеклянный лабиринт» для Осепьяна, может быть, фильм-возвращение. Разбираясь в юном персонаже, режиссер как будто разбирается в своей — и в нашей тоже — горемычной жизни.

Атмосфера недавнего нашего прошлого — самое достоверное, что есть в этой картине. И хотя сюжетно она несколько разбросанна, хотя есть в ней, на мой взгляд и вкус, вещи второго, не совсем обязательного порядка, все же картина представляется мне важным художественным свидетельством о пережитом — о той непомерной лжи, которую мы в себя впитывали и от которой надеемся очиститься.

Конечно, очень не хочется, чтобы вчерашняя ложь обернулась завтрашней истиной, но оснований для такого пессимизма более чем достаточно. И основания эти — в нашей боязни переступить черту, отделяющую нас вчерашних от нас сегодняшних. Автор фильма «Дыхание» Альберт Мкртчян вместе с мощным, умеющим сыграть все и про все актером Хореном Абрамяном нащупывает очень точный тип личности, не способной преодолеть себя, живущей по инерции благодатного застойного времени. Рушатся нужные связи, но остаются ненужные зависимости, слетают высокие покровители, но благоденствуют такие же, если не хуже, их восприемники. И мечется горемычный Арам Карпыч между митингами на ереванской Театральной площади и жестким указанием, исполняя которое, он тем самым продолжает гробить озеро Севан. Герой Х. Абрамяна судорожно ищет дорогу к Храму, но войти туда ему — взрослому и постаревшему — мешает он сам, маленький. Время детства и время старости попытаются скреститься, но груз грехов не позволяет состарившемуся Араму прикоснуться к маленькому Арамчику. Лишь прощальный покаянный вопль, плач и стон завершит его неправедный, отступнический путь.

Тяжелое наследие нашего общего прошлого очень трудно бросить, как бросают надоевшую ношу. Эта ноша давит и не отпускает даже тех, кто вроде бы и неповинен в грехах взрослых, тех, кому их сегодняшнее безрадостное состояние далось в достояние от вчерашних бравурно-лживых дней. «Конечная остановка» («Казахфильм») — очень символическое название картины Серика Апрымова. Конец — дальше нет ничего. А то, что есть, — глинобитный скукожившийся аул, распухшие от пьянства лица молодых и старых людей, разбитые в кровь тропинки, на которые не должна ступать нога человека, осыпающиеся дома, в которых человек не может жить, а меж тем живет и плодит себе подобных.

Ощущение краха, остановившейся и закончившейся жизни живет в каждом кадре этого сурового фильма. Уныние, безделье, безденежье, тоска, драки, пьяные жуткие рожи, неотличимые от жутких пейзажей, похоть, для простоты употребления именуемая любовью,— все смешалось. Одно (или два) слова — конечная остановка. И когда персонаж, уже обремененный семьей, со вздохом зависти говорит герою фильма Еркену: «Правильно, что уезжаешь. Пропадешь здесь», — то вместо облегчения за судьбу отъезжающего «счастливчика» возникает чувство горечи за всех тех, кто останется здесь прозябать, вроде и не подозревая полурабскости своего полусуществования.

О крахе души, о невозможности восстановления ее разрушенных клеток — картина рижских кинематографистов «О любви говорить не будем» (автор сценария Эрик Ланс, режиссер Варис Брасла). Отмотав свои пять лет в зоне, Бригитта, прозванная в лагерном миру «Стелькой», возвращается в родной город, к мужу, ставшему за эти годы мужем другой женщины, к ребенку, которого усыновила та самая женщина. И до «посадки» было-то не бог весть что — квартира, добытая с трудом (за нее и расплатилась, за нее и поплатилась), кинокамера, которую конфисковали при аресте. Но был сын. Теперь не осталось ничего. Слабая попытка вернуться друг к другу, обмануть время и попробовать испытать настоящие чувства ни к чему не приведет. Люди, однажды став чужими, с трудом возобновят разговор о любви, но оборвут его на полуслове, почувствовав фальшь, невозвратность истрепанных в клочья чувств.

А вообще отрадно, что наш кинематограф — медленно, нерасторопно, но и, охота надеяться, необратимо — приходит в чувство. Возвращается к страстям человеческим, которые тоталитарно-имперская сусловская пропаганда пыталась заменить «чувством глубокого удовлетворения», а в мозги полуголодного и полунищего хозяина страны вдалбливала мысль об избраннической миссии народа-победителя, осчастливившего сопредельные государства мечтой о светлом будущем. И очень в этом деле, надо сознаться, преуспела, играя на отзывчивых струнах человеческого тщеславия: мы — самые первые, мы — самые сильные, мы — впереди планеты всей, в своих дерзаниях всегда мы правы... И тогда знатные механизаторы, хотя и не читавшие книг Солженицына, могли сказать свое гордое рабочее слово; и тогда, прикрываясь именем всего советского народа, шельмовали, унижали и ссылали Сахарова; и тогда писатели-конформисты по зову свистка набрасывались на каждое слово художественной и человеческой правды. (Вспомним и недавний рецидив шовинистических шабашей, со средневековой достоверностью проявившийся на VI пленуме Союза писателей России.) В такие мрачные годы и дни у всех мало-мальски мыслящих людей возникало чувство отчаяния, которое нет-нет да и дает знать о себе сегодня.

В день прощания с Андреем Дмитриевичем Сахаровым во Дворце молодежи на Комсомольском проспекте такая надежда появилась. Стоящий на другой стороне Комсомольского проспекта особняк Союза писателей РСФСР в самом деле «стоял на другой стороне», ощетинившись слепыми окна-

«Конечная остановка»

«Отче наш»

полураспада. В фильме Ибрагимбекова и Оджагова очень достоверно ощущение нечаянной свободы, нечаянно свалившейся на страну-победительницу. Великая Победа в Великой войне дала надежду на продых. Но свободу, которую и не собирались давать, тут же отобрали. Снова доносы, допросы, «признанки», «несознанки», бегство от уголовников, особистов, попытка спастись в городе мечты Кисловодске, где есть волшебный храм воздуха. Герой придет туда с вернувшейся к нему любимой женщиной, с верой в возможность начать новую жизнь, с мечтой отряхнуться от воспоминаний ужасов войны и позора допросов — и все равно погибнет от рук уголовников, которых сталинские орлы-стервятники не без оснований считали «социально близкими». У искреннего, честного, мягкого Юсифа (Фархад Манафов) нет и не может быть иной участи в сталинском государстве-застенке.

ми-бойницами. А напротив шла жизнь, которую возродила смерть Пророка. Многочасовая многокилометровая человеческая общность, объединенная единым горем, единой любовью, шла к тому, кто боролся за наши души и победил в этой борьбе.

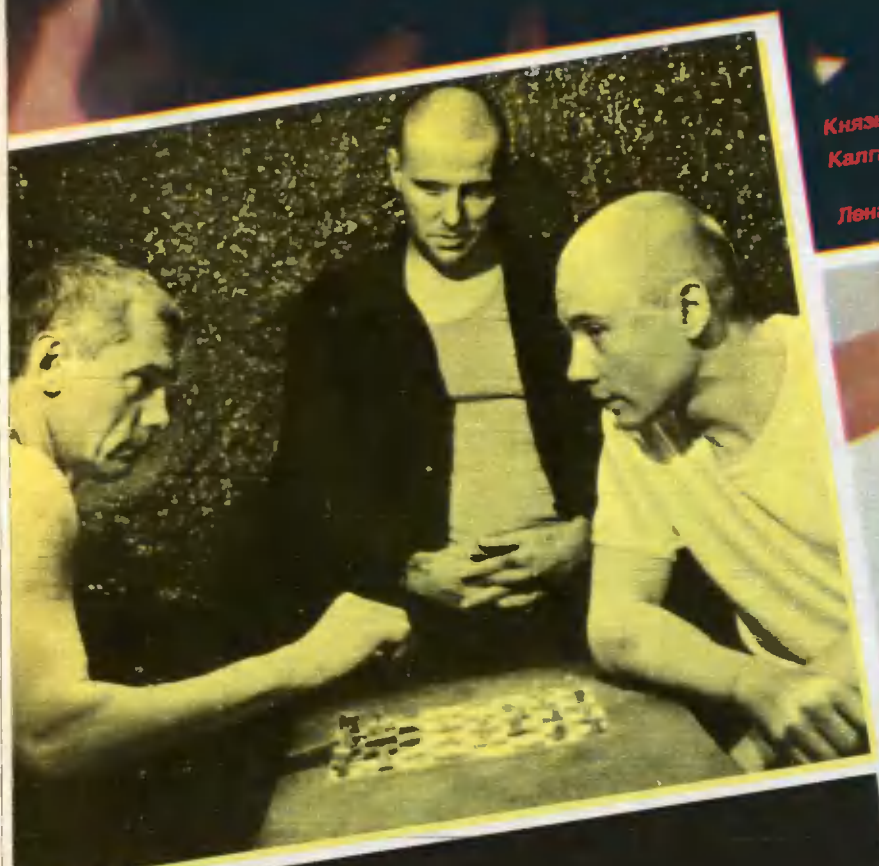
«Мы еще не народ, но уже не толпа» — один из многочисленных лозунгов, которые держали в окоченевших руках люди, пришедшие проститься со своим нечаянным долгожданным пастырем.

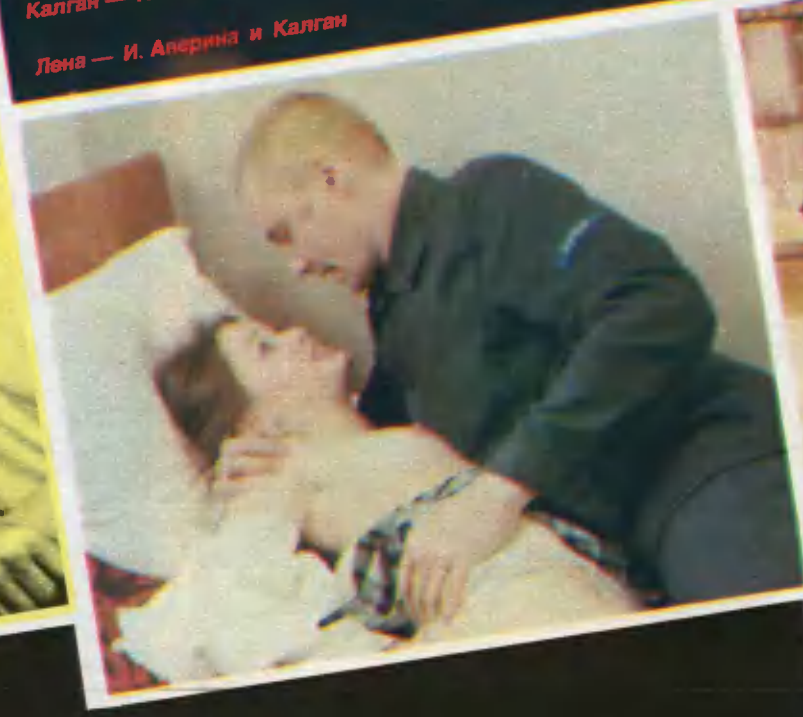
Оказывается, труднее всего сберегается чувство человеческого достоинства. Теперь мы испытываем его. Конечно, это обретение далось непомерно высокой ценой. Но что делать (да и кто виноват?), что мы по-прежнему цену жизни спрашиваем у мертвых? Что делать (да и кто виноват?), что, только безвозвратно теряя, начинаем осознавать, чем мы так расточительно владели?

режиссер представляет фильм

Беспредел

Игорь ГОСТЕВ





Князь — М. Жигалов (слева), Калган — А. Ташков

Лена — И. Аверина и Калган

Бунт в колонии...

Замысел «Беспредела» возник после одноименного очерка Л. Никитинского в «Огоньке». Меня заинтересовал сам материал — жизнь «зоны»,— так как я открыл для себя новые явления, о которых, будучи уже достаточно опытным человеком, не знал. «Зона» — скопище зла, но это зло творится и на свободе, на улицах, по которым мы ходим, в озлобленном обществе, в котором живем. Исправительно-трудовая колония взята просто как место действия, можно было бы с таким же успехом перенести его в сумасшедший дом — сути вопроса (откуда возникает расслоение среди равных, в данном случае — заключенных) это бы не изменило. Я хотел показать, как складываются негласные законы и взаимоотношения между людьми в этом не зависящем от внешнего мира «обществе». Независящем? На самом деле «зазаборная зона», живущая по своим законам, находится под властью мира снаружи и сама, в свою очередь, влияет на этот мир. Герои картины не невинны — это уголовные преступники, сидящие за дело, и у меня не было цели их оправдывать или сочувствовать им.

Одной из целей нашего сценария было проследить появление Личности в уголовном социуме, ведь в любом обществе главное — это интеллект. Один из героев картины — Филателист — тщедушный парень, попавший в тюрьму почти случайно, как бы из другого мирв, обладающий совсем иным мировоззрением (эту роль очень хорошо провел Антон Андросов, запомнившийся по фильму «Плюмбум...»),— становится идейным лидером этого социума, потому что за ним стоит могучая сила убеждения, сила духа свободы. Такие люди, как он, двигали общество вперед, хотя порой погибая на этом трудном пути. «А все-таки она вертится!» — говорил много веков назад такой же «безумец», живший ради идеи. И эта идея толкает другие идеи, как падающий в горах камешек вызывает лавину. Здесь для нас было важно не переступить логическую грань, чтобы Филателист не получился догматиком, ведь тогда ему никто из заключенных не поверил бы, за догматиком никто бы не пошел.

Удивительный актер Лев Дуров сыграл роль Кума — в переводе с воровского жаргона начальника оперативной службы. С точки зрения администрации, Кум — отличный работник, но он живет в обществе преступников по их, а не общечеловеческим законвм. Кума мы не делали изначально отрицательным персонажем; это интриган, работающий на свою профессию: его задача — держать в повиновении две с половиной тысячи опытных, юридически подкованных, психологически подготовленных людей, вести свою игру, чтобы не было эксцессов, и выполнять свой производственный план.

Когда Кум видит убежденного лидера, каким становится Филателист, он начинает его бояться, так как за растущим авторитетом этого парня стоит бунт, уничтожение «черной масти» — тюремной верхушки, при помощи которой администрация держит в подчинении «рядовых» заключенных — «мужиков». Лидера надо развенчать, а как это сделать? Филателиста бей хоть сотней табуретов — он не отступится от идеи, не сломается. Остается одно: унизить, «опустить», как это называется в «зоне».

Филателист подсознательно сам выбирает из массы заключенных вожака, способного возглавить бунт, ведущий к свободе

Филателист — А. Андронов

Тюремной музыки оркестр...

Окунь — А. Аблепихин (слева) и Валдас — О. Рогачев

Могол, Калач и Поп — С. Гармаш, А. Щербович-Вечер, А. Боровиков

Фото В. Чиглякова

Отрядник — А. Кузнецов (слева) и начальник лагеря — В. Павлов

от уголовников,— Калгана (А. Ташков). На этих двух героях и держится линия борьбы за справедливость, проходящая как шампур через всю картину. На Калгана «работают» многие обстоятельства, это герой, являющийся неким обобщенным отражением того, что происходит в «зоне». Но он — «один на льдине» — замкнут и независим, притом не знает, к какому лагерю примкнуть, поэтому за него и идет борьба между «черной мастью» и администрацией. Тут и вмешивается очкарик Филателист. В «зоне» практически не утихает извечная, историческая борьба — за влияние, за власть над себе подобными.

Среди актеров я хотел бы выделить Сергея Гармаша, блестяще сыгравшего роль Могола — главаря «черной масти»; начинающих актеров Н. Идрисова (Пистон) и А. Аблепихина (Окунь), а также прекрасного молодого артиста из Театра-студии О. П. Табакова А. Мохова (Веня), исполнившего к тому же в картине песню «Кандальный рок».

Массовку и часть эпизодических ролей играли сами заключенные. Их не надо было учить, как и что делать, они сами давали нам ценные советы, помогавшие избежать фальши. Главное было — убедить их, что мы снимаем фильм «не про ментов».

В поиске колонии для проведения съемок мы объездили 20 лагерей, встречали в них разных людей — не только разных заключенных, но и разных начальников. Ведь можно под влиянием зеков скатиться до их уровня, превратиться «в них». Однако мы видели и новые, здоровые силы в правоохранительных органах. Отрядник (А. Кузнецов) и являет собой образ такого начальника, который видит в заключенных в первую очередь людей и верит в их исправление. Хотя живые примеры демонстрировали, что быть среди заключенных и не уподобиться им очень сложно.

Во время подготовки к съемкам мы беседовали без присутствия посторонних, с глазу на глаз, с разными категориями осужденных; разговора в сопровождении охранника не получалось, наши «консультанты» замыкались, для нас же главное было — не сделать липу, а их рекомендации были чрезвычайно важны. Мы переделали уже на месте многие сцены, диалоги, подправили в сценарии нашу «интеллигентскую» речь.

Наряду с моим соавтором сценария Л. Никитинским я благодарен за помощь в работе над фильмом оператору Г. Беленькому, композитору А. Петрову, художнику И. Пластинкину, звукооператору В. Курганскому, директору картины С. Вульману.

Перед нами стояла задача — не опошлить картину. Естественно, жизнь заключенных полна «чернухи», которая потекла в наш кинематограф, кроме того, в картине есть сцена изнасилования... Откровенных моментов и нецензурных выражений мы всеми силами постарались избежать, не нацеливаясь на конъюнктуру. Мы просто хотели впервые в нашем кинематографе приоткрыть «зазаборное» общество, показав его совершенно иную, непохожую на свободную, жизнь, которая тем не менее как в зеркале отражает жизнь «на воле». Мы старались сквозь свое «нет!» жестокости, бесчеловечности и злобе, творящимся как в «зоне», так и вокруг нас. Ведь даже в заключении жестокие главари — «авторитеты» долго не продерживаются, даже там всегда побеждают разум и мудрость.

ЗВЕНЯЩАЯ НОТА

За двадцать лет Эдуард Артемьев написал музыку более чем к ста пятидесяти художественным, документальным и мультипликационным лентам, созданным на многих студиях страны. Можно предположить, что к нему была особенно благосклонна фортуна, когда свела его с незаурядными режиссерами. И все же путь к успеху был нелегкий.

Эдуард Артемьев пришел в кинематограф в начале 60-х годов: в 1963 году совместно с Вано Мурадели он принимал участие в сочинении музыки к картине «Мечте навстречу». Но первой самостоятельной работой стала лента С. Самсонова «Арена» (к слову сказать — здесь он еще и сыграл крошечную роль тапера, аккомпанирующего цирковому представлению).

Тогда уже недавний выпускник Московской консерватории успел серьезно «заболеть» электронной музыкой. Подобное увлечение не вызывало в те годы особого энтузиазма в среде музыкантов-профессионалов. Музыку, рождаемую в недрах синтезаторов, попросту считали выдумкой скучающих технарей. Совсем по-иному отнеслись к ней в кино, которое, будучи само «техническим» видом искусства, быстро оценило ее возможности и достоинства, особенно при создании фонограмм для фильмов фантастического или детективного жанра.

Эдуард Артемьев стоял у истоков электронной музыки в нашей стране и одним из первых использовал ее выразительные средства в кино. И потому нет ничего удивительного в том, что Андрей Тарковский, приступая к съемкам «Соляриса», решил обратиться именно к нему — малоизвестному тогда молодому композитору. Правда, первоначально Артемьеву были поручены лишь организация и музыкально-тембровая обработка на синтезаторе реальных шумов и звуков. Но при ближайшем знакомстве с композитором Тарковский предложил ему создание всей музыкально-звуковой партитуры фильма. С этого началась дружба двух художников. Уровень доверия и взаимопонимания между ними был настолько высок, что после предварительного разговора — обсуждения художественной и музыкальной концепции будущей картины (будь то «Зеркало» или «Сталкер») режиссер уже никогда не вмешивался в процесс сочинения музыки.

Впоследствии Андрей Тарковский все больше тяготел к включению в фильмы фрагментов из произведений мировой музыкальной классики, но присутствие в тех же картинах музыки Э. Артемьева, чувственной эмоциональности и хрупкой гармонии было ему необходимо.

О страшной болезни А. Тарковского композитор знал давно, и все же смерть друга явилась для него тяжелым ударом. Свои чувства и мысли, свою память об этом большом художнике Эдуард Артемьев выразил в новом сочинении — трехчастной композиции «Океан», в основу которой легли могучие образы «Соляриса» и некоторые темы «Зеркала», заставляющие еще и еще раз задуматься о сложности человеческого бытия.

Эдуард Артемьев обладает поразительным талантом музыкально-образного восприятия изображения. Экран оказывает на него магическое действие, сквозь ряд немых, наскоро смонтированных киносцен незавершенной картины к нему как бы прорывается поток звуков. «Я чувствую, как в меня вонзается какая-то звенящая нота. Она постепенно захватывает, будит воображение»,— признается композитор в одном из интервью. Это сродни актерскому перевоплощению. Редкая способность — не теряя индивидуальности, проникнуться стилем автора фильма, понять и принять его образ мышления.

Впервые услышав сочинения Эдуарда Артемьева на репетиции «Мертвых душ» в Театре пантомимы, Никита Михалков решил, что отныне музыку к его фильмам будет писать только этот композитор. Так и вышло. Начиная с дипломной картины Михалкова «Спокойный день в конце войны», они всегда работали вместе. Исключением стали «Пять вечеров» (впрочем, здесь композитор принимал деятельное участие в подборе музыкального материала) и «Очи черные» — фильм, поставленный в Италии.

Другие ленты Н. Михалкова — «Раба любви», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», «Родня» сделаны ими в полном взаимопонимании. Трудно забыть романтическую взволнованность, чистоту и открытость выражения восторга и ликования песни из фильма «Свой среди чужих...» и прекрасную, овеянную грустью, тему мечты («Где же ты, мечта?») из ленты «Раба любви», изящные стилизации под Доницетти («Неоконченная пьеса...») и Глюка («Без свидетелей») или вдруг в «Родне» вывернутую буквально наизнанку, пропущенную сквозь мясорубку рока «Лунную сонату» Бетховена и разъедаемую как ржавчиной все теми же ритмами рока строгую мелодию русской народной песни «Гулял конь». Переходы настолько контрастны, что кажется, будто в картинах принимали участие несколько композиторов. Но, несмотря на разнообразие стилистически-образных перевоплощений, в музыке Артемьева всегда присутствует индивидуальная, свойственная только ему манера письма. Она раскрывается в удивительной пластике и красоте лирических тем, в богатстве тембровых красок и, главное, в чувстве необозримого пространства, на фоне которого эмоции и поступки персонажей обретают общечеловеческую значимость и глубину.

В последнее время количество его киноработ стало заметно сокращаться. «Город Зеро» Карена Шахназарова, «Гомер и Эдди» Андрея Михалкова-Кончаловского, «Нечистая сила» Эрнеста Ясана, еще не завершенный пятисерийный телефильм Валерия Кремнева «Вход в лабиринт» — вот, пожалуй, и все, что он сделал за два минувших года. Причины тому разные, и связаны они во многом с самим кинематографом. Ушел из жизни Андрей Тарковский, замолчал после «Очей черных» Никита Михалков, отдав свое время и энергию на реализацию далеких от кинорежиссуры дел. А заполнившие экраны и обильно приправленные порноперсиком «социальные» фильмы как-то не вдохновляют фантазию композитора, искренне верящего в очистительную силу добра, духовности, красоты. Может быть, именно поэтому Эдуард Артемьев погружается сегодня в мир большой музыки. Не дай бог случится так, что и он, как Альфред Шнитке или Алексей Рыбников, разочаровавшись, покинет кино, которому отдал так много.

Татьяна ЕГОРОВА,
кандидат искусствоведения

Фото В. Петербуржского

Сергей **ШУМАКОВ**

Так мне никто и не смог объяснить, почему I Всероссийский фестиваль неигрового кино решено было проводить именно в Волгодонске. Прошло время, и я понял, что в выборе том сказалась своя скрытая логика жизни, если хотите, провидение.

Возник город на месте сталинских лагерей. Заключенные закладывали фундамент его первых домов, рыли знаменитый канал, насыпали дамбу Цимлянского моря. Потом пришли «вольные» и продолжили историю «великих строек». В 70-е вырос в степи гигант пятилетки «Атоммаш». Сегодня спешно возводятся фактически в черте города корпуса Ростовской АЭС, которой, видимо, и суждено будет окончательно затянуть мертвый узел острейших социальных и экологических проблем.

Где же, как не здесь, проводить фестиваль российского документального кино? Где, как не здесь, ему искать своего взыскательного и благодарного зрителя? Ведь Волгодонск в некотором роде и есть образ новой России, ее усталое и повседневное лицо.

Попробовали... Провели... И что же? Как ни грустно это признавать, эксперимент не удался. Всю неделю просмотровый зал пустовал. Город и фестиваль как бы и не заметили друг друга. Каждый жил своей жизнью.

В чем тут дело? Откуда взаимная отчужденность? Кого в ней винить? Хозяев? Зрителей? Фильмы? Не думаю. Хозяева проявили гостеприимство и, надо отдать им должное, сделали все, чтобы участники смотра не чувствовали себя на этом печальном празднике посторонними. Зрители соблазнились «Интердевочкой», но винить их в этом было бы по меньшей мере глупо — насильно, как известно, мил не будешь. Тут скорее злой умысел или недомыслие работников проката, которые не нашли ничего лучше, как запустить в те же дни конкурента в соседний зал. Впрочем, и их можно понять. При наших-то финансовых проблемах... Остается одно — качество самих документальных фильмов. Конечно же, отбор мог бы быть и более строгим. Но в целом уровень программы фестиваля был достаточно высок. Судите сами, в конкурсе участвовали такие известные картины, как «Четвертый сон Анны Андреевны» (режиссер Н. Обухович), «Тот, кто с песней...» (режиссер В. Тарик), «А прошлое кажется сном...» (режиссер С. Мирошниченко), «Казенная дорога» (режиссер В. Семенюк), «Камо грядеши» (режиссер Б. Кустов). Каждая из них могла бы украсить собой фестиваль любого ранга. А тут не случилось, что-то не сработало. И в этом была заключена какая-то загадка.

Так вот, отгадать мне ее помог все тот же Волгодонск.

Ежи Лец как-то мрачно пошутил: «Ужас грядущего — ожившие памятники». Оценил эту шутку я в первый же день — на площади перед главным зданием расступи-

лись ели, и взору предстала скульптурная группа гидростроителя и капитана со штурвалом. По суровым лицам этих каменных истуканов нетрудно было догадаться, что они прокладывают курс в наше прекрасное настоящее. Не поленившись, я проследовал по намеченному маршруту и минут через сорок уперся в монумент «Мирный атом» — причудливое сооружение из гигантских электронных орбит, сквозь которые прорастают уродливые гроздья винограда-мутанта.

На пути к цели мне попадались и другие памятники. Но они были менее выразительны, поэтому я перехожу к другой достопримечательности города — к ресторанам. Вообще-то они мало отличаются от любых других городских ресторанов. Разве что количеством. В Волгодонске их столько же, а может, даже чуть больше, чем памятников. И те, и другие содержатся в удовлетворительном состоянии. А это свидетельствует о том, что наступления грядущего здесь ждут с минуты на минуту.

Оба эти обстоятельства и натолкнули меня на мысль, что на примере Волгодонска мы имеем дело не только с новейшей историей России, но и с образом современной культуры, в структуре которой «монумент» и «ресторан» занимают совершенно особое место.

Суть загадки волгодонского фестиваля как раз и состояла в том, что здесь столкнулись лицом к лицу две противоборствующие идеологии. Одна вырастает из всего нашего политического и культурного прошлого и выражается простой формулой: «Устал? — Отдохни! Отдохнул? — За дело!» Ее-то и воплощает в себе двухголовый монстр монументально-ресторанной культуры. Другая сформировалась, окрепла и превратилась в общественную силу только в последние годы. Эта идеология исповедует принцип демифологизации истории, отрицания культа идолопоклонства и критики всех разновидностей псевдокультуры. Ее носителем в значительной степени и стал современный документальный кинематограф. И на этом поприще добился впечатляющих успехов.

В качестве идеального примера можно было бы привести фильм С. Мирошниченко «А прошлое кажется сном...». Рассказывает он о трагической судьбе детей — спецпереселенцев 30-х годов. Но подлинными «героями» фильма становятся заброшенный мемориальный музей Сталина и экскурсионный теплоход-ресторан, который неторопливо плывет по Игарке и оглашает угрюмые, поглотившие миллионы жизней берега карнавальным весельем.

Понятно, что такая картина плохо вписывается в монументально-ресторанную культуру Волгодонска: она фактически взрывает ее изнутри, отрицает как таковую.

Из сказанного можно сделать неверный вывод, что зритель отказался иметь дело с документальным кино потому, что оно смущает его покой, напоминает о вещах неприятных, порой даже обидных. Это, в общем, не совсем так. Я думаю, что зритель уже устал, смертельно устал. Причем не от правды, а от самого духа отрицания, которым пропиталось документальное кино. И если недавно оно еще питало его силы, сулило какие-то надежды, то сегодня просто раздражает... Ему, быть может, уже кажется, что он имеет дело не с альтернативой официальной идеологии, а... с ее обратной стороной.

На протяжении всей фестивальной недели меня не покидало чувство, что нас всех заклинило. Что ни фильм, то Сталин... физкультурные парады... лагеря... А на другом конце — проститутки, конкурсы красоты, наркоманы. Мы точно ходим по кругу: «трибуна — постель», «монумент — кабак». И все дальше и дальше загоняем себя в тупик. Нам кажется, что мы боремся со сталинщиной, а в действительности не боремся ли с **изображением** Сталина?.. И главное — хотим ли понять, что в борьбе этой есть что-то языческое, отдаленно напоминающее те былинные времена, когда идолов сжигали и топили в речке. Только вот наш «идол» сделан из куда более прочного материала. Отсюда его сопротивляемость. Отсюда и опасная обратимость смыслов, когда вдруг сквозь чувство страха и отвращения начинает пробиваться чувство священного ужаса и невольного преклонения перед несокрушимой силой и дьявольским величием этого злодея.

То же и с критикой современных нравов. В программе была представлена всего лишь одна картина, разоблачающая отвратительно-прекрасную жизнь советских проституток, — «На дне. Сколько стоит любовь...» (режиссер Э. Кац). Но она ничем не отличается от десятка других, уже виденных ранее. Здесь та же мутная взвесь чувства брезгливости, зависти, постыдного любопытства и холодного цинизма.

Случайно ли это совладение в подходе к столь полярным явлениям жизни? Конечно же, нет. Это проявление все того же феномена современной культуры, в которой намертво срослись монументальный пафос и кабацкий разгул. Вина документального кино в том и состоит, что оно пытается рассечь эту слайку сознания волевым усилием на пути, наломню, отрицания Зла, как бы забывая о том, что существует еще и путь утверждения Добра.

Особенно дорого эта забывчивость обошлась российскому документальному кино. Опасения типа «Русские идут!!!» — могу засвидетельствовать — не имеют под собой никаких оснований. Коротко говоря, им просто некуда идти. Это великолепно доказал в своем фильме «Камо грядеши» Б. Кустов. «Мы несемся в поезде, к которому забыли прицепить электровоз»,— утверждает автор «Казенной дороги» В. Семенюк. «Мы живем химерами превращенного религиозного сознания»,— говорит режиссер фильма «Четвертый сон Анны Андреевны» Н. Обухович. «У нас отняли веру, опыт, навык»,— сокрушается А. Сидельников в «Преображении». «Мы пропились до нитки»,— вторят ему создатели фильма «Даждь нам днесь» П. Коган и С. Скворцов.

Да разве после такого кино не запьешь горькую? Ведь никакого просвета! Все темно, грязно, пусто. Чего стóит одна сцена из картины «Даждь нам днесь», где деревенские мужики ночью разгружают целую баржу с водкой.

И вот тут мне могут резонно возразить — но ведь это документальные съемки! Это Правда! Это жизнь, как она есть!

Согласен... Не могу вот только взять в толк, почему эта Правда так изнурительно однообразна? Не сложился ли тут уже свой художественный стереотип, своего рода новая эстетика разрухи? Почему из фильма в фильм кочуют одни и те же кадры, образы, метафоры? Например, деревенский пейзаж обязательно включает в себя четыре элемента: покосившуюся церковь, завывание ветра, звуки виолончели (или гитары) и опавшие листья. Иногда добавляются почерневший сруб и каркающая ворона. Едва ли не каждый режиссер считает сегодня своим долгом в ралиде показать взрыв собора или разграбление церквей. Это стало не только правилом хорошего тона, но и очень изысканным пластическим приемом. В свое время А. Базен назвал повторяющийся на экране акт человеческой смерти «онтологической непристойностью». Что-то непристойное есть и в том, как умирают в наших документальных фильмах храмы. Смотреть на это иногда просто невыносимо.

В связи с этим позволю себе задать вопрос, поставленный еще в годы застоя одним уважаемым мною критиком,— а не перепутали ли мы духовность с жаждой духовности? И если да, то не потому ли, что поспешили отдать себя во власть духа отрицания?

Не стану торопиться с ответом. Тут не все так просто. Одно ясно — надежды, которые возлагают на возрождение религиозной культуры авторы таких фильмов, как «Воззрение на «Святую Троицу» (режиссер Л. Никитина), «Радость моя...» (режиссер Е. Кваскова), вряд ли оправдаются. Ибо в вере их, не в обиду будет сказано, слишком много книжного, эстетического, женского знания и слишком мало волевого усилия, мужественного самостояния души. Впрочем, это беда большинства современных фильмов. Они внутренне очень рыхлы, неопределенны. Может, поэтому на их фоне так свежо и неординарно прозвучала «Частушка. XX век» С. Мирошниченко.

Это, конечно, по духу истинно русская картина. Но опять же, какой смысл вкладывать в это понятие? Одни увидели в ней шовинистические намеки. Другие сочли ее чуть ли не пасквилем на русского человека. Для меня же эта картина дорога́ прежде всего тем, что в ней угадывается несломленный дух народа, способного не только оплакивать и проклинать прошлое, но и сохранять собственное достоинство. И тем, что в ней очень ощутим слом художественных стереотипов, которые успело наработать документальное кино в последние годы, есть в ней уже и элементы нового кино. Я имею в виду пусть и не реализовавшееся до конца стремление авторов выстроить фильм о частушке в жанре самой частушки. Иными словами — выйти за пределы художественной публицистики и осознать свой фильм искусством.

Что в данном случае я называю искусством? Прежде всего способность фильма самим фактом своего существования, завершенностью художественной формы, внятностью мысли удерживать то духовное пространство в сфере культуры, на которое обрушивается сегодня всей своей мощью идеология монументально-ресторанной, торгашеской культуры. Хочу подчеркнуть особо — не проклятиями, не разоблачениями, а именно фактом своего существования, то есть творчеством, созиданием нового. В этом смысле наиболее сильное

впечатление на меня произвели три картины.

«Уик-энд на Каслии» (режиссер В. Грунин) — очень едкая, местами беспощадная сатира на тему «человек и природа». Перед нами проходит один день из жизни отдыхающих. Жутковатый образ обжирающегося, пьянеющего, загаживающего все вокруг человечества. «Зона затопления» (режиссер Б. Шуньков) — рассказ о драматичных событиях, происходивших в зоне затопления Саяно-Шушенской ГЭС. Фильм, конечно же, сразу напомнил повесть В. Распутина «Прощание с Матврой» и картину Э. Климова. Последнюю даже больше. Но я сразу отдал предпочтение фильму Шунькова. В этой двадцатиминутной ленте ощущение трагедии возникает из документального факта. Но сам этот факт настолько противоестествен, настолько безумен в своем проявлении, что начинает напоминать вымысел. Представьте себе горящие дома, брошенный скарб, слезы и среди этого ада — праздник прощания со старым городом. Тувинцы в национальных одеждах, ораторы у микрофона, медь духового оркестра. А где-то от плотины, вверх по течению, нарушая все законы природы, поднимается большая вода, которая поглотит весь этот обжитой мир, а вместе с ним и тысячелетнюю культуру. Третий фильм поначалу вызвал у меня скорее недоумение. Но кто-то из коллег посоветовал не торопиться с выводами и оказался прав. Картина каким-то загадочным образом всплыла в моей памяти и точно во сне. Да это, видимо, и был сон наяву. Возможно, именно поэтому лента ленинградского режиссера Ал. Суляева «Порог» не поддается пересказу в слове. О ней можно сказать лишь одно — состояние заброшенности, одиночества, тихого отчаяния людей, живущих на каком-то забытом богом полустанке, очень напоминает переживание человека проснувшегося, но еще не успевшего сообразить, на каком свете он находится. Здесь, конечно, очень чувствуется влияние эстетики фильмов А. Сокурова, но я бы не стал акцентировать на этом внимание. Все три картины отличает высокий профессионализм, владение кинематографическим пространством, ритмом, пластикой. Но это скорее следствие. Когда же я спрашиваю себя, откуда в них столько поэзии, восхитительной тонкости и глубины, то прихожу к неожиданному и очень простому выводу: **жизнь** для авторов этих фильмов никогда целиком не укладывается в ложе накатанной публицистической мысли. И пусть Грунин убеждает меня, что человек достоин презрения. Пусть Шуньков настаивает на том, что человек — жертва, взывающая к состраданию. Пусть Суляев чуть кокетничает со смертью, пытаясь внушить мне, что мы преступили ее порог и оказались выброшенными на обочину истории. Все равно, за пределами этого **знания** останется нечто неделимое, нечто такое, что может быть связано только с **тайной** человека, с **тайной** мира.

Это нечто и есть поэзия документального кино в ее непосредственном проявлении. И в том, что ее драгоценные крупицы с такой отчетливостью проступили на фестивале российского неигрового кино в городе Волгодонске, я и вижу скрытую логику жизни и провидение, с признания которых я и начал эти заметки.

ПО ИСЧЕЗНОВЕНИИ

Л. АННИНСКИЙ

Титров я толком не прочел, потому что вглядывался в более интересные вещи за титрами. Вообще-то мы теперь люди закаленные, через «Маленькую Веру» прошли, нас не смутишь и постелью. Но тут, во-первых, дело было не очень ясное (из-за титров, которые мешали), так что приходилось вглядываться и даже гадать, а, во-вторых, по мере вглядывания и догадывания делались видны и некоторые подробности, не менее потрясающие, чем «акт любви». Мужчина был военный и совершал акт в кителе (при Наполеоне сказали бы: не снял шлюр). На кителе наличествовал иконостас орденов и медалей, каковые в такт двянию лозвякивали, притом лица любовников оставались скрыты слинкой старинной кровати.

Согласитесь, в этом есть что-то поинтереснее зротики «Маленькой Веры». Что-то бесовское, сюрреалистическое. Что-то из «параллельного кино» (или «перпендикулярного»? — могу перепутать: мои познания на этот счет ограничиваются ликбезом, который устраивает журнал «Искусство кино»). Наконец, к орденам на любовном кинонатюрморте прибавляются погоны. Погоны капитана. Погоны капитана госбезопасности. И понеслось!

Женщина, выскочив из постели, залирается

СТАЛИНА

БУМАЖНЫЕ ГЛАЗА ПРИШВИНА

«Ленфильм»
Автор сценария и режиссер-постановщик Валерий Огородников
Оператор-постановщик Валерий Миронов
Художник-постановщик Виктор Иванов
Композитор Эдисон Денисов

в уборной. Мужчина, выскочив из той же постели и «вскочив» в галифе, обнаруживает, что она забрала с собой ключ от входной двери. Ловушка! Он мечется по захламленной комнате образца позднего культа личности, орет, уговаривает, потом достает из портфеля пистолет.

Комната темна от вещей. Мечась, капитан время от времени вбегает в холодный прямой луч от окна. Среди хлама возникает пустынная ясность. Веет Сокуровым.

Капитан кричит. За мгновение до крика он словно бы проговаривает свой крик в сознании спокойным, «пробным» тоном. Потрясающе. Веет Фрейдом.

Я уже совершенно втянут, закручен, локорен, и тут...

...И тут в кадр вмыливаются киношники. Оператор с камерой, осветитель с дигом, реквизитор с какой-то одежкой, ассистент с хлопушкой, сам режиссер с гениальными идеями. Все увядает в моем сознании. Опять они! Черт бы их побрал с их киношными проблемами, вечно влезут и начнут рассказывать, как им трудно.

Ну, делать нечего, приходится смотреть, что дают.

Дают следующее. Весь этот эпизод с постелью и ключом — никакая не реальность. Это бутафория, киносъемка. Инфернальный голос подсознания, так меня поразивший,— всего лишь бубнение суфлера. Здесь «снимают фильм». Сюжет из 1949 года: капитан госбезопасности, ведущий следствие по делу крупного партийного работника, сожительствует с его женой. Но суть не в этом. Суть в том, какой теперь на эту тему можно снять фильм. Такой, чтоб Годар лопнул от зависти. Чтоб Бертолуччи лопнул. Чтоб Феллини...

Мы к ним потом вернемся, потому что с сюжетом еще не все. «Съемка фильма» — сюжет побочный. Главное же вот что: человек, играющий капитана госбезопасности, на самом деле не актер, а режиссер телевидения. Отечественное телевещание справляет какой-то круглый юбилей. Тележурналисты разыскивают ветеранов голубого экрана, тех, что делали передачи в 1949 году.

Многослойный пирог. На «нынешние киносъемки» (плюс просмотры материала и пр.) налагаются «телесъемки 1949 года», в свою очередь, наложенные на «нынешние телесъемки» (плюс хроника и пр.). Да не забудьте еще, что капитан слит с женой своего подследственного, а режиссер (в кадре) состязается с Годаром, Бертолуччи, Феллини, Эйзенштейном (плюс киноцитаты — «одесская лестница» из «Броненосца» и пр.).

Ну, вы можете себе все это представить? Да простейший сюжетный узор вышить по такой канве — двух часов не хватит. И не хватает! Фильм идет два с половиной часа. А главное: авторы не особенно-то и сюжетом заняты — больше обозначают. Их не сюжет интересует, не характеры, не линии поведения, не судьбы — их интересуют контрасты, парадоксальные ситуации, несовместимые типажи, мгновенные реакции. Собственно, из всего множества персонажей, кружащихся в этой чертовой карусели, характер намечен только у одного. И сыгран. Это тот самый телережиссер, который по совместительству играет капитана в фильме своего приятеля, кинорежиссера. И тоже играет, строго говоря, не характер, а раздвоение характера. Невозможность современному человеку вжиться в психологию человека сороковых годов. Отторжение! Эта тема разработана замечательно, и носитель ее даже награжден титульным именем. Его зовут Пришвин, а фильм назван «Бумажные глаза Пришвина» (Михаил Михайлович Пришвин тут ни при чем, и я его должен оградить от ассоциаций). Так или иначе: есть имя, есть тема, и Александр Романцов в роли Пришвина убедителен.

Остальное — режиссерское неистовство. Безудержное, яркое, самозабвенное, заезжающее в киноцитаты, в изысканность, в бутафорию, в безвкусицу,— современное по языку, по-русски не ведающее меры и по-русски же безмерно талантливое. На ту же тему: невозможно современному человеку понять людей сороковых годов. Перед нами киноотторжение. Отторжение того ужаса, который видится современному человеку в том времени.

Современному человеку дурно от тогдашней кинохроники. На экране — Муссолини. Он произносит речь. «Нет таких крепостей...» Перепутали фонограмму? Перепутали ролики, коробки, части, Сталина, Гитлера, московскую толпу, берлинскую толпу? Молодые «киношники» в просмотровом зальчике восторгаются пель-мелем, они не понимают, чего это пятидесятилетнему Пришвину дурно.

А я его понимаю. Его — не их. Хотя отдаю должное их изобретательности. Так виртуозно перепутать коробки с кинохроникой! Замечательное монтажное чутье (это я уже про авторов фильма). Один плюс один не равно двум. Эйзенштейновская азбука оборачивается сегодня бездной, черной дырой, дурной бесконечностью. Лицо Сталина, прошедшее через гласность восьмидесятых годов, значит не то, что прежде, но значит гигантски много. Вы можете извлекать молнии неожиданных смыслов на новых стыках старых хроникальных кадров. Престарелый генералиссимус на трибуне Мавзолея машет детишкам, со смехом указывает на идущего в колонне демонстрантов аккордеониста, добродушно передразнивает его... Что означает — сам по себе — этот милый кадр? Архивную сенсацию? Да. И еще — бездну. Все зависит от монтажного контекста. Дело не в добром старичке. Дело в тысячах лиц, орущих в экстазе, пылающих к старичку искренней любовью. Дело в том, какое лицо у пионера, который, подняв подбородок, салютует вождю в хронике 1949 года.

Видите человека, который сжался в углу просмотрового зальчика и трясется, спрятав лицо? Это тот самый пионер. Сорок лет спустя. Лучше не лезть к нему с вопросами. И с сочувствием.

Вот в этом бритвенном отторжении, в этом отшатывании духа — через монтаж старой хроники, через теперешнюю мучительную попытку «сыграть» тогдашних людей — пронзительная, страшная правда фильма. Монтажное мышление в чистом виде, чутье на телерешнее сверхдействие кадров, в которые тогда ничего подобного не закладывалось.

Тогда не закладывалось — а теперь взрывается. Законы кино. «Одесская лестница» из эйзенштейновского «Броненосца», вирированная до кровавого цвета, взрывается новыми сверхсмыслами, когда она состыкована с хроникой Райха, с хроникой сталинских парадов и демонстраций; ритмы этой «лестницы», легшие когда-то в основу киномышления нового типа, теперь встают дыбом и переворачивают вам душу — так наложены они на жизнерадостный народный танец из «Новостей дня» 1949 года. Запредельное музыкальное чутье Эдисона Денисова... ах, да, я ведь прозевал титры... теперь исправляю оплошность с помощью монтажных листов; итак, композитор — Эдисон Денисов, художник — Виктор Иванов, оператор — Валерий Миронов... Актеров перечислять не буду: там дюжина главных и полсотни эпизодических; единственного сыгравшего я назвал — это Романцов, остальных незачем, они не играют, а реализуют своеобразную массовку, задуманную режиссером; фильм — не актерский, фильм — режиссерская фантазия, и всю ответственность как за сильные стороны, так и за пустоты, провисы, провалы несет режиссер-постановщик, он же сценарист — Валерий Огородников.

Это не первый его фильм. Но ведь и не последний, а делает он его так, будто он последний. «Впихнуть все». Перегруз чудовищный, и не только потому, что это два с половиной часа, на протяжении которых громоздкий трехслойный сюжет методично вгоняется в «чистое киномышление». Дело еще и в том, что ощущение ужаса, бессмысленности, ложности и хаоса, владеющее режиссером, начинает отдавать однообразием и искусственностью. Ужас — такая эмоция, которая воздействует мгновенно, и его не надо длить: все притупляется, отупляет. Абсурд — это открытие потрясенного ума, но его не надо долго демонстрировать: абсурд пропадает, возникает логика демонстрирования. До дурного вкуса тут, увы, рукой подать. Павильонные страсти дешевы. Сталин, добродушно усмехающийся в хронике, страшен, но актер, имитирующий «Сталина» в дурацком и неприличном танце, не страшен, он пошл и мерзок; это телерь легкий хлеб, и это не просто дурного вкуса сцена, а демонстрация полного бессилия справиться с мыслью о Сталине. И с мыслью о его отсутствии тоже.

Того же уровня — всяческие картонные головы с усами, отрубаемые и откусываемые в «страшных снах». Все это тоже, простите, дешевое кино, хотя, возможно, увидя наши маски, Бергман и лолнул бы от зависти.

Не надо. Не надо масок. Не надо картонных кукол. Не надо бутафории, с помощью которой на «язык кино» старательно переводятся не бог весть какие словесные метафоры. Не надо в сто первый раз клеить актеру бумажные глаза, чтобы внушить зрителю, что герой — слелец и что в заглавии фильма заложена глубокая мысль. Там заложено простенькое сравнение, и незачем его так долго втолковывать. Разве что из-за Бертолуччи, который должен лопнуть тут от зависти: он в «Партнере» рисовал глаза несколько более робко.

Феллини лодвесил статую Христа к вертолету и вознес над Римом. Огородников подвешивает к вертолету статую генералиссимуса и несет над Лвнинградом. Моя мгновенная реакция на цитату: протест. Но вот пример таинства кино, когда начинают работать пластические обертоны, и они меняют, отменяют, обновляют и преображают «хрестоматийную метафору». Снежный, ледяной, бело-черный Питер не похож на синезолотой сверкающий Рим. Феллини преодолен фактурой севера. Я о нем забыл, я прочитываю набережные и дворцы лод ногами зависшего в воздухе идола; я вижу Стрелку, я вижу Площадь, вижу Зимний; в моем сознании включаются ассоциации, далекие от итальянского кино: возникают Ромм, Эрмлер, Петроград, «колыбель революции», эти же места, сыгравшие роль в совсем другом кино. Телерь они проплывают внизу чертежом, черно-белым миражем... они тают в белом безмолвии, стушевываются в мертвенной пустоте, сходят, как узор с мерзлого стекла. Белизна овладевает кадром. Исчезает точка вертолета с подвешенной точечкой статуи и... ничего в кадре. Белое поле. Tabula rasa. Озноб охватывает меня: от внезапной догадки. Так если из их мира исчезает Сталин — что остается? Нет, я не о пятидесятилетнем Пришвине, моем сверстнике, который, вжавшись в стену, трясется в углу просмотрового зала. Я о тех, для кого и Пришвин — наивное старье. Я о теперешних молодых, состояние которых выражено в фильме.

Так что же, если убрать маски, картонные головы, скинутые монументы и прочую сметаемую одним движением бутафорию,— что остается? Если убрать их свеженькую нвнависть к Сталину и всему, что с ним связано,— что остается?

Белая пустота.

...Снежная, ледяная пустыня, поглотившая вертолет, охватывает экран. О, это выразительнее слов. Я молил бога только об одном: чтобы Огородников на этом кончил, чтобы ничего не добавлял, чтобы этот кадр стал в фильме последним.

И моя молитва дошла.

фильм, о котором говорят

ПРО АССИСТЕНТА ДЬЯВОЛА

Когда-то Горький придумал и учредил «ЖЗЛ» — безразмерную серию книг-биографий о замечательных людях.

Похоже, наш документальный кинематограф затеял нечто аналогичное. Но с обратным знаком. Соответственно аббревиатуру «ЖЗЛ» читаем так: «Жизнь злых людей» или «Житие звероподобных людоедов» — это уж как у кого с фантазией.

Жил-был Сталин. А при нем — многочисленная свита «тонкошеих вождей» (мандельштамовская образная метафора убийственно точна, хоть фактографически не совсем верна — шеи чаще были толстыми, как и подбородки, и животы: вожди питались калорийно).

И вот перестройка. Исследования, речи, статьи, частично опубликованные документы убедительно свидетельствуют, что Сталин и К° — никакие не борцы за народное счастье, а банда политических заговорщиков и авантюристов, действовавшая методами кровавого террора и тотального оболванивания людей. Признается также, что страна оказалась на грани политической и экономической гибели, а чтобы спастись, нужна свобода слова, свобода выбора собственности и кое-что еще из того арсенала, который у нас было принято считать «буржуазным». Но с этим согласны не все. Далеко не все. Хотя о нежелании «поступаться принципами» заявили единицы. Но тайная оппозиция свободе многочисленна и многослойна. И молча ждет своего часа.

Смотрю новую документальную ленту «...лично тов. Жданову. Монолог Михаила Ульянова» (ЦСДФ). И задаю себе вопрос: а зачем? Зачем это после огоньковской статьи Ю. Карякина «Ждановская жидкость», после опубликованных наконец работ Роя Медведева, Д. Волкогонова, Н. С. Хрущева и других историков и мемуаристов?

Спору нет, авторы сценария И. Ицков, Н. Савицкий и режиссер М. Бабак не стали «почивать» на достаточно известных фото- и киноматериалах. Нашли для нас новые, даже уникальные, и это интересно. Весьма любопытны некоторые подробности биографии Жданова, сообщенные авторами. Я не знал, например, о фразе, произнесенной им в разговоре с Шостаковичем: «А ведь мы с вами коллеги — музыканты, пианисты...» Это недоучка-то, тренькавший в реальном училище! Это пигмей-то, обращаясь к гению... Каково? Ждановщине много тысяч лет...

Текст от автора читает Михаил Ульянов. Он огромный актер. Я всегда ему верил. Даже когда в брежневские времена он декламировал на торжественных концертах по случаю государственных праздников что-то приятное для слуха обитателей правительственной ложи — все равно «крамольное» доносилось, пробивалось, угадывалось. Или просто мне очень хотелось, чтобы оно угадывалось именно у него, любимого, сильного, сыгравшего Бахирева и Трубникова.

С той же мерой доверия воспринимаешь в ульяновском исполнении антижедановский текст — тут и гнев, и сарказм, и мудрость, и суровость исторического приговора. И какой бы текст ни прочел он завтра, невольно поверишь. Большой артист — большая сила.

Но мы отвлеклись, так и не ответив на волрос, зачем такие документальные фильмы при наличии мощной газетно-журнально-книжно-трибунной антисталинской публицистики. Кому-то покажутся они лишними. А мне кажется, они должны быть. Не вдающиеся в исследование, но ведь и без претензий на анализ глубинных вещей. Сделанные профессионально крепко, по законам, какие сами авторы над собой признают. С задачей, в хорошем смысле прагматичной: при помощи зримых документов, используя контрапункты текста и видеоряда, производить нужную обществу работу кинолублициста и просветителя. То есть вытравлять стереотипы, застрявшие в сознании людей. Окончательно дезавуировать тех, кому документальное же кино когда-то пело осанну. Добраться до той части аудитории, которая в нашей «самой читающей» самая нечитающая. Ведь культурные люди, книгочеи больших городов, в массе своей наивно заблуждаются, полагая, что политическая статья в «Огоньке» и «Новом мире» — повседневное чтение миллионов жителей провинции. У документальной ленты, особенно если попала на телезкран, шансов проинформировать и просветить куда больше.

Лента Марины Бабак «...лично тов. Жданову» — в числе первых картин наметившегося цикла «разоблаченных биографий». В экранной «ЖЗЛ» злохи сталинизма» появятся, не сомневаюсь, киноочерки о Вышинском и Ягоде, Кагановиче и Молотове, Берия и Маленкове, Ворошилове и Ульрихе... Жизнь знаменитых лиходеев (людоедов, лицемеров, лизоблюдов) предстанет во всей документированной непригляднсти. Только вот время работает не на такие, лишь перечисляющие факты, картины. Люди все больше узнают, но все чаще и настойчивей хотят понять, как могло такое произойти, каким образом вурдалаки могли столь долго и безнаказанно распоряжаться судьбой великого народа.

Г. СИМАНОВИЧ

в ретро-гостиной

Продолжаем беседу нашего корреспондента В. Матизена с Булатом ОКУДЖАВОЙ, начатую в № 3 1990 г.

В. М. Мы говорили об «островах» и «китах» авторской песни. Вы были первым, или я ошибаюсь?

Б. О. До меня пел Визбор, но вокруг меня случилось больше шума. Почему так, пусть разбираются специалисты. К «китам» я бы отнес, кроме Юлия Кима и Володи Высоцкого, также Александра Галича и Новеллу Матвееву...

В. М. «Китов», по идее, должно быть три, и каждый из них должен «держать» свою часть культурного социума. Что, если лапидарно и не совсем точно: Окуджава — «выразитель интеллигенции», Галич — «диссиденции», Высоцкий — «народа». Поскольку бюрократия своего певца не получила, социальных мест больше нет. Вертинского, как певца старой эмиграции, я не считаю. Кстати, он повлиял на вас?

Б. О. Это какой-то аппаратный подход. Похоже на досье. Наверное, в глубинах аппарата мы и классифицировались вот так. Хотя, думаю, это ошибочная классификация. И Галич, и Высоцкий — истинные поэты, и это главное. Из вашей схемы явствует, что интеллигенты — это люди с дипломами, диссиденты — это те, кто протестует, а народ — это рабочие и крестьяне. А я думаю, что интеллигенты — это носители высшей духовности и глубокого прозрения, и к ним могут относиться и некоторые рабочие и крестьяне, а могут не относиться и некоторые люди с дипломами. Любой член общества, здравомыслящий и несогласный с несовершенствами строя, — это просто нормальный человек. Таких множество, а вовсе не кучка диссидентов, изобретенная в свое время.

Что же до народа, то с чьей-то легкой руки мы стали считать народом рабочих и крестьян, забывая, что народ — это культурно-историческая категория. Когда мы говорим, что русский народ разгромил Наполеона, разве это значит, что его разгромили крестьяне? А русское дворянство? Это же все народ. Когда мы говорим, что русский народ создал шедевр зодчества — собор Василия Блаженного, разве мы имеем в виду группу каменщиков и плотников? А зодчие? А пожертвователи? Это есе русский народ. Раньше говорили «простонародье», имея в виду людей с низкой грамотностью. Вы, надеюсь, не зто подразумевали, классифицируя общественную принадлежность поэта. Высоцкого любили очень многие, но по-настоящему ценили и понимали его люди мыслящие и духовные, так же, впрочем, как и Галича, хотя Высоцкий был более популярен. Впрочем, как вы знаете, популярность еще не мерило качества и значения.

Что же касается Вертинского, я слушал его несколько раз. Он мне нравился, но больше для меня значили французские шансонье, особенно Брассанс. Под впечатлением их песенок о Париже я написал свои о Москве.

В. М. Рад, что мой примитивный дележ публики побудил вас развернуть свое понимание важного для нашей беседы вопроса о соотношении «народа» и «интеллигенции». Но у меня напрашивается следующий: до сих пор приходится слышать споры о том, должен ли бард быть также и поэтом...

Б. О. Для меня главным является поэтическое качество песни. И когда кто-то просит послушать его, я отвечаю: «Нет, вы сначала пришлите стихи, я их прочту, а затем уж, если будет интересно, встречусь с вами». Исполнение часто заслоняет недостатки стихотворного текста.

В. М. И все же не является пи зто разделение слов и всего остального «противозаконной» операцией?

Б. О. Конечно, жанр требует совокупного восприятия. Но меня — я говорю только о себе — все-таки интересует в первую очередь поэтическая основа. Так уж я устроен. Это касается и процесса работы: сначала я пишу стихи, а потом иногда приходит мелодия. Володя же сразу писал песни.

В. М. А те ваши стихи, к которым вы в конце концов подобрали музыку, чем-то отличаются от тех, что остались «неозвученными»?

Б. О. Нет. Во всяком случае, я не вижу, чем.

В. М. Между прочим, ваши песни для кино — я имею в виду в первую очередь «Госпожу Удачу» и «Десантный батальон» — близки к Галич-Высоцкому типу.

Б. О. Когда пишешь специально для кино, получается чаще всего хлам. «Госпожа Удача» была наброском стихотворения, которое Мотыль отыскал в моих бумажках...

В. М. Простите мое любопытство, но слушаю я вас почти тридцать пет, а возможность расспросить представилась впервые. Я уже говорил о свойственной вам парадоксальности или, может быть, неожиданности словесных сочетаний, а теперь хочу конкретизировать. В «Молитве» вы, обращаясь к Богу, называете его «зеленоглазый мой». Как возник этот эпитет? И почему вы просите Бога дать трусливому коня? Примеры я мог бы взять другие, но меня интересует ход ассоциаций...

Б. О. Первый вопрос мне уже задавали. Ну, что же, здесь мне просто ответить, хотя я не уверен, что мой ответ вам что-то даст. Когда я писал это стихотворение, моя жена была очень тяжело больна, лежала в больнице, я думал о ней, и ее глаза мне казались зелеными. А насчет коня я уже и не помню. Наверное, для того, чтобы трусливый мог куда-нибудь ускакать...

В. М. Скажите, быстрое распространение ваших песен на рубеже 60-х годов было для вас неожиданностью?

Б. О. Да. Я был тихим, никому не известным человеком, сочинял для своих друзей, исполнял в узком кругу. Тогда появились первые магнитофоны. Стало модно записывать, переписывать, записи стали стремительно распространяться. Сначала среди взрослой интеллигенции, потом среди студенчества. На моих выступлениях студенты ревели и аплодировали, но я не обольщался. Мне было ближе восприятие моих ровесников, интеллигентных людей, прошедших суровую жизненную школу. Но вот в последние два-три года благодаря телевидению я стал общенародным достоянием. Раньше меня не останавливали на улице, не просили автограф: мои слушатели были воспитанные люди. А сейчас я прихожу на рынок и слышу: «Товарищ Окуджава, купите у меня яблочки!»

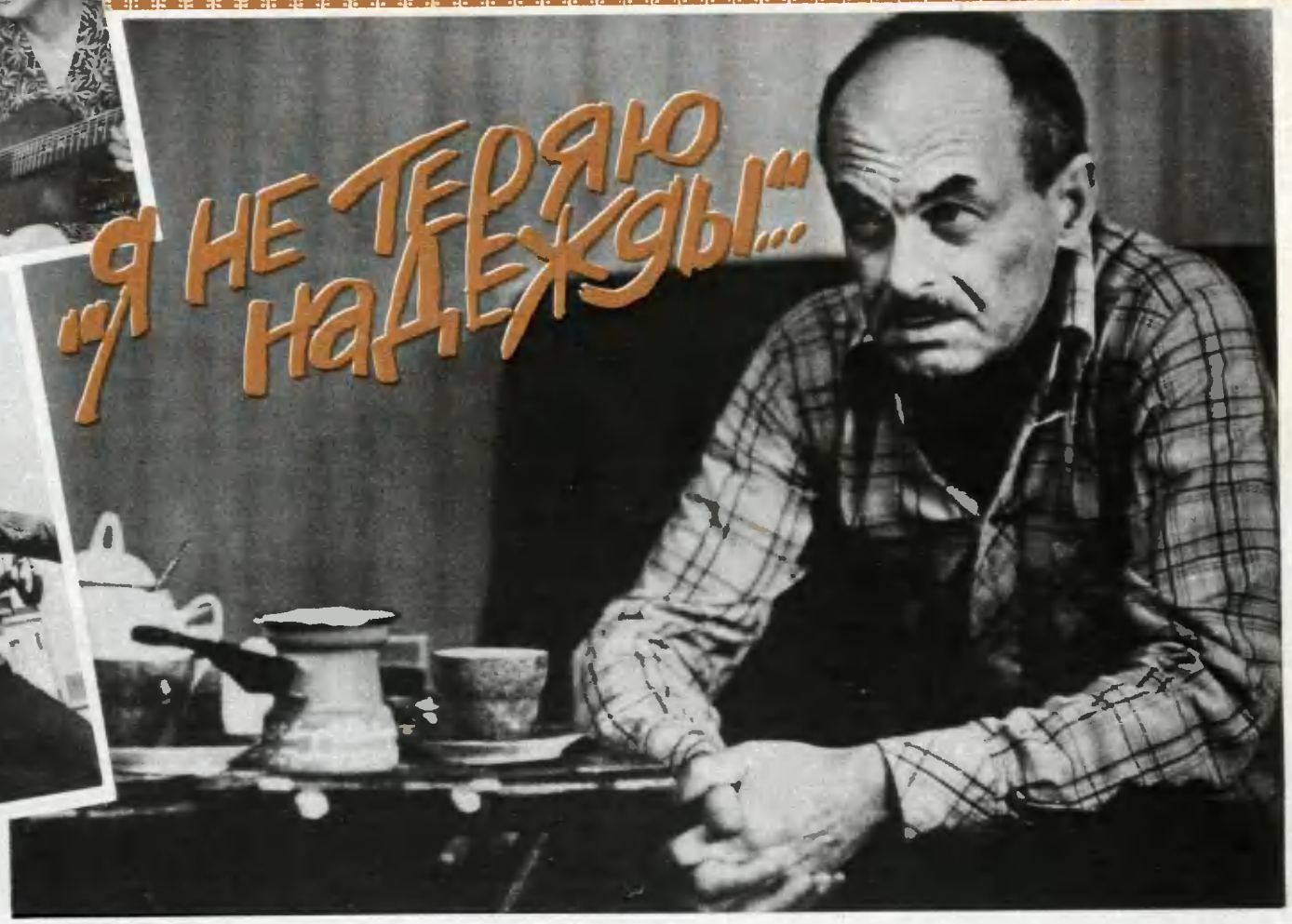
В. М. Ну, если со скидкой на вашу популярность, это неплохо...

Б. О. Откуда я знаю, может, это, наоборот, наценка на нее? Я ничего не понимаю ни в экономике, ни в социологии. Для меня вообще глубочайшая загадка, почему на эти бумажки, которые называют деньгами, можно купить какие-то вещи...

«Белое солнце пустыни»

«Белорусский вокзал»

«Я не теряю надежды...»



Б. Окуджава

В. М. Коли уж речь зашла о деньгах, могу я вас спросить, приносило ли вам исполнение песен какой-то доход?

Б. О. Я могу ответить. Первые двадцать лет — никакого. Один раз в ленинградском институте вручили сто рублей, мне было неудобно, но я взял, а после этого к ним наведалось ОБХСС. Еще в одном маленьком институте как-то дали сто пятьдесят. Потрясающе! После этого позвонили, пригласили выступить в большом зале. Предвкушая гонорар, помчался. Поднесли три розы. Когда выступал от Союза писателей в группе поэтов — пятнадцать рублей за вечер, когда один — сорок рублей. Последние пять лет я не выступаю, но без конца звонят и предлагают баснословные деньги — четыре тысячи, пять тысяч за выступление. Знаю, что многие зарабатывают громадные суммы, но это уже не для меня. Мое поколение прожило без этого. Володя Высоцкий зарабатывал, но он был артист, да и то не такие деньги — ну, триста за концерт, четыреста. Мы не были избалованы...

В. М. Ваши песни отличаются постоянством «лирического субъекта», их «я» — это вы. У Галича же и особенно у Высоцкого — множество масок, они словно задались целью «сыграть» всевозможных представителей советского народа...

Б. О. Наверное, это связано с тем, что я сначала пишу стихи, а не песни. Для стихотворца перевоплощение нехарактерно, он пишет обычно от своего лица. Потом Высоцкий — актер, Галич — драматург, для них естественно выступать от имени своего персонажа. Но я бы не очень преувеличивал это различие. Ведь все эти лица сотворены ими из себя.

В. М. «По образу и духу своему»? Неужели Раскольников — это Достоевский, Курагин — Лев Толстой? И в этом смысле нет разницы между «субъективнейшим» поэтом и «объективнейшим» романистом?

Б. О. Я думаю, что нет. Или почти нет.

В. М. Каково же различие между Окуджавой — лирическим поэтом и Окуджавой — историческим романистом?

Б. О. Это одно и то же лицо. А прием не обнажаю потому, что уже говорил вам: я человек старомодный.

В. М. Скажите, является ли ваша историческая романистика иносказанием, содержащим параллели с современностью? Я читал статью новосибирского социолога Л. Труса о «Свидании с Бонапартом», где выявлялось весьма актуальное содержание вашего романа. Для меня это было новостью.

Б. О. Для меня в известном смысле тоже. А статья, мне кажется, блистательная. Но внутреннего задания — нашпиговывать романы параллелями с современностью — у меня не было. Зачем? Чтобы отреагировать на современное событие, мне было проще написать сатирическую песенку. Но я-то человек своего времени и своего общества, и, конечно, через меня они не могли не отразиться в моей исторической прозе.

В. М. Кажется, я понял, что вы тут сделали, и почему именно в 70-е годы: вы все-таки эмигрировали, но не в пространстве, а во времени! Сбежали в девятнадцатый век...

Б. О. Ну, это уж вы хватили. Впрочем...

В. М. Нет, я понимаю, что мои интерпретации — на моей совести. А теперь давайте подойдем к выходу из «семидесятых», то есть к 1984—1985 годам. Как вы пережили его?

Б. О. Когда пришел Горбачев, мне было приятно, что появился относительно молодой человек. Но я видел его аппаратчиком, выходцем «оттуда», и никаких особых надежд у меня не было. Я даже не помню, с чего вдруг вспыхнула вера в возможность перемен. С какой-то мелочи, по которой я понял, что идут кардинальные сдвиги. Совсем не то, что было на рубеже 50-х и 60-х. Тогда все стояли с высоко поднятыми красными знаменами, с пролетарскими сердцами...

В. М. И ждали «комиссаров в пыльных шлемах»?

Б. О. Да. И хотели исправить кое-какие ошибки, допущенные в пути, слегка отстирать эти знамена.

В. М. Можно я задам прямой вопрос: считаете ли вы, что красные знамена нельзя отстирать от крови и что весь послеоктябрьский путь был трагической ошибкой?

Б. О. Да, я не сомневаюсь в этом, хотя и считаю сомнение гражданской добродетелью. Во-первых, потому, что революция всегда кровь, а во-вторых, потому, что после нее к власти пришли невежественные люди.

В. М. Вы неизменно парадоксальны: первое Советское правительство считалось самым интеллигентным в мире!

Б. О. Я не имею в виду совершивших, а тех, что пришли им на смену. Впрочем, и те, что совершили, в основном были людьми полуобразованными. Это были честные догматики, романтичные дилетанты, хорошо изучившие Французскую революцию и плохо представляющие себе русскую историю и русское общество. Но после смерти Ленина в руководство буквально хлынули люди с обывательским мышлением, среди них было множество шариковых. Вообще, я думаю, сталинщина — это обыватель у власти да к тому же ожесточенный школой военного коммунизма и вседозволенностью. Я не принадлежу к поклонникам Горького, но у него в «Несвоевременных мыслях» есть очень точные слова о том, что в возбужденном невежестве таятся огромные опасности.

В. М. «Куда ж нам плыть»?

Б. О. Телевизионщики иногда наводят на кого-нибудь камеру и вопрошают: «А вот скажите, Иван Петрович, что нужно делать?» Иван Петрович что-то лепечет, а я вижу в его глазах смятение и ужас. Вы думаете, Булат Шалвович лучше Ивана Петровича?

В. М. Я жду не рецепта, а отклика.

Б. О. Вот что я думаю и давно это говорил: нашему обществу необходимо поражение. Мы всегда во всем побеждали, и самодовольство наше достигло предела. Мы были в диком состоянии, а считали себя вершиной цивилизации. Я не могу забыть двух эпизодов: как-то я покупал для матери телевизор, зашел в магазин. Малолюдный зал, много экранов, все работают, и по одной из программ показывают бой быков. Тореадор убивает быка, течет кровь, и вдруг я слышу сзади: «Проклятые американцы!» Поворачиваюсь: женщина лет пятидесяти, ужасно одетая, замерзшая, в руках авоська с морковкой, на носу капля — несчастнейшее существо. Я говорю: «Это не в Америке, это в Испании...» «Все равно!!!» Это было лет десять назад...

Второй случай был года два назад: корреспондент «Взгляда» ночью пришел на Казанский вокзал. Подходит с микрофоном к опрокинутой урне, возле которой в углу примостились спать две старушки. Он спрашивает: «Бабушки, вас в жизни когда-нибудь унижали?» «Да что ты, сыночек, никогда!» Вот... Теперь, наконец, мы поняли, что потерпели поражение, что довели себя до гражданской смерти и что нам предстоит реанимация. Только с этим сознанием мы можем что-то сделать. И прежде всего — стать культурным, гражданским обществом. Не «сперва экономику, а потом культуру», а параллельно — экономику и культуру.

В. М. У вас как у грузина по крови и русского по духу должны быть особые впечатления от нынешних национальных страстей...

Б. О. Меня поражает нетерпимость даже интеллигентных людей. Я разговаривал с просвещенными грузинами, писателями, философами. Все очень трезво все оценивают, но когда дело доходит до национального вопроса... Только что они ругали русских за то, что те их давят, и тут же, когда заходит речь об абхазах,— глаза тускнеют... И тут тоже видишь, как мы одичали. И все-таки я не теряю надежды...

В. М. «Не грусти, не печалуйся, матерь надежда, есть еще у тебя на земле сыновья...»

Они близки друг другу не только по философским взглядам: и тот, и другой — англичане; и тот, и другой — монахи францисканского ордена; и тот, и другой подозревались в ереси. Правда, Оккам папской курией был осужден на четыре года и в 1327-м, когда разворачивается действие «Имени розы», еще находился в тюрьме; оба спасались от преследований в Мюнхене, при дворе императора Людвига Баварского, который вел борьбу с папой. Умберто Эко писал в комментариях к роману, что сначала вообще хотел назвать своего героя Оккамом, но затем от намерения отказался. Тем не менее Оккам ощущается в Баскервиле — как бы в смеси с Холмсом, и выходит, что через посредство вымышленного героя начало четырнадцатого века и конец девятнадцатого подают друг другу руки, солидаризируясь в интересе к знакам и знаковости.

Положительный герой зачастую выражает взгляды автора. Баскервиль не только выражает нравственные убеждения Эко-писателя, но прежде всего воплощает мысли Эко — известного семиолога, видного специалиста в науке о знаках. В своих работах Эко-семиолог горячо отстаивает мысль, что художественное творение есть машина для производства интерпретаций.

Производства интерпретаций в «Имени розы» требует уже само название. В комментариях к роману Умберто Эко поведал о своей хитрости: для названия он намеренно выбрал символ настолько многозначный, что он допускает множество самых различных толкований. От читателя символ требует умственной работы, усилий, чтобы найти «свою» интерпретацию и обосновать сюжетными событиями. Жан-Жак Анно, ставя фильм, с подобной задачей справился. Картина заканчивается закадровым монологом восьмидесятилетнего Адсона. Он вспоминает юность, посещение монастыря, но главное — интимную близость с девушкой-крестьянкой в монастырской кухне. Монолог заканчивается словами о том, что Адсон так никогда и не узнал ее имени. При сопоставлении этих слов с названием ясно становится, что роза символизирует в картине девушку. В заглавии говорится, однако, не только о розе, но также — о ее имени, то есть о знаке. Адсон словно гордится, что из хранилища знаков вынес не пустую и бессодержательную «универсалию», а яркое, живое воспоминание о возлюбленной. В этом он — верный последователь своего учителя-номиналиста.

Справившись с одной знаковой трудностью, Жан-Жак Анно впал в другую, избрав Шона Коннери на роль Баскервиля. Коннери прославило участие в фильмах о Джеймсе Бонде. И кого бы актер потом ни играл, Бонд все равно вспоминается при появлении Коннери на экране. Оттого актер ощущается как символ Бонда, как его знак. Но Бонд, супермужчина и супершпион, есть полная противоположность Баскервилю, эрудиту, умнице и коллеге Шерлока Холмса. Отзвуки вымысла двух английских писателей — Конан Дойла и Флеминга — словно борются в экранном Баскервиле, и борьба эта не менее занимательна, чем детективная интрига «Имени розы».

ИМЯ РОЗЫ

«НОЙЕ КОНСТАНТИН ФИЛЬМ», ФРГ
«КРИСТАЛЬДИ ФИЛЬМ», Италия
«ФИЛЬМ АРИАН», Франция,
совместно с ЦДФ, ФРГ

По одноименному роману Умберто Эко
Авторы сценария Эндрю Биркин, Жерар Браш, Говард Франклин, Ален Годар
Режиссер Жан-Жак Анно
Оператор Тонино Делли Колли
Художник Данте Ферретти
Композитор Джеймс Хорнер

по диагонали

Рубрику ведет **Юрий БОГОМОЛОВ**

ВЫ НА МЕНЯ ПИСАЛИ...

Год назад, рискнув начать рубрику, я понимал, что рано или поздно придется отвечать перед читателями и на письма читателей.

И я заранее предвкушал, что начну со сдержанной и благородной снисходительностью в таком роде: «Вы ко мне писали, не отпирайтесь. Я прочел души доверчивой признанья, любви невинной излиянья» и т. д.

Это Онегин обнаружил в письме Татьяны Лариной «любви невинной излиянья».

Я-то прочел в письме за подписью «Горячие поклонники Аллы Пугачевой» следующее: «Товарищь Ю. Богомолов, просим вас о такой звезде, как Пугачева Алла Борисовна больше не писать, а лучше помолчать».

Сказано не в рифму, неудачно составлена фраза: «...больше не писать, а лучше помолчать». Но ко мне обращаются на «вы», называют «товарищем», хотя и через мягкий знак.

Эту корректность я смог по достоинству оценить, когда в письме без подписи увидел: «По какому праву вы извините за выражение «киношник», суетесь куда не надо и смеете обсуждать телевизионные передачи?»

Именуют уже меня в этом послании не товарищем, а гражданином. «Товарищем называть Вас не хочу и не буду»,— пишет корреспондент. И называет в одном месте «продажным писакой», в другом — «лодлым низким человеком». Но зато все, что написано, написано без грамматических ошибок, правильно расставлены знаки препинания и сохранена этикетная форма эпистолярного общения — корреспондент, понося меня последними словами, неизменно обращается ко мне на «вы» и каждый раз лишет это слово с большой буквы.

Вообще я заметил, что в каждом хамстве есть доля непоследовательности. Уж кажется, когда разгорячишься и бросаешь ничтожному «писаке» риторический вопрос: «А ты кто такой?» — то как тут и обойтись без тыканья. Но невежливым быть не просто. и поэтому читательница из города Энгельса, обидевшись за Кашпировского, обратилась ко мне с вопросом: «Вы-то сами кто такой?»

От начала до конца нагрубить почти никому не удалось. В чем-то где-то и по какой-то причине корреспондент обязательно дает слабину. То извинится за нецензурное выражение, то после всех оскорблений следует приписка «с уважением». А то и вовсе не подпишется и адреса обратного не оставит. И не по трусости, думаю, из чувства подсознательного стыда, надеюсь. Все-таки поставить собственное имя (или даже имя родного коллектива) в конце длинного перечня поношений и угроз — значит, в какой-то степени бросить тень и на собственное имя.

Не все пишущие знают, что бумага имеет зеркальные свойства. Человеку, взявшемуся за перо, может казаться, что он говорит о другом, а на деле выбалтывает о собственных потаенных комплексах. Тут есть одна интересная закономерность: чем меньше человек искушен в писательском ремесле, тем больше он рискует.

Настоящий писатель тем и отличается от ненастоящего, что первый пишет про себя и о себе, а читатели почему-то уверены, что это про них, а второй убежден, что рассказывает про других, а в его портретах виден только он сам.

Это я к тому говорю, что с пером и бумагой надо обращаться так же умело, как со спичками.

Читать хулу на себя не обидно, а неловко. Потому что кажется. будто нечаянно подглядел не предназначавшееся для посторонних глаз нечто сокровенно-интимное...

К тому же, строго говоря, письма эти писаны не мне, а на меня.

Онегин бы в ответ на одно из таких посланий начал так: «Вы на меня писали. Не отпирайтесь».

Повелительное «Не отпирайтесь» в контексте читательской почты должно было бы прозвучать угрожающе, судьбоносно. как обвинительное заключение прокурора. Но повышать голос не надо даже Онегину на моем месте.

В конце концов и я «прочел» в потоке словоизвержений «души доверчивой признанья, любви невинной излиянья». Не к себе, разумеется. К Джен Эйр, рабыне Изауре, Алле Пугачевой, Анатолию Кашпировскому, Аллану Чумаку...

«Послушайте ж меня без гнева»,— говорю я вслед за Онегиным «горячим поклонникам Аллы Пугачевой» и всех вышеперечисленных лиц. Я слова дурного ни про кого из них не сказал, ни разу не перешел на личность кого бы то ни было. Некоторых из них, например, Джен, Изауру, Пугачеву, Чумака, люблю любовью брата — и, может быть, еще нежней.

Во всех случаях речь шла не о лицах, а о мифах, прототилами которых послужили означенные лица. И, более того, речь шла о месте и значении мифа в нашей повседневности.

С 20-х годов он играет в нашей действительности ни с чем и ни с кем не сравнимую роль. Идолопоклонничество вошло в привычку и стало второй натурой.

Только разобрались с одним Зевсом, отреклись от одного мифа, а уже на пороге еще один Отец, пастырь, лучший друг физкультурников, детей, артистов и поэтов.

Я люблю театр в театре, но не в жизни.

Повторяю, не берусь судить о пользе или вреде телесеансов Кашпировского, но то, что им предшествует,— это театр, бесконечная самовеличальная...

Алла Пугачева — целая эпоха в нашей эстраде. Но та злополучная программа была неудачной в эстетическом отношении и сомнительной в этическом плане.

Я понимаю, что снова наступаю на больную мозоль тем, кто пребывает во власти мифа, и рискую вновь вызвать против себя ярость благородную, но что поделаешь, если мы все время норовим поменять шило на мыло.

В конце концов суть проблемы не в небожителях, а в тех, кто обитает на Земле.

Их сила — в наших слабостях.

Чем немощнее паства — тем могущественнее пастырь. И, увы, наоборот.

На Западе экстрасенсы по телевидению часы ремонтируют, а наши Время врачуют.

Конечно же, мифы, легенды — естественные и даже необходимые спутники всякого нормального общежития, всех известных массовых цивилизаций...

Где толпа — там и миф. Миф — как объяснение необъяснимого и как панацея от неведомого.

Мифы образуют то, что мы всегда называли надстройкой.

Специфика нашего общественного развития состояла в том, что мы все минувшие годы после Октября надстраивали надстройку за счет базиса. И в результате создали какое-то невероятное сооружение — сплошную надстройку, которая не могла не рухнуть.

Но рефлекс уже закрепился: из обломков одного самовластья торолимся создать другое. Или другие.

Перед лицом нового бракосочетания с новым режимом самовластья хочу предупредить охотников и охотниц — совесть моя тому порукой,— что супружество им будет мукой. Начнете плакать: ваши слезы... начнут бесить. Судите ж вы, какие розы вам заготовит... и далее по тексту Пушкина.

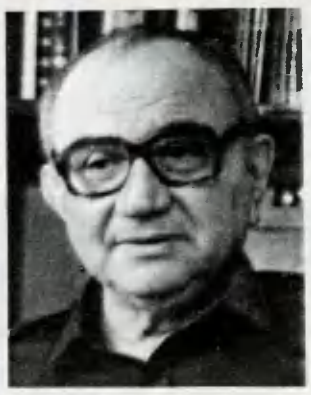
Где ж выход? Там же — в тексте Пушкина.

Итак: «Послушайте ж меня без гнева: сменит не раз младая дева мечтами легкие мечты: так деревцо свои листы меняет с каждою весною. Так, видно, небом суждено. Полюбите вы снова, но, Учитесь властвовать собою» (разрядка моя.— **Ю. Б.**, потому что очень правильные слова).

Татьяна Ларина последовала мудрому совету Онегина, в чем он имел, как мы знаем, случай убедиться самолично.

P. S. *На письма, написанные мне, я постараюсь ответить самолично.*

ФРЕЙЛИХ, 70



Исполнилось 70 лет Семену Израилевичу Фрейлиху — видному советскому кинокритику, киноведу, сценаристу, доктору искусствоведения, заслуженному деятелю искусств РСФСР, профессору.

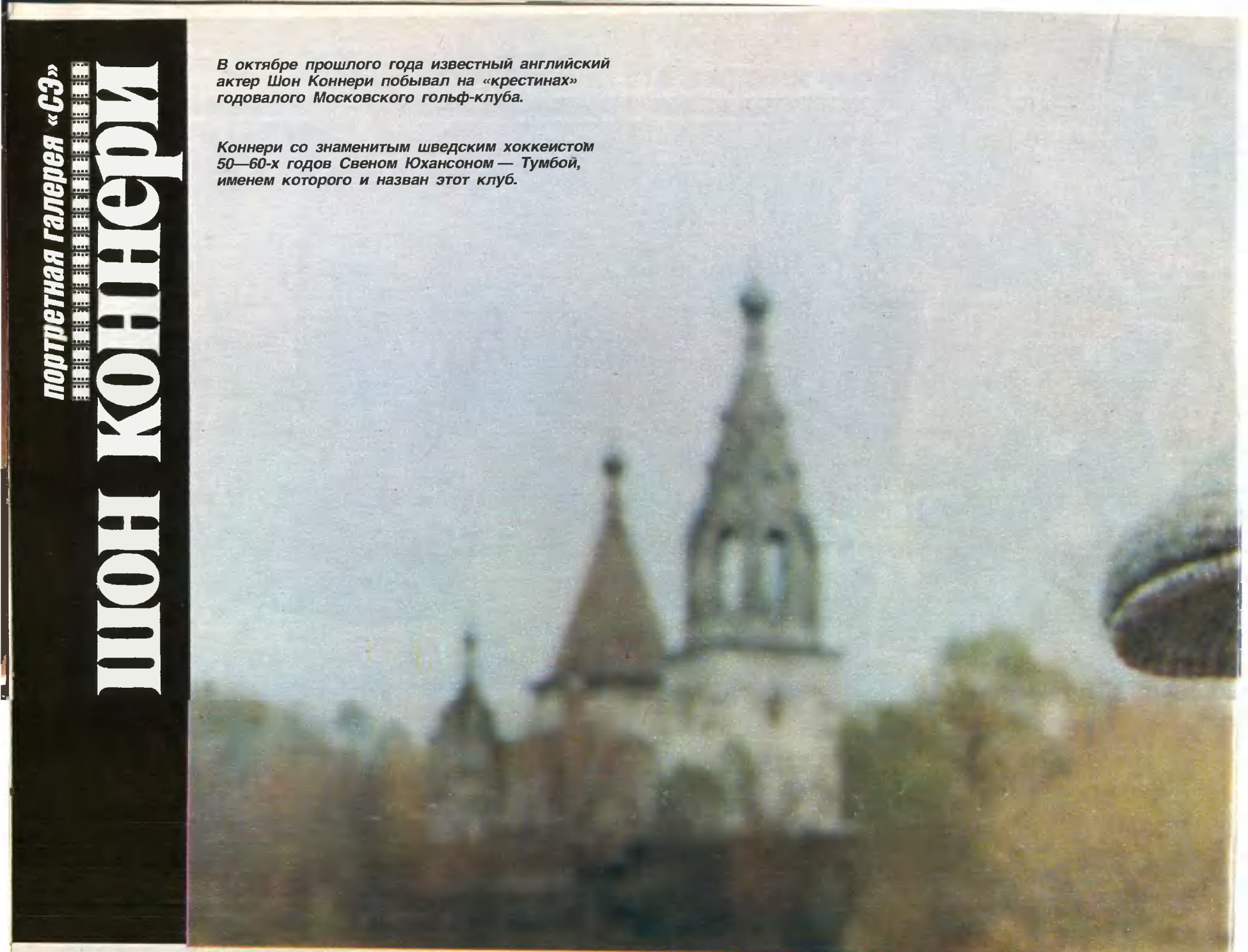
Редакция «Советского экрана» от души поздравляет Семена Израилевича Фрейлиха — активного автора журнала, члена нашей редколлегии — с юбилеем, желает ему дальнейших творческих успехов, новых научных достижений, счастья и долгих лет жизни.

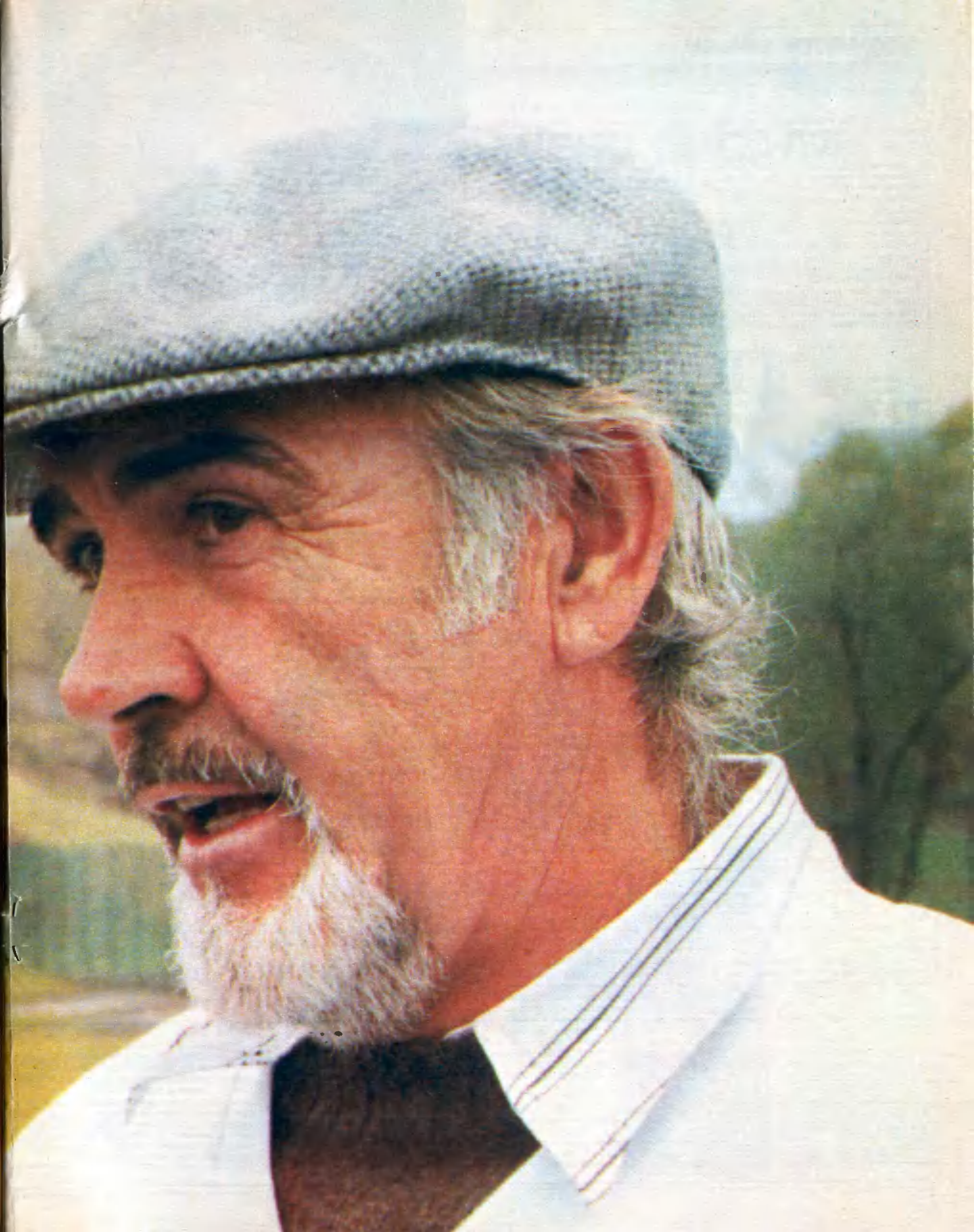
портретная галерея «СЗ»

ШОН КОННЕРИ

В октябре прошлого года известный английский актер Шон Коннери побывал на «крестинах» годовалого Московского гольф-клуба.

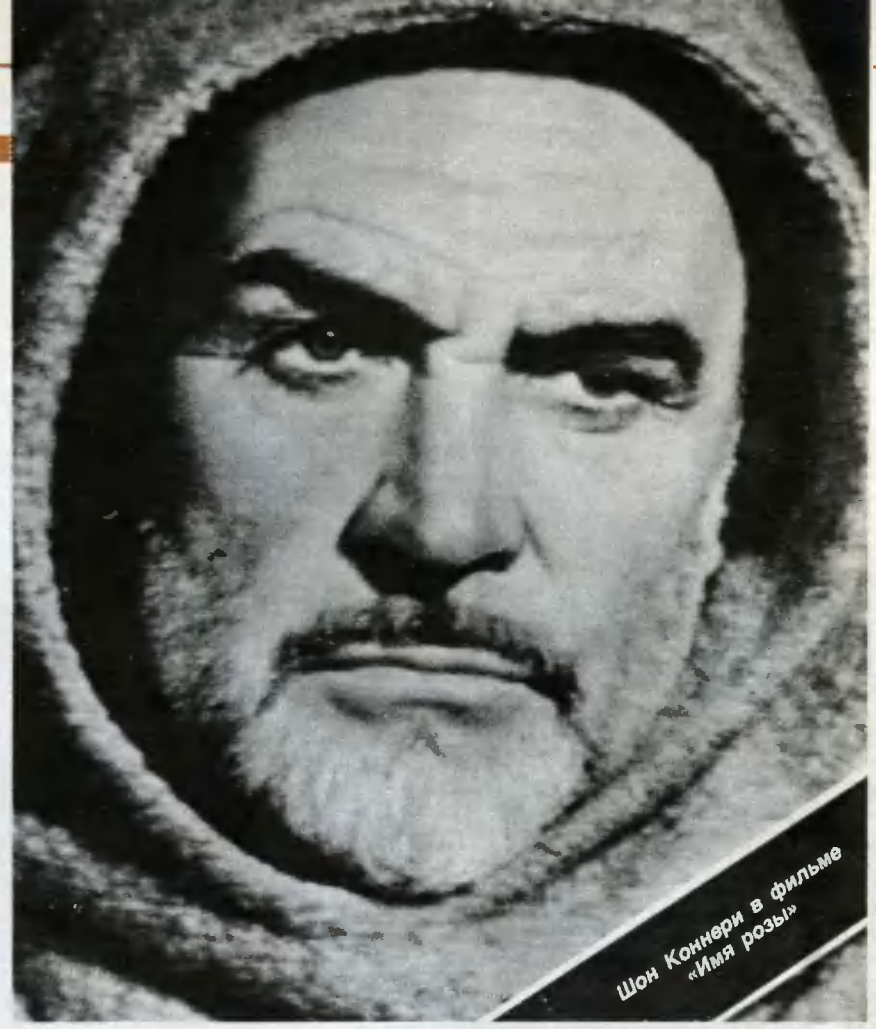
Коннери со знаменитым шведским хоккеистом 50—60-х годов Свеном Юхансоном — Тумбой, именем которого и назван этот клуб.





В. МИХАЛКОВИЧ

ПОИСКИ В ЗНАКОВЫХ ДЕБРЯХ



Шон Коннери в фильме «Имя розы»

В «Горе от ума» предлагается простой рецепт улучшения нравов: «...чтобы зло пресечь, собрать все книги бы, да сжечь». Это как раз и происходит в «Имени розы». Тут полыхает монастырская библиотека, где хранятся тысячи книг — вся мудрость средневекового мира. Монах-францисканец Уильям Баскервиль, герой картины, со слезами взирает на буйство огня — из пламени монах спасает жалких три-четыре томика. В романе Умберто Эко, по которому фильм поставлен, библиотека сгорает дотла, от средневековой премудрости остается лишь пепел.

Хранилище книг из «Имени розы» рядом черт — своей обширностью, шестигранными башнями и т. д. — подобно заглавной «героине» рассказа Хорхе Луиса Борхеса «Вавилонская библиотека». Та казалась бесконечной — равновеликой по размерам всему мирозданию. Новелла так и начиналась: «Вселенная — некоторые называют ее Библиотекой...». Тексты ее книг состоят из произвольных комбинаций знаков; комбинации, возможно, таят в себе смысл — он дразнит, интригует воображение и не спешит открываться читателю. Такую библиотеку нельзя предать огню ради пресечения зла — ее уничтожение означало бы смерть вселенной.

Борхес справедливо отождествил мир с Библиотекой, ибо реальные предметы и явления содержат в себе смысл, не дающийся нам с очевидностью и легкостью. Он будто зашифрован на загадочных языках, к которым мы неустанно подбираем ключи. Мир действительно воспринимается человеком как гигантское скопление знаков, предложенных к прочтению.

Помимо того, люди создали свои собрания знаков — музеи, библиотеки, фонотеки, фильмотеки и прочая, и прочая. Их содержимое призвано служить людям в постижении реальности, однако нередки случаи, когда оно закрывает мир от людей, подменяя его абстракциями, химерами, пустыми домыслами. Тогда знаки становятся злом — особенно опасным, если захватят человека в свою власть, диктуя ему взгляды, мнения и поступки.

Их власть представлена в «Имени розы» с почти физической ощутимостью. Вся монастырская жизнь сосредоточена вокруг скриптория, где создаются новые рукописи, и библиотеки, хранилища знаков. Доступ в последнюю открыт только избранным, для всех остальных библиотека — святилище, вызывающее благоговейный трепет. В фильме, который поставил Жан-Жак Анно, здание библиотеки, массивное и мрачное, обязательно видится в кадре во всех натурных сценах. Оно величественно возвышается над другими постройками, которые будто прильнули к нему, как стадо испуганных животных к своему вожаку. Потому хранилище знаков кажется осью или столпом, центрирующим видимую на экране реальность.

Господство над людьми знаков — абстрактных, метафизически отвлеченных и выспренних — присуще эпохе, в которую разворачивается действие, хотя и не только ей одной. Сюжетные события романа и фильма происходят в 1327 году — «осени средневековья», как назвал XIV и XV столетия известный историк Йохан Хейзинга. Каждая историческая эпоха вырабатывает свою систему знаков — ими выражаются новые понятия и представления, ими определяются новые ценности; старая же система, которая до того действовала, ветшает, дезактуализируется, становясь достоянием прошлого. «Осень средневековья» предшествовала Ренессансу. Его приход повлек за собой гибель средневековой системы знаков. Эта гибель с наглядностью представлена в «Имени розы».

Однако и роман, и фильм — не исторические полотна, в которых дается научно выверенная расстановка классовых сил, выступают действительные личности и т. д. и т. п. «Имя розы» — детектив, но с нетрадиционным для жанра конфликтом. Борьба в детективе ведется за что-либо конкретное: злой персонаж пытается завладеть крупной суммой денег или фактическими сведениями, которые до зарезу нужны. Конфликт в «Имени розы» не порожден столь материальными и корыстными причинами — тут готова разгореться борьба между знаками; в результате ее знаковая система может подвергнуться самоуничтожению, отчего прекратится ее господство. Преступления же в «человеческом» мире, расследовать которые призван Уильям Баскервиль, оказываются логическим следствием потенциального противоборстеа знаков.

Рассказчик в новелле Борхеса жаждал найти книгу, кратко излагавшую суть всех остальных. Весть о ней распространилась по Библиотеке — рассказчик верит, что такая книга возможна и существует. В «Имени розы» детективные события связаны тоже с одной-единственной книгой — не излагающей, но отрицающей все остальные, конфликтующей с ними. В этой роли оказалась вторая часть «Поэтики» Аристотеля, которую великий философ якобы посвятил комедии. На самом деле такой трактат неизвестен — Аристотель или не писал его, или труд не сохранился. Однако монастырская библиотека им обладает — манускрипт тайно извлекается из хранилища, переходит от одного монаха к другому; читатели манускрипта роковым образом гибнут. Зловещий библиофил Хорхе, которому автор романа дал имя и некоторые черты Борхеса, убежден, что книга эта вредна, поскольку прославляет смех. Он порождается радостью и действует как сила очистительная. Смеясь над прошлым, над несчастьями или невзгодами, мы освобождаемся от их гнета. Смех могут вызвать и знаки, властвующие над людьми, значит, посредством смеха подрывается их господство. Оттого книга, «героем» которой является смех, опасна для остальных, а в конечном счете — и для всей системы знаков. Хорхе пропитывает ее страницы ядом, превращая потенциальную ее опасность в реальную, действительную. Книжник не пылает враждебными чувствами к своим собратьям — он хочет погубить смех, а потому истребляет возможные его источники. Знаковую систему средневековья он жаждет сохранить в неприкосновенности, однако оказывается виновником ее гибели: монастырская библиотека сгорает от светильника, который бросил Хорхе.

Его антиподом выступает Уильям Баскервиль. Подобно Шерлоку Холмсу он умеет раскрывать преступления, основываясь на предметных уликах. Аналогия с Холмсом усилена и подкреплена тем, что у монаха имеется помощник — юный послушник по имени Адсон. Он легко ассоциируется с Ватсоном — кто-то из критиков иронически писал, что от Баскервиля все время ждешь традиционную фразу: «Элементарно, Адсон». Имя послушника напоминает о конан-дойловском персонаже; фамилия «Баскервиль» — тоже конан-дойловская, но с великим сыщиком не связанная. Тут готово возникнуть подозрение, что Умберто Эко словно заколебался и чуть-чуть затушевал родство своего героя с Холмсом. На самом же деле фамилией «Баскервиль» сильней подчеркивается близость персонажа к знакам и книгам, поскольку фамилию эту носил прославленный английский издатель и типограф, создавший новые рисунки шрифта и выпустивший в свет многие произведения классиков античной литературы.

Близость вымышленного Баскервиля к знакам предопределена его сыщицкими занятиями. Герой конан-дойловских повестей и рассказов кажется своеобразным исследователем знаков. Эти рассказы и повести необычайно «вещественны». Неодушевленные предметы являются в них самыми строгими и неподкупными свидетелями совершенных преступлений. Именно вещи безмолвными своими показаниями изобличают злодея. Тот может лгать, изворачиваться, водить за нос полицию, но вещи ему не обмануть — они цепко хранят следы содеянного. В детективных историях вещи выступают не сами по себе, не как таковые — они выступают в роли знаков, свидетельствующих о том, что происходило с ними и при их участии. Сыщику только нужно «прочесть текст» их свидетельств.

Уильям Баскервиль умеет читать эти свидетельства. Он не хранитель отвлеченных знаков, как Хорхе, а собиратель их. Знаки не властвуют над Баскервилем, а служат ему, открывая то, что происходит вокруг. Потому реальность оказывается для него библиотекой — не менее захватывающей, чем монастырское хранилище манускриптов. Баскервиль мог бы подписаться под борхесовским отождествлением библиотеки и вселенной, хотя, конечно, не согласился бы с тем, что «книги» природы таинственны и непостигаемы.

Страсть к их чтению герой «Имени розы» унаследовал не столько от Холмса, сколько от другого своего прототипа — средневекового теолога и философа Уильяма Оккама (около 1300—1349). Тот и до сих пор известен как автор логического правила — так называемой «бритвы Оккама». Обычно правило формулируется так: «сущностей не следует умножать без необходимости». Правило, следовательно, запрещает безудержно плодить отвлеченные понятия, абстракции — «бритва» предлагает их удаление, очистку всякого текста от них. Дотошные филологи не обнаружили эту формулировку в трудах Оккама — философ говорил иначе: «То, что можно объяснить посредством меньшего, не следует выражать посредством большего». Утверждение это впрямую вытекает из основных положений философского течения, представителем которого Оккам являлся, то есть из номинализма.

Течение противостояло средневековой абстрактности мышления. Отвлеченные понятия, приложимые ко множеству вещей, номиналисты назвали «универсалиями». Таковыми являлись для них даже слова естественного языка, поскольку словами обозначаются не отдельные, конкретные предметы, а целые их классы и виды. Именно к изучению конкретики и призывали номиналисты, так как, по мнению их, «универсалии», то есть большее, неспособны объяснить меньшее — реальные вещи. Баскервиль преданно следует подобной установке, он истинный номиналист, как и его прототип.

поживем — увидим

Пожалуй, на Древнюю Грецию до сего дня у нас в кино еще никто творчески «не покушался». Но вот в мосфильмовском павильоне я попала в Элладу V века до новой эры, где развернутся события «Комедии о Лисистрате», которую снимает совместно с греческой кинофирмой «Интерстудио» режиссер Валерий Рубинчик. Причем — это можно утверждать — у зрителей будущего фильма не будет ощущения, что их увели в немыслимо далекое прошлое.

— Зачем что-либо осовременивать, когда сам Аристофан звучит так, будто все это написано сегодня?! — говорит Рубинчик.— Человек остается прежним, его обуревают прежние страсти, прежние чувства. Аристофан ставит огромное количество вопросов — политики, государственного устройства, жизни людей, нравственности, любви, этики, эротики, брака... Здесь и антивоенные мотивы, и мотивы женского движения. Для меня главнейшее в Аристофане — это крик о свободе человека!..

...На съемочной площадке — афинский Акрополь. Внутренний двор, где кипит обыденная жизнь. Все основательно и обжито. На «Мосфильме» поговаривают даже о том, чтобы после окончания съемок не торопиться размонтировать декорацию храма Афины Паллады — пусть экскурсанты, часто посещающие студию, увидят этот эффектный интерьер, рожденный фантазией художника-постановщика Юрия Кладиенко...

В павильоне «кипят страсти», даже дым глаза режет. А без дыма нельзя — это как бы пар, ведь снимают сцену в банях, где происходит сюжетная завязка... Уже много лет идет Пелопоннесская война. Люди устали воевать. Молодая вдова Лисистрата решает положить конец бессмысленной бойне, для чего собирает вокруг себя горожанок и решает взять правление в свои руки. Женщины торжественно клянутся в храме Афины не допускать до себя мужчин, жить взаперти в Акрополе до тех пор, пока не прекратят воевать... Обо всем этом рассказал в комедии «Лисистрата» великий греческий драматург Аристофан, называемый «отцом комедии». Пьеса написана в 411 году до новой эры.

Но вернемся в бани. Высоко мерцают свечи в медных лодсвечниках, дымится жаровня. А член Чрезвычайной коллегии Афин советник Пробул (Александр Калягин), прибывший в Акрополь для переговоров, нежится в ванне с теплым молоком. Красивые девушки в изящных полупрозрачных одеждах бережно передают друг другу ковш молока, а Пробул продолжает спор с Лисистратой (Елена Кореневa), доказывая, правда, вполне безуспешно, что немыслимо «вручить бразды правления женщинам». Но тут же наталкивается на дерзкий отлор: «Для того ли детей мы рожаем, чтоб на кровь и на смерть отправлять сыновей?! Из-за ваших походов, как вдовы, мы спим... Я ж за девушек больше болею душой, что в невестах стареют тоскливо...»

Хрупкая, изящная Елена Коренева не похожа на женщину-вождя, и сразу понимаешь, что авторы фильма решительно отходят от стереотипов. Особое обаяние излучает миниатюрная фигурка Лисистраты в нарядном черном парике, из-под которого нежно выбивается белая челка.

— Только, пожалуйста, больше разговорности,— просит режиссер Кореневу.— Не думайте сейчас о стихах, говорите со страстью, но — бытово...

Кореневa сама просит прорелетировать еще, работает, как и Калягин, с большим увлечением. И возникает желание хоть что-нибудь, хоть несколько планов увидеть на экране.

Мне везет. Рубинчик отсматривает в кинозале всего несколько кадров, но они дают мне возможность почувствовать живописную ткань будущего фильма. Живописность, по сути, является характерной чертой своеобразного творческого почерка Валерия Рубинчика (достаточно вспомнить «Дикую охо-

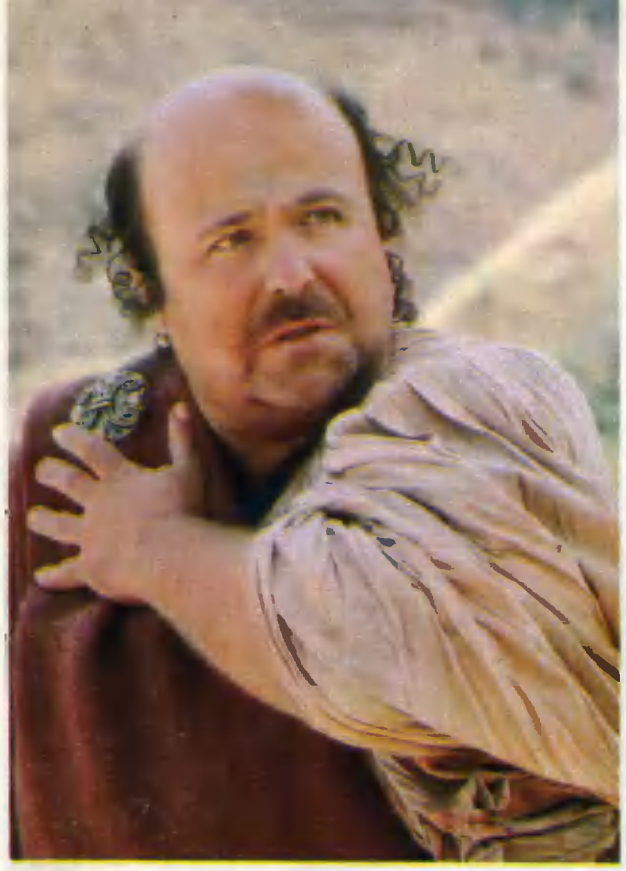
Эрот — Дима Предтеченский

Кинессий и Миррина — К. Райкин и О. Кабо

Режиссер Валерий Рубинчик

Фото А. Гришина

КОМЕДИЯ О ЛИСИСТРАТЕ



Советник — А. Калягин

Клеоника — В. Шендрикова

Лампито — И. Феофанова

ту короля Стаха», «Культпоход в театр», «Отступника»).

А начиная работу над фильмом, съемочная группа работала в натурных интерьерах Греции, в афинском Акрополе, в природных декорациях. Потом была интереснейшая киноэкспедиция в Дербент, где снимали в местной крепости, загримированной «под Грецию». Никому из группы расставаться с аристофановским материалом не хочется. Влюбились в «отца комедии», так и говорят.

Но почему все-таки именно Аристофан так остро «запал» в душу режиссера? И почему это не просто экранизация «Лисистраты», а действительно аристофаниада: ведь в своем сценарии Рубинчик использовал мотивы, фразы, сцены из других комедий Аристофана.

— Мне кажется,— говорит Валерий Рубинчик,— что этот фильм, работа над которым — подлинное счастье для меня, будет интересен и зрителям. «Комедия о Лисистрате», признаюсь, для меня очень важная и непростая попытка преодолеть «ножницы» между коммерческим и авторским фильмом. Что же касается стиля картины, то подчеркну, что особую роль здесь должны сыграть музыка (ее пишет Олег Янченко), хореография и даже пантомима. Избранную нами стилистику я бы определил как фантастический реализм. То есть, создавая иллюзию правдоподобия, хочется постепенно приподняться над действительностью, как бы воспарить над ней, словно вспоминая не только о безудержных формах античного балагана, но и об условности живописной, кинематографической... «Комедия о Лисистрате», как она мыслится мне и моим товарищам,— в невероятном соединении выдумки, фантасмагории, фантазии, какого-то озорного абсурда — о раскрепощении человека... Вот к чему нам хотелось прикоснуться в фильме. Только прикоснуться, потому что объять Аристофана невозможно!..

В фильме, кроме уже названных актеров, снимаются В. Шендрикова, И. Феофанова, Е. Караджова, М. Гайзидорская, О. Кабо, К. Галицкая, Л. Полякова, Ю. Казючиц, Е. Стеблов, К. Райкин, Б. Хмельницкий. Оператор Валентин Пиганов. Художник по костюмам Алена Будникова.

Наталья ЛАГИНА

Агафон и Клисфен — Е. Стеблов и Ю. Казючиц

Спартанский посол и афинский посол — Л. Тимцуник и Б. Хмельницкий

МИХОЭЛС, БАБЕЛЬ И "ЕВРЕЙСКОЕ СЧАСТЬЕ"

Михоэлс (настоящая фамилия Вовси) Соломон Михайлович (1890—1948) — актер, режиссер, педагог. Народный артист СССР

В ночь на 13 января 1948 года в Минске при обстоятельствах, до сих пор не проясненных, погиб выдающийся актер и режиссер Соломон Михайлович Михоэлс — народный артист СССР, лауреат Сталинской премии, видный общественный деятель, художественный руководитель Государственного еврейского театра (ГОСЕТ).

М. ГЕЙЗЕР

Михоэлс с дочерьми

С дня гибели Михоэлса прошло более 40 лет. Тогда, в январе 1948 года, газеты сообщили, что он погиб в автомобильной катастрофе. Многим позже Светлана Аллилуева в своей книге «Только один год» расскажет, как однажды на даче она стала свидетелем разговора Сталина с кем-то по телефону: «Ему что-то докладывали, а он слушал. Потом как резюме он сказал: «Автомобильная катастрофа». Я отлично помню эту интонацию — это был не вопрос, а утверждение, ответ. Он не спрашивал, а предлагал это — автомобильную катастрофу. Окончив разговор, он поздоровался со мной, а через некоторое время сказал: «В автомобильной катастрофе разбился Михоэлс».

В своих воспоминаниях Э. Лазебникова-Маркиш, жена поэта П. Маркиша, воспроизвела рассказ И. Трофименко, жены бывшего командующего Белорусским военным округом генерала С. Трофименко. Она рассказала Лазебниковой-Маркиш о том, что убийство Михоэлса организовал генерал Цанава — в те годы министр госбезопасности Белоруссии, он выполнял приказ Берии с ведома «более высокого руководства». Но и воспоминания Светланы Аллилуевой, и рассказ И. Трофименко, воспроизведенный в воспоминаниях Э. Лазебниковой-Маркиш,— всего лишь воспоминания. А официальные документы об убийстве Михоэлса до настоящего времени не опубликованы.

16 марта 1990 года Михоэлсу исполнилось бы 100 лет. О его жизни — прекрасной и трагической — написано не мало.

В этой статье я хочу рассказать читателям об одной из интереснейших (и почему-то оставшейся малозамеченной) сторон артистической деятельности Михоэлса — о его работе в кино и, в частности, о его участии в фильме «Еврейское счастье», о дружбе С. Михоэлса и И. Бабеля.

Судьба свела этих двух замечательных художников в конце 1924-го или в начале 1925-го. К этому времени ГОСЕТ уже был знаменит в мире. О лучших его спектаклях «Колдунья», «200.000», «Ночь на старом рынке» писали крупнейшие газеты Парижа, Берлина, Нью-Йорка. В 1924 году А. М. Грановский — основоположник и руководитель ГОСЕТа — приступает к съемкам фильма «Еврейское счастье» по мотивам рассказов Шолом-Алейхема. К тому времени в театре сложился ансамбль замечательных актеров: Михоэлс, Зускин, Керчмер, Ротбаум, Шидло, Штейнман. В театре работали выдающиеся художники того времени: Шагал, Рабинович, Альтман, Фальк. А вот с авторами было куда сложнее... Кто-то порекомендовал Бабеля. О его участии в фильме «Еврейское счастье» мне рассказал в свое время в доме вдовы Михоэлса — Анастасии Павловны Потоцкой — известный режиссер Григорий Львович Рошаль. Я записал тогда его рассказ и теперь с его слов постараюсь воспроизвести события тех далеких лет.

«Это было в конце мая 1925 года. Мы собрались на квартире Соломона Михайловича на улице Станкевича (в конце 1920 года весь коллектив Петроградского еврейского камерного театра перевели в Москву). Здесь были Михоэлс, Зускин, Альтман, оператор Тиссэ, еще кто-то, у всех было замечательное настроение, и все думали о том, что нового удастся нам сказать о знаменитом шолом-алейхемском герое Менахеме-Менделе, да еще в кино! Тиссэ увлеченно разъяснял о преимуществе кино перед театром. «Понимаете,— говорил он,— нельзя Менахема-Менделя запереть в маленький согнувшийся домик на узенькой местечковой улице, как это сделано в спектакле, надо показать его мытарства сполна и везде: в городах, в местечках, на вокзалах, в поездах».

Мы подробно вспоминали спектакль «Агенты» в ЕКТ (Еврейский камерный театр) и еще не представляли, как можно сыграть Менахема-Менделя в кино. Все ожидали прихода режиссера Грановского, с обещанным «большим сюрпризом».

Раздался звонок, и в комнату вошел человек невысокого роста, в серой блузе с резинками на рукавах. Большие очки подчеркивали его высокий лоб, который казался еще большим из-за наметившейся на лбу широкой лысины. Голубовато-серые глаза, по-детски лукавые, с особой силой подчеркивали его непосредственность. В неожиданном госте мы сразу узнали Бабеля.

Исаак Эммануилович снял очки, протер медленно стекла, не спеша снова надел очки и, внимательно осмотрев каждого из нас, спросил:

— А кто же из вас Грановский? Никого не подозреваю!

— А я вам не подхожу? — с ехидцей в голосе спросил Михоэлс.

— Михоэлс, вы, быть может, Менахем-Мендель, но не Грановский и тем более не Мендель Крик,— ответил Бабель.— У нас в Одессе не любили «людей воздуха». Мы любили людей дела. Кто-то из ваших героев — Менахем-Мендель или реб Алтер — говорил, что «еврей, даже если выпьет, всегда трезв. Язык у него не заплетается... На ногах крепко держится...» Словом, сам себе удовольствие боится сделать. А Мендель Крик любит шумную жизнь! Он всегда при деле и при веселье. А вы хотите, чтобы я писал о «человеке воздуха». Давайте, Михоэлс, договоримся так: я из Менахема-Менделя сделаю Менделя Крика. Идет?

— А как же Шолом-Алейхем? Может быть, он вам прислал депешу с того света, чтобы вы дописали за него Менахема-Менделя?

Михоэлс и Бабель рассмеялись так громко

«Возвращение Нейтана Беккера». 1932

«Еврейское счастье». 1925

«Семья Оппенгейм». 1938

и заразительно, что, когда уже перестали смеяться, нас еще долго душил смех.

— Я с удовольствием сыграл бы вашего Менделя Крика,— признался Михоэлс,— правда, Одессу я знаю плохо. Но, если вы думаете, что мы в Двинске не умели свистеть, как у вас в Одессе, то даже Бабель ошибается.

И Михоэлс, заложив два пальца в рот, свистнул так громко, что из многих комнат в общежитии театра на Станкевича послышался плач испуганных детей.

— Детей вы пугать умеете,— с усмешкой сказал Бабель.— Мендель Крик из вас, может быть, получился бы, но больше бы вы мне понравились в роли Бени Крика. Я вижу, вы человек страстный, горячий, а страсти владычествуют над миром! И вообще не стройте из себя только Менахема-Менделя, уважаемый Михоэлс! Вы прекрасно сыграли вожака воровской ватаги, но очень скоро ликвидировали этот спектакль, чтоб никто не узнал, что вы способны и на это!

Потеряв окончательную надежду на приход опаздывающего Грановского, мы решили взяться за дело сами. Бабель изложил свою концепцию образа Менахема-Менделя. В его рассказе чувствовалось глубокое знание творчества Шолом-Алейхема, жизни еврейских местечек, но в конце беседы послышались сомнения.

— Понимаете,— сказал Бабель,— в Одессе были богатые и бедные евреи, ремесленники и банкиры, врачи и ломовые извозчики, одни жили в особняках на Французском бульваре, а другие ютились в подвалах Молдаванки и Слободки. Но одесские евреи — это не местечковые евреи. Среди них я не встречал «людей воздуха», они все с детства стремились к какому-то реальному делу, и поэтому я боюсь, что сценарий мой не получится.

— Знаете, я не писатель, но позволю себе дать вам маленький совет,— сказал Михоэлс.— Я слышал, что вы свои рассказы пишете очень медленно, переделывая каждую фразу десятки раз. Сейчас наша задача проще. За вас большую часть работы уже сделал Шолом-Алейхем, он писал о своем Менахеме более 10 лет, и переделывать несколько раз вам не понадобится. Так вот, я советую вам написать сценарий за две недели. Все, что вы говорили сегодня о Менахеме-Менделе и о Менделе Крике, похоже на правду. Но помните, Бабель, когда будете писать сценарий, что при царизме почти все евреи были обречены на голод, нищету. И если верить вашему прекрасному земляку — Менделю Мойхер-Сфориму, то и в Одессе было немало нищих. Может быть, они были веселее, чем нищие в Глупске. Но что это меняет? Чтобы хоть немного скрасить свою жизнь, чтобы хотя бы на минуточку получить надежду, люди становились «людьми воздуха», Менахем-Менделями.

Голодные дети, протекшая кровля, холод зимой и летом — что оставалось этим людям, кроме самообмана, вселяющего веру?

Вы все поняли, что я хотел сказать? И еще, уверяю вас, Бабель: Менахем-Мендель ближе к Акакию Акакиевичу, чем к Менделю Крику (как часто и позже Михоэлс вспоминал героев Гоголя, одного из самых любимых своих писателей). Я люблю Менахема-Менделя, страдаю вместе с ним. Хватит уже насмешек — надо понять, почему хочется плакать, когда читаешь Шолом-Алейхема!

— Я согласен с вами, Михоэлс, во всем, но не могу понять, за что вы так невзлюбили моего Менделя Крика? Вы не находите в нем что-то от Лира? Менделя Крика, как Лира, не поняли собственные дети. Если вы этого не уловили, мне жаль вас, мудрый Соломон!

— А мне вас еще больше жаль, ибо вы должны помнить: в июне нас ждут в самом Бердичеве, а это вам не Одесса!»

Вот все, что поведал мне Григорий Львович Рошаль. Я продолжал интересоваться «судьбой» фильма «Еврейское счастье». Много интересного о съемках фильма, о его судьбе рассказали мне Ю. А. Завадский, Э. И. Керчмер (актриса ГОСЕТа). После встречи на квартире Михоэлса «события» развивались самым «неожиданным» образом...

Бабель исчез и не давал о себе знать больше месяца. В съемочной группе возникло беспокойство, пошли разговоры о приглашении нового сценариста, но Михоэлс сказал: «Дайте мне три дня, и мы примем один из трех вариантов: либо я приведу Бабеля вместе со сценарием, либо принесу сценарий без Бабеля, либо последнее — если не будет сценария, не будет Бабеля».

Три дня никто не видел Михоэлса. На четвертый день он позвонил в театр и сказал: «Собирайте коллектив, Бабель придет и что-то нам почитает».

Уже спустя время выяснилось, что Бабель долго ходил по закоулкам Дорогомиловской заставы. Он нашел старика еврея, занимавшегося до революции более 30 лет сватовством. Человек этот никогда не читал Шолом-Алейхема, но разговаривал на языке его героев. Бабель выдал себя за старого холостяка.

Менахем-Мендель с Дорогомиловской заставы возил за собой Бабеля то в Малаховку, то в Черкизово, то в Перловку в надежде женить «старого холостяка». Попутно старик продавал в Малаховке черный перец, купленный в Черкизове, в Перловке торговал спичками, приобретенными в Малаховке. Старик удивлялся поведению Бабеля: «Как вы можете жениться, если не запоминаете даже имя невесты, я не успеваю вас знакомить, а вы уже что-то пишете... Список невест я составлю без вас. Ваше дело — сделать себе судьбу!»

Бедный старик — он не знал, что становится героем сценария...

И все же Михоэлс нашел Бабеля и привел его в ГОСЕТ. Бабель достал из карманов бесчисленное множество бумажек, пытался что-то прочесть, а потом сказал: «Выбейте из своей головы то, что вы туда вбили (эти слова вошли впоследствии в титры фильма «Еврейское счастье»). Спокойно снимайте фильм, а титры я напишу по готовому...»

Позже А. Грановский, вспоминая о работе над фильмом «Еврейское счастье», писал о том, что он каждый день составлял план завтрашней съемки и если раньше он «не любил сценаристов чутьем, то теперь их ненавидел по убеждению».

В Бердичеве снимали только натуру. Съемки продолжались более 2 месяцев. Труппа каждый день давала спектакли. Из-за этого Михоэлс не мог отпустить себе бороду.

Истинное удовольствие от съемок получали только аборигены Бердичева. Сплошное зрелище: вечером в театре, днем на улице. «Мы лишили Бердичев кинематографической невинности. Труппа жила в гостинице. На съемку и обратно актеры ходили в гриме. По улицам Бердичева бродили герои Шолом-Алейхема, и жители сроднились с ними.

— Ну что,— говорили они,— сегодня Кимбак застрахуется? — Михоэлс качал головой и смеялся.

В базарный день все население помчалось на площадь, чтобы увидеть, как влюбленный Зелман начнет торговать галантерейными товарами. Пришлось вызывать конную милицию...» — вспоминал о съемках фильма Грановский.

Быть может, близость к литературному источнику, да и ко времени, о котором рассказано в фильме «Еврейское счастье», обусловила непреходящую ценность этой работы Михоэлса и Бабеля.

Творческая судьба еще не раз сводила этих выдающихся художников. Свидетельством тому — чудом сохранившееся письмо Бабеля Михоэлсу.

«Молоденово, 28/XI—31 г.

Дорогой С. М. Я жив — и пишу рассказы, не пьесу, а рассказы. Замерзшая пьеса лежит, лежат сотни исписанных листов. Самое удивительное в этом деле — что я ее все-таки напишу; она не сдается, но мы ее оседлаем. От этих рассуждений — никому не легко, ни Вам, ни вашей бухгалтерии.

Все-таки не стоит сажать меня в долговую яму.

Гордость моя заключается в том, чтобы не платить кредиторам по 20 копеек за рубль, а бедствие в том, что о рубле, его качестве и удельном весе — у меня соответственное представление. Если Вы согласны ждать еще — ждите, и это будет правильно, если нет — я верну деньги.

Я начал печататься, и гонорарий помаленьку будет капать[...]

Мне очень хочется, чтобы Вы приехали в Молоденово. У нас нет комфорта, но красота неописанная. Дороги еще нет, но как только ляжет настоящий снег — я пришлю за Вами гонца. Вы передадите ему, к какому поезду выслать лошадей, и мы весь Ваш выходной день будем говорить о любви и пить вино. Привет от всего сердца Е. М. Ваш И. Бабель».*

К сожалению, интересным замыслам Михоэлса и Бабеля: постановка пьесы «Закат» и работа над 2-й серией фильма «Еврейское счастье» («Менахем-Мендель в Америке») — не суждено было свершиться.

В свое время Анастасия Павловна Потоцкая рассказала мне о беседах Михоэлса с Бабелем по постановке «Заката». Бабель бесконечно жаловался Михоэлсу на каторжность своего писательского труда: он считал, что не присущи ему образность, воображение и все, что написано им,— в лучшем случае заготовки для настоящих книг. Михоэлс, потрясенный таким признанием, в сердцах крикнул: «Ваши рассказы — заготовки?! Так что же тогда вся наша сегодняшняя литература?..» И все же к постановке «Заката» в ГОСЕТе Михоэлс и Бабель приступили. Увы! Судьба решила иначе.

---

* Публикуется впервые.— М. Г.

СТО СОЛДАТ И ДВЕ ДЕВУШКИ

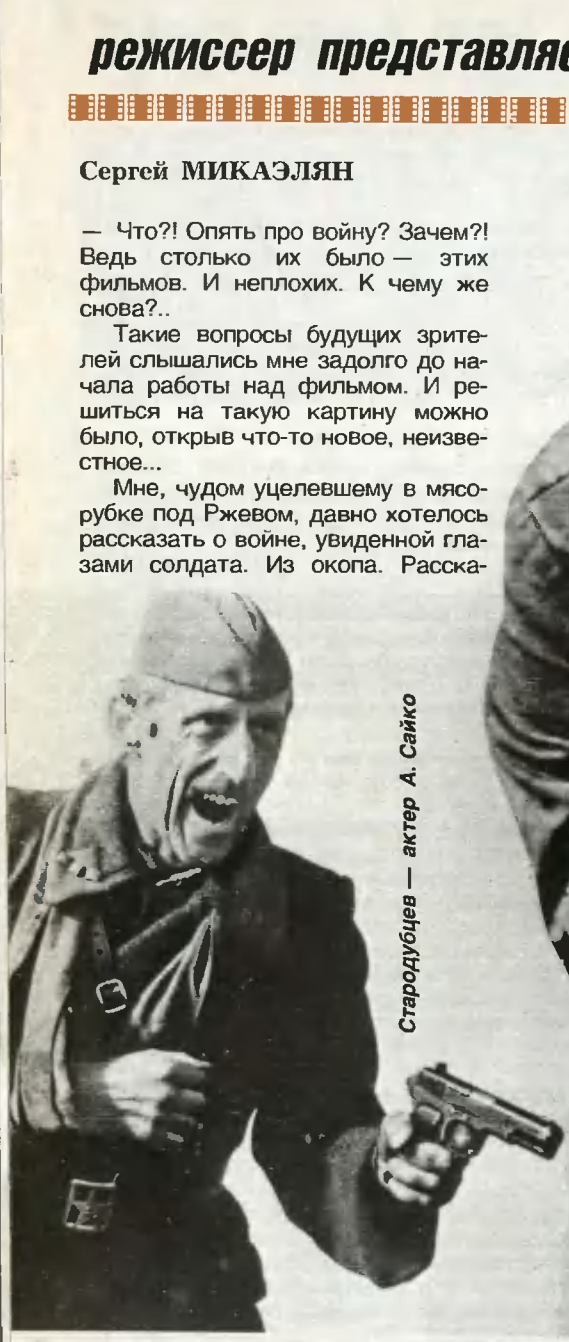
Сергей МИКАЭЛЯН

— Что?! Опять про войну? Зачем?! Ведь столько их было — этих фильмов. И неплохих. К чему же снова?..

Такие вопросы будущих зрителей слышались мне задолго до начала работы над фильмом. И решиться на такую картину можно было, открыв что-то новое, неизвестное...

Мне, чудом уцелевшему в мясорубке под Ржевом, давно хотелось рассказать о войне, увиденной глазами солдата. Из окопа. Рассказать когда-то заклейменную «окопную правду».

Прежде всего — о страшных, неоправданных потерях, о неумелом командовании, о бесплодных атаках, о пехоте, о «пушечном мясе». О том, что в первую очередь и больше всего гибли самые простые люди (когда-то их называли простолюдинами). За десятилетия Советской власти (и по сегодняшний день) за авантюрные, бездарные эксперименты руководителей расплачивались прежде всего они — простолюдины. Так было



Стародубцев — актер А. Сайко

Аля и Николай — делопроизводитель Майя Мелдере и актер А. Тимошкин

Дарик — солдат Г. Оган

Рябоштан — ефрейтор В. Ивароас

Степулькин — прапорщик В. Парчуко

Чихирин — прапорщик Б. Шубин (сле
Журубаев и Мугалиев —
солдаты Г. Килибаев и Б. Ираимов

Харахоров — солдат С. Петров

Тася — техник Л. Паутина

Веретеха — солдат А. Шубин

и на войне, по крайней мере на первых порах. Да, необразованные, малокультурные и грубоватые, наивные и доверчивые, нетребовательные и безотказные, трогательные и смешные — они часто погибали напрасно, героически выполняя свой солдатский долг. В фильме роли красноармейцев тех лет играют сегодняшние солдаты. Среди воинских частей Ленинградского военного округа мы долго искали их, и вот вы увидите вылитые копии тех, кто окружал меня тогда, в далеком сорок втором. Мне думается (простите за нескромность), что эти солдатики, их существование на экране — самая большая удача картины.

Во-вторых, в многочисленных (даже слишком многочисленных для происходящего на передовой) забавных и трогательных любовных историях вряд ли можно увидеть принципиально новое, но необычное отношение к тем девушкам, которых называли «пэпэже» («походно-полевая жена»), полагаю, заслуживает интереса.

Еще — о штрафном батальоне, куда за пустяковое прегрешение и угодит наш главный герой, о смертных боях штрафников.

Еще — об обилии юмора среди трагических ситуаций. Да, на войне много смеялись. В перерывах между смертями. Смешные ситуации возникали беспрерывно — ведь в ежечасном тесном общении на фронте оказывались самые разные люди по возрасту, по национальности, по социальному положению, образованию. Думается, что юмор — вторая удача в фильме; многие зрители даже терялись: уж не комедия ли это?..

И последнее — из области ощущений. Кощунственно в этом признаваться, но для меня и для многих оставшихся в живых фронтовиков те страшные годы вспоминаются нами как главные годы жизни, прожитые наиболее ярко, когда нами владел высочайший духовный подъем, объединяли общие страдания и радости, желание отдать все силы на благо страны. Эти ощущения наша творческая группа старалась выразить в неожиданной для военных картин манере операторских съемок и цветовом колорите.

О недостатках фильма умолчу. Буду надеяться, что они не помешают желанным зрителям воспринять результаты наших долгих трудов и благих помыслов.

к обложке

ВЗГЛЯД СО СТОРОНЫ?

Несколько лет назад актриса Елена Коренева вышла замуж за американского гражданина и переселилась с мужем в Америку. Письма с вопросами о судьбе Е. Кореневой приходят в редакцию до сих пор. Возможность ответить на них появилась, когда актриса приехала навестить родных. Приехала на довольно длительное время и благодаря этому получила возможность сняться в нескольких советских фильмах.

— Когда вы уезжали, то не рассчитывали больше заниматься своей профессией?

— Нет. У меня было ощущение человека, бегущего из дома.

— Вами овладела «охота к перемене мест»?

— Да. Отчасти, это свойство моего характера...

— Не мучила ностальгия?

— Тоска по родине — это интересный момент. Как говорила Цветаева:

Тоска по родине — давно
разоблаченная морока.
Мне совершенно все равно,
где совершенно одинокой
Быть...

Но это не к вопросу об эмиграции, а о личности. Родина и любовь — они внутри нас. Когда я приехала сюда, сестра мне говорила, что человек не имеет права покидать родину, обрубать свои корни. Я ей ответила, что любовь надо перестрадать, каждый по-своему идет к своей любви. Кому-то стоит уехать, чтобы понять, откуда он, и полюбить то, что покинул. Перемены, происшедшие у нас, позволили эмигрантам навестить своих родственников. Помоему, это одна из самых замечательных вещей, происшедших за последнее время.

— Но вы не эмигрантка?

— Я осталась советской гражданкой; тем не менее в русском языке «эмиграция» — понятие политическое, идеологическое. Уехал — значит эмигрант. А в английском «emigration» подразумевает «переселение», поэтому меня тоже называли эмигранткой. Правда, свйчас советское понятие «эмиграция» тоже меняется.

У меня были свои сложности. После отъезда мне не давали права на въезд. Это было нарушением закона: я советская гражданка, женщина, вышедшая замуж. Мне не препятствовали оформить брак, я получила визу на выезд в Америку. А спустя девять месяцев мама через ОВИР стала приглашать меня в гости. Ей отказали под предлогом, что еще не прошло года, как я живу в Америке, и потому в гости к родным мне приехать нельзя. Это был первый отказ. После отказа человек имеет право апеллировать через полгода. Ровно через шесть месяцев мама попыталась меня пригласить еще раз. Ей опять отказали. В течение трех с половиной лет, с конца 1982-го по 1986-й, я получила девять отказов. Потом разрешение пришло...

— Как ведут себя эмигранты на Западе? Пытаются сблизиться с американцами или, наоборот, замыкаются в собственном кругу?

— По причине языкового барьера, психологии, другой культуры, тоски по своей среде эмигранты держатся друг друга. Но в конвчном итоге это вопрос характера и поколения. Мне было интересно общаться с людьми, к искусству не имеющими отношения. Я в каком-то смысле «переела» своей среды. С детства все время вокруг были актеры, режиссеры, писатели, все время говорилось о творчестве, о творчестве, о творчестве... Став актрисой, я получила возможность много работать: наверное, родилась «в рубашке», судьба рано подарила лучшее, о чем можно было только мечтать. Я имею в виду роли. И в определенный момент у меня наступила этакая «клаустрофобия»: захотелось вырваться из этой среды.

Я наблюдала подобное явление, когда в Штатах встретила балерину, у которой танцевали предки в трех поколениях. Она трижды бросала балет, в конечном итоге снова вернулась в искусство, к Барышникову в «Нью-Йорк сити балет», где теперь — одна из ведущих «звезд».

Если говорить об американской и о нашей творческой среде, то американское воспитание бросает человека в разные социальные и профессиональные круги. А если говорить о преимуществах опыта американского актвра, то до того, как он становится «звездой» — «звездой» не по случайному везению, а оправдывающей свой статус в твчение многих лет,— он соприкасается на равных с разными социальными и профессиональными кругами. Он знает жизнь снизу доверху — ведь чтобы знать ее «наверху», надо познать и «снизу», особенно для человека творческого.

Последние годы я жила в Нью-Йорке. Для нас понятие «Запад» — это чистенькие улицы со сверкающей рекламой и роскошными автомобилями. На самом деле Нью-Йорк — очень грязный город. На улицах валяются нищие, которые просят милостыню, наркоманы выпрашивают денег, чтобы уколоться. Ты можешь увидеть музыканта, играющего в метро на скрипке и зарабатывающего этим на жизнь. «Городской сумасшедший» — типичный облик нью-йоркца; каждый одевается, как хочет и во что хочет, независимо от доходов. Мы не привыкли к такому самовыражению, мы отворачиваемся от грязи, уродства или чудачества.

— Расскажите, пожалуйста, об американской актерской школе.

— В первые годы меня совершенно не интересовала их система преподавания актерского мастерства. Я думала, в академиях и престижных школах изучается нечто подобное системе Станиславского. Но, как оказалось, индивидуальная подготовка американского актера идет совсем по-другому. Актеры периодически ходят в какую-нибудь школу-студию, занимаются с педагогом. Я тоже попала в студию и брала уроки. Сначала пошла посмотреть, а потом поняла, что мне лично, не как актрисе, а как человеку, это необходимо. Студия называлась «Школа актерского движения», но то, чем они занимались, к понятию «движение» в буквальном смысле не относилось. Это больше походило на школу психологического движения, нежели технического. Занятие — своеобразное расслабление, медитация. В результате я через полчаса входила в такое состояние, при котором открывалось другое мое «я» — детское, абсолютно незащищенное... После одного из первых классов я шла по Нью-Йорку и улыбалась. Я чувствовала себя так, как ни разу за шесть лет.

Если бы я занялась этим в тот момент, когда испытывала актерский кризис, то, может быть, пережила его более гладко. Несмотря на актерскую технику, которой владела, я настолько жила работой, каждая эмоция героини становилась моей.

— «Приди и умри на сцене»?

— Да, нас всегда так воспитывали. Во всяком случае, тех, кто меня окружал. Они «горели». В какой-то момент я почувствовала, что перестаю получать удовольствие от «горения».

Многие актрисы моего поколения выдержали все это и продолжали работать; они хотели этого «горения» и любили его. А я в какой-то момент перестала любить. Я поняла, что это именно русский подход к творчеству, когда жизнь воспринимается как подвиг, как подвижничество. Своеобразный фанатизм: ты должен сделать это «для» чего-то, принести себя в жертву. Западный подход к вещам, американский в частности,— совсем другой. Мы говорили о литературе с моим мужем — он славист, преподает в университете,— и я доказывала, что вот в том или ином произведении есть идея и мораль. А он мне отвечал, что совсем не обязательно видеть в каждом произведении идею или мораль.

— А что же обязательно?

— Мы связываем творца с определенной «школой», эстетической программой, но важно само проявление художника, а не обязательно идея, которую он несет.

— Как вы оцениваете сегодняшнюю нашу жизнь, посмотрев на нее свежим взглядом, со стороны?

— У меня взгляда со стороны нет и в то же время вств. Я москвичка, я не жила привилегированной жизнью. Знала про сталинизм: у меня репрессирована бабушка — 22 года просидела в лагерях. Расстрелян дедушка. Рада, что наконец воздали должное людям за их страдания. И я была близка к тому, чтобы расплакаться, когда увидела повестку, сообщающую, что мой дедушка реабилитирован. Хотя доля жестокости и абсурда есть и в этой повестке: пять строк с указанием имени, года рождения, дат заключения и фраза о том, что нет состава преступления. Моя мама с четырех лет воспитывалась по родственникам, считалась дочкой «врагов народа». В ее сознании всегда это вбитое чувство своей неполноценности присутствовало, хотя она воспитывалась абсолютно советским существом и в детстве пела песни про Сталина.

Перемены есть, безусловно. О них говорит хотя бы сам факт, что я здесь. Но наша страна со своей отрезанностью от мира настолько уникальное явление! В этой отрезанности есть абсурдность. Все говорят, что наконец прорубили еще одно окно в Европу. А ввдь так и должно быть.

Беседу вела Т. КОНОНОВА

Вот и дожили мы до той поры, когда фильмы снимаются не только на киностудиях, но и в творческих коллективах, не имеющих ничего, кроме идей и профессионализма. Остальное — технику, нетеорческий персонал — предоставляют киностудии. Всё и асе на хозрасчете рассчитываются друг с другом исключительно «наличными».

Одно из таких ноеообразований создано при Госкино СССР и называется «Экспериментальное творческое объединение разалекательного фильма», сокращенно — ОРФ. Уже по персональному составу правления (в него входят Г. Бежанов, Л. Гайдай, А. Инин, Я. Костюкоеский и другие) ясно, что объединение будет специализироваться на кинокомедиях.

Художественный руководитель режиссер Геральд Бежанов рассказал, что ОРФ практически воплощает новую модель кинопроизводствв. В планах — постановка 2—4 комедийных фильмов в год для самого массового зрителя с участием самых популярных советских и зарубежных актеров. Что касается первых, то о них речь чуть ниже, а по поводу вторых конкретизирую слова Г. Бежановв хотя бы двумя именами: предполагается, что будут сниматься Пьер Ришар, Жан-Поль Бельмондо.

ИНОПЛАНЕТЯНИН, УБИЙСТВО И ... ХОЗРАСЧЕТ

ОРФ дебютирует сразу двумя картинами. Одну из них — «Мой муж — инопланетянин» — снял режиссер Валентин Ховенко. Завязка сценария такова: в один прекрасный вечер муж заявляет жене, что он инопланетянин. И что его призывают по каким-то срочным инопланетянским делам земляки. После чего благополучно исчезает...

Я побывал на съемках одного из эпизодов этой комедии в московской квартире, хозяева которой согласились пустить к себе киногруппу. В эпизоде участвовали две актрисы, высказавшие диаметрвльно противоположные суждения о комедийном жанре. «Комедий мало, и это плохо»,— сквзала Светлана Рябова. «В чистом виде их вообще быть не должно, как не бывает в жизни все только смвшно или только трвгично»,— возразила Светлвна Крючкова. В конце концов обе признались, что сценарий Н. Преображенского им нравится. Рябоау привлекает благодатный для актрисы материал, зволюция образа. Крючкову — то, что у ее героини типичнвя судьба современной женщины.

В фильме также снимались С. Мигицко, М. Кокшенов, Р. Ткачук, В. Ильин, Л. Перфилоа.

В основв сценария фильма Алексея Коренева «Ловушка для одинокого мужчины» — пьеса фрвнцузского драматургв Робера Тома. «Она привлекла меня тем, что это не просто комедия, а еще и детектив,— рассказывает постановщик.— Из тех детективов, которые напоминают шахматные этюды. Хотя речь идет об убийстве, расследование его скорее воспринимается как игра ума, а не как поиски виновников реального преступления...»

Зрителей ждет встреча с Н. Кваченцовым, И. Смоктуновским, Ю. Яковлевым, И. Шмелевой, Е. Кореневой, В. Смеховым.

Обе картины выходят на экран. А объединение готовится к новой работе — комедию «Очень честный бандит» (сцена-

«КАРМЕН. ВОСТОЧНЫЙ ВАРИАНТ»

Алексей КАТУНИН

Рисунок Аллы Миркиной

Пространство сцены и кулис было раскалено, словно гигантская сковородка. Над яркими огнями осветительных приборов струйками вился сизоватый дым.

При здешней простоте нравов сцена никак не была защищена от улицы. За кулисами то и дело шныряли хохочущие негритята. И сами они и темнокожие служители, гонявшиеся за ними с палками и метлами,— все вместе были совершенным воплощением ада с его кострами и бесами.

Час ночи, + 38° по Цельсию.

Гульнора, переодевавшаяся к следующему номеру, метнулась в сторону от вновь проскакавших мимо чертей и, коснувшись голой спиной до сих пор горячего, больно царапающего бетона, тихо заплакала. В глазах потемнело...

Кто-то, голый по пояс, в красных сапогах и шапочке, устало поднялся, набрал в рот газировки и брызнул Гульноре в лицо и на грудь, потом стащил с шеи полотенце и протянул ей.

Обморок проходил, и Гульнора вновь услышала непрерывный, раздражающий, давящий на виски рокот дойры и резкие звуки струнных и флейт.

Человек, который привел ее в чувство, что-то говорил, но Гульнора не слышала, вернее, не понимала. Видела только его потную грудь с выступавшими от учащенного дыхания ребрами.

С силой усадив ве на низенькую скамью подальше от раскаленной стены, он отошел в сторону, давая дорогу возвращающимся со сцены танцовщикам. Последние еще ступали в лад и улыбались публике, а первые уже стаскивали через голову одежду, хватали полотенца, валились на скамью рядом с Гульнорой.

Вот бухнулась сразу всеми косточками Саида. Вытирает пот, тяжко дышит, глаза полуприкрыты.

Рядом выстраивается следующая группа.

— Гулька! — вскрикивает Саида.— Что спишь? Твой же номер!

И не дождавшись ответа, хватает из кучи платье, натягивает на Гульнору, приглаживает ей волосы на висках, заталкивает в строй.

Приподняли плечики, вдохнули и полетели на сцену. Мельком глянешь туда — страшно: будто в огне танцуют девочки.

КАТУНИН Алексей Олегович — филолог, заместитель главного редактора ВПТО

Проворчав что-то, Саида стала одеваться. Платье не желало натягиваться на влажную кожу, и она кивком головы попросила одевающегося рядом юношу помочь.

Вместе они смотрели на сцену и видели бледное лицо Гульноры.

— Она что, беременна? — спросила Саида.

Юноша молча кивнул.

— И вы молчите, идиоты?

— А что скажешь? У нее первая поездка. Чуть заикнись, Матлуба тут же из ансамбля выкинет... будто не знаешь... Сама же аборты делала.

— Дура была! — взрывается Саида.— Что я теперь с того имею? Ни детей, ни мужа, дом — как пустое воронье гнездо.

Когда концерт закончился и артисты, обхватив вороха разноцветных костюмов, теснились у автобуса, Саида подошла к Матлубе Рашидовне, стоявшей в окружении небольшой свиты из посольских и наблюдавшей за посадкой. Первые же фразы, которыми обменялись танцовщица и статс-дама республиканского значения, заставили посольских тактично отвернуться.

Тут подоспела заместительница Матлубы и стала потихоньку тянуть дрожавшую от возбуждения Саиду в автобус. Матлуба окликнула заместительницу, потребовала свой рабочий блокнот и что-то быстро записала. Что ни говори, а начальственной невозмутимости ей было не занимать.

...Пока танцевальный ансамбль разъезжает по странам Африки, дома тоже происходят некоторые события.

Двадцатипятилетняя дочь Матлубы Рашидовны Лола (для узкого круга друзей — Лолита) решила, что судьба предоставляет ей сейчас подходящую возможность — занять место матери в ми-

Лолита и раньше-то не теряла времени зря. Не являясь на экзамены, она тем не менее получала хорошие оценки и все-таки выучилась чему-то в университете. Скрыто участвуя в «милых беспутствах» молодежи ее круга, успела отработать обязательные для молодого выдвиженца этапы комсомольской, профсоюзной и прочей общественной работы.

И вот теперь, как молодая писица, почуявшая свою силу и ум, она кружила по тенистым лесам учреждений и ведомств и везде находила свою добычу и брала ее, испытывая наслаждение от простого совпадения ее представлений об этой охоте и того, как складывалась теперь ее собственная жизнь хищника средней величины. Все уроки поведения, искусства вязать узелки отношений с чиновно-управляющим миром, которые давала ей мать, старая лиса, воплотились в действительность. К тому же Лолита умела дополнить свои познания совершенно новыми приемами тайной охоты и обороны.

До поры до времени городские начальники не относились к Лоле всерьез, наивно полагая, что просто балуют «дочку Матлубы». Посещая их, одного за другим, Лола ни у кого ничего не просила и не выспрашивала. Спокойная уверенность девушки говорила обитателям роскошных кабинетов, что пвред ними расчетливый игрок. Повинуясь неписаным правилам номенклатурной игры, они принимали Лолу, что-то соображали, взвешивали.

То, что она предлагала, было вполне разумно: лучше, пока не поздно, сверху провести омоложение танцевального ансамбля и его административной группы — такие времена...

Посетила Лола и Хайдара-шашлычника в его загородной резиденции. Снаружи она выглядвла, как грязная чай-

выми кустами стоял всегда накрытый дастархан и ласково журчал прохладный арык.

Хайдар любовался Лолитой. Он выбрал из горки лучший гранат, чтобы очистить его для гостьи. Но Лола, склонившись вперед так, что Хайдару невольно пришлось отводить глаза от широкого выреза блузки, неторопливо, будто поддразнивая, разняла его ладони, вынула гранат. Хайдар ощутил властную энергию и неожиданную ласку этого жеста.

Он стряхнул с себя наваждение:

— Не пойму, зачем тебе все это? Выходи за меня — шахиней станешь.

— А кто увидит, что я шахиня? Твои друзья, подпольные миллионеры, да их жены, толстозадые уродки? Нет, эта жизнь не по мне.

— Ну, хорошо. Шахиней не хочешь, наложницей тебя сделаю. Дом построю, слуги у тебя будут, машина, деньги. Чего еще может хотеть женщина?

— Я хочу от вас, подлецов, не зависеть. Насмотрелась вокруг, довольно! Короче, деньги мне твои не нужны. Тебе же вот что хочу сказать — не трогай чужого. У тебя общепит твой есть, и наша семья им не интересуется. Ты неправильно понял мать, она буфет в театре закрыла не затем, чтобы тебе насолить.

Она помедлила. Ее тонкие сильные пальцы нервно мяли большой гранат.

Приблизившегося было к ним телохранителя Хайдар коротким жестом отогнал прочь.

Он решил поиграть.

— Ну, хорошо,— улыбнулся он самой нежной улыбкой,— допустим, я тебе поверил и мы договорились. А на каких условиях?

Лола перевела дыхание:

— Твое с тобой останется. Но в министерстве буду я, а не эта твоя подстилка. Время от времени буду навещать, с друзьями по работе... или пришлю кого, чтобы поразить гостеприимством... Злоупотреблять не буду,— наши не любят, знаешь, в чужом месте отдыхать... Ну, а о тебе или твоих людях я тоже позабочусь...

Хайдар слушал, склонив голову чуть вперед и вбок.

— По правилам надо еще пригрозить, пообещать что-то, в случае, если... понимаешь?

Лола приняла подачу:

— Зачем грозить? Допустим, ты меня или кого-то из моих людей обидел... Во-первых, твои люди выезжать перестанут, во-вторых, есть у меня и другие средства... как и у тебя. Только моих больше, и потом — мои моложе.

На улице прогудел грузовик, Хайдар снова улыбнулся:

— Уж не они ли это? А если я их перекуплю?

— Невозможно. У них все есть. Мальчики из хороших семей. Наркотиками не балуются. Скучающие супермены. Просто я им нравлюсь, а ты для них — Хайдар-шашлычник.

Мгновение помолчав, он протянул руку, будто собираясь поправить подушку, резко схватил Лолу за волосы и опрокинул навзничь.

— Бешеная. Вот такую я тебя и люблю. Нет у тебя никаких суперменов. Была уже моя и еще будешь.

Другой рукой он провел по ее резко обозначившейся груди. Без хамства, впрочем — задумчиво и нежно. Потом отпустил волосы. Две-три секунды Лола продолжала лежать, словно онемев, потом рывком села.

— Ну, что ж,— Лола судорожно глотнула слюну,— тогда и мне придется...

Ее перламутровый коготок проделал на поверхности размятого граната дырочку, и ярко-красный сок брызнул на белую рубашку Хайдара. Он опять улыбнулся.

Эта улыбка разъярила Лолу. С силой сдавив гранат, она струйкой сока стала выписывать на рубашке Хайдара кренделя.

Оба молчали. Пение птиц и журчание арыка наполняли звуками пространство.

У Лолы внезапно заболела голова.

Хайдар ощутил где-то под ложечкой смутное чувство страха. Мокрая рубашка неприятно липла к телу. Он забрал у Лолы выжатый гранат и отшвырнул в сторону. Потом сказал: «Условия твои интересные. Я их, пожалуй, приму. Но ты все-таки хорошенько подумай, девочка, прежде чем ввязываться... Обратной дороги не будет. Как только увижу, что ты слабее,— не пожалею, клянусь!»

— Сними рубашку,— неожиданно велела она. Хайдар повиновался, и Лола наскоро прополоскала ее в арыке, выжала и встряхнула.

— Надень и проводи меня.

Хайдар медленно натягивал на себя мокрую рубашку, опять что-то неприятно щекотало и напрягалось под ложечкой.

Они подошли к машине. Телохранитель Хайдара с кляпом во рту лежал на заднем сиденье. Хайдар вытащил кляп и помог ему приподняться.

— Вон те,— кивнул телохранитель в сторону грузовика, стоявшего поодаль, с другой стороны шоссе,— много их, человек десять. И ключи забрали.

Хайдар повернулся к Лоле:

— Ты не перестаралась?

— Но ведь ты же мне не верил.

— Дураки верят,— проворчал Хайдар.— Ключи-то оставьте.

Секретарша во второй уже раз принесла маленькие чашечки с кофе. Беседа заканчивалась.

— Я вообще не стала бы затевать этот разговор, Василий Кузьмич, но просто жалко отдавать такой коллектив в чужие руки. Я ведь с ними при маме довольно много занималась. Да и потом, эта так называемая кандидатура — вы знаете, о ком я говорю,— она едва окончила культпросветшколу.

Собеседник поморщился и слегка поводил рукой, словно отгоняя дурные воспоминания.

— Да-да, и это тоже,— понизив голос, со значением произнесла Лола.— А кто ее проталкивает? Вы представляете, что о нас будут говорить?

На слове «нас» большой руководитель поморщился, потом спросил:

— Да нет, с тобой вопрос решенный: ансамбль действительно надо передать в знающие и любящие руки. Я о другом думаю — о Матлубе: как она... воспримет?

Лола скорбно поджала губы.

— Боюсь за нее. Бедная мамочка так устала от этой беготни. Ей надо серьезно полечиться, отдохнуть... А там, может, и подыщем что-нибудь полегче. Да что ей переживать? Уж республиканскую-то она себе заработала?

— Конечно, конечно,— поспешно согласился начальник.

— Ну вот и все проблемы,— легко и мелодично заговорила опять Лола.— Республиканская да еще консультантом куда-нибудь, рублей триста у нее, я думаю, будет. А шашлычника, если сильно огорчится, другого найдем.

— Ой ли? — испытующе вперил в нее взгляд начальник.

Лола молча, с оттенком бесстрастной серьезности кивнула, глядя ему прямо в глаза.

В своем по-студенчески легкомысленном наряде Лола встречала мать на аэродроме. Затормошила, зацеловала, окружила такой искренней нежностью, что мать размякла и вопреки обыкновению не поехала тут же с аэродрома в министерство, а дала увезти себя домой. Там, умело оркестрованный дочерью, вступил в дело хор и кордебалет родственников и друзей. Матлубу вертели во все стороны, ощупывали, требовали подарков, рассказов, внимания. В саду за дастарханом сидели старики обеих фамилий. Им тоже пришлось уделить время...

Начался пир. Все жужжало и пестрело.

Лолита постояла, глядя оценивающе на эту кутерьму, потом незаметно скрылась в доме.

Через пять минут, затянутая в строгий английский, изящного покроя, костюм, она вышла через другую дверь на улицу, села в машину и тихо отъехала от дома.

Остановилась у министерства, прошла уверенным шагом по знакомым коридорам, рассеянно кивая знакомым. Ее провожали удивленными взглядами, не сразу узнавая.

В привмной Матлубы сидела секретарша, собиравшаяся уже улизнуть домой, хотя было только три часа. При виде дочки шефа она всплеснула руками, защебетала, похихикивая и подмигивая Лолитке, как давней подружке.

Но та не разделяла бурной радости секретарши, отвечала сдержанно, и вообще что-то необычное было в ве прямой спине и гладко зачесанных волосах. Пребывая в рассеянной задумчивости, Лола каким-то покровительственным жестом дотронулась до плеча секретарши и переместила ее на полшага в сторону.

Неторопливо прошла в кабинет матери.

Секретарша, с которой разом слиняла вся живость, постояла немного, недоумевая, потом вошла вслед за ней.

Лола сидела в кресле за рабочим столом Матлубы Саидовны.

Секретарша, в глазах которой уже гнездился страх, подошла ближе. То, что лежало на столе перед Лолой, подействовало на девушку отрезвляюще.

Это был хорошо известный ей рабочий дневник Матлубы Саидовны, с которым та никогда не расставалась,— вместилище руководящих решений.

Лола медленно подняла глаза, дабы убедиться, что этот атрибут власти произвел на секретаршу неизгладимое впечатление.

Потом неторопливо открыла его на заложенной атласным шнурком странице.

— Вот этого знаешь? — ткнула она пальцем в какую-то фамилию.

— Да, конечно.

— Соедини меня с ним. А потом,— Лола вынула из книжки сложенный вчетверо листок,— вот по этому списку пройдемся. Поздороваемся, так сказать.

Секретарша попятилась к двери.

— Да, чуть не забыла,— на завтра вызови ко мне группу, которая сегодня из поездки вернулась. Только не всех, а вот по этому списку.— Она вынула еще один листок.

Саида шла по улице, странно вытянувшись, засунув руки в карманы широкой юбки. Невидящими глазами она смотрела прямо перед собой и, казалось, не замечала ничего вокруг. Время от времени она пыталась насвистеть какой-то мотивчик, но сквозь плотно сжатые губы свист почти не прорывался, а выходило что-то вроде шипения со всхлипами.

Поднялась по лестнице, отперла дверь в свою маленькую, почти пустую квартирку.

Молча стояла посреди комнаты, по-прежнему держа руки в карманах, и две злые слезы блестели в уголках глаз.

Прислушалась: негромко звучавшая музыка из «Кармен» вдруг усилилась до грохота, до всемирной катастрофы. Перехватило горло. Саида выдернула шнур, стало тихо.

Потом резко стянула с себя юбку, отшвырнула одну за другой туфли. Встала к станку.

Задыхаясь от злых слез, без музыки, без счета начала упражнение, простое и вечное классическое балетное упражнение.

Был слышен только шорох да постукивание пальчиков по сухому нелакированному полу.

Да еще хрипловатое дыхание.

И снова шорох и постукивание.

И снова бурный хриплый вдох, чтобы задушить рвущиеся наружу слезы.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В обзоре «Премьеры октября» (№ 18 — 1989 г.) упоминается картина «Раз, два — горе не беда!».

Во-первых, премьера состоялась на несколько месяцев раньше. На эту неточность, конечно, можно было бы закрыть глаза: вспомнили о фильме, и на том спасибо!

Но вот обзор... Даженько я не встречал столь вульгарного, агрессивного тона, убогого языка, многозначительных намеков, за которыми ничего не стоит, беспардонного наклеивания ярлыков. Складывается ощущение, что автора, В. Шмырова, совершенно не интересует предмет разговора — фильмы и их авторы. У него другая задача: себя показать! Вот он и показал во всей своей «красе». Чем-то далеким, затхлым повеяло от его обзора. И я вспомнил статьи Ермилова. Был такой, если помните, литературный палач. Кто-то, кажется, Михаил Светлов, написал на него следующую эпиграмму:

По мостовой идет собака,
За ней — Ермилов. тих и мил.
Смотри, милиционер, однако,
Чтоб Он Ее не укусил!

Я не согласен с большинством оценок фильмов, упомянутых в обзоре, хотя и не отрицаю подобного взгляда. Во дворе буйно расцветает плюрализм, возможны, к счастью, различные точки зрения. Правда, за любым высказыванием желательно увидеть позицию, а не позу, доказательный анализ, а не огульное охаивание. За авторской непрофессиональностью отчетливо видна авторская недобросовестность. Дабы не выглядеть голословным, я полностью процитирую несколько строчек обзора, посвященных фильму «Раз два — горе не беда!».

«Придешь с малышом на сказку, а в ней царь — с артикуляцией Л. И. Брежнева. Казалось, совсем недавно Олег Табаков сыграл нечто подобное в фильме «Оно» Сергея Овчарова. Но на достигнутом он уже остановиться не может».

Когда кажется — перекреститесь. Или обратите внимание, что картина С. Овчарова снята значительно позже. Так что Олег Павлович «не смог остановиться» в фильме «Оно», а не наоборот. В данном случае я не думаю о приоритете. О. Табаков имеет полное право трактовать свои роли, как он считает нужным. А вот критик вводить в заблуждение миллионы читателей такого права не имеет.

Продолжу Шмырова: «Тем более что Михаил Юзовский, постановщик фильма «Раз, два — горе не беда!» (автор сценария Ю. Ким, Студия имени М. Горького), затеял не какую-то там сказку про борьбу добра со злом, а нечто большее — про ядерный паритет и новое мышление.

Да-да, я не шучу. У него там выходит из повиновения чудо-юдо какое-то. И враждующие стороны — царь с королем, дабы укротить неведомую силу, объединяют свои усилия в борьбе за мир».

Подобных строчек можно было ожидать в письме читателя, не осведомленного о процессе создания фильма. Но профессиональный критик обязан знать, что от замысла до выхода фильма на экран — дистанция огромного временного размера.

Юлий Ким написал свой сценарий до того, как «вышел из повиновения» чернобыльский реактор. Работа над фильмом проходила до того, как состоялась встреча в Рейкьявике, до того, как заговорили о новом мышлении. Я счастлив, что быстротечное время воплотило в жизнь мечты автора, прямо как в сказке. А в сказке требуется и образцовое восприятие, и образцовое воплощение «борьбы добра со злом». Война и мир — это не история про «Розочку и Беляночку», а тема вечная и для сказки вполне подходящая. Это, как говорится, и ежу понятно, но вот насчет В. Шмырова сомневаюсь. Впрочем, закончу цитирование, чтобы покончить со столь не любезным моему сердцу двлом:

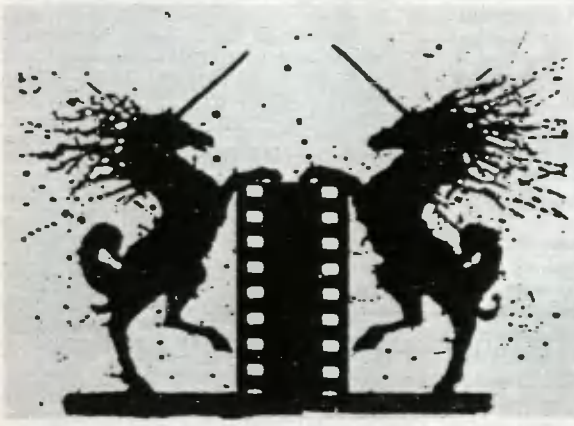
«Если так и дальше пойдет, то дятям не на чем будет учиться распознавать добро и зло, а горки и леса, из-за которых в фильме весь сыр-бор разгорелся, будут переданы в Детский фонд имени Ленина, на средства которого, кстати, сказка Юзовского создавалась».

Конечно, «горки и леса» Детскому фонду пригодятся. Хотя бы в качестве компенсации за очередную ложь. Так как Детский фонд имени Ленина не вложил даже одной копейки в создание фильма «Раз, два — горе не беда!».

Интересно, кто, по мнению В. Шмырова, должен оплатить эти «горки и леса»? Он сам или редакция журнала «Советский экран»? Но Закон о печати еще не принят, и хамить можно совершенно бесплатно!

Михаил ЮЗОВСКИЙ

РЕПОРТАЖ



АМЬЕН: ВЫХОД В СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ

Одним из чудес страны да и всего света гордо именуют французы древний готический собор в Амьене. Этот грандиозный памятник архитектуры начала XIII века и впрямь чудо из чудес. Я бы только затруднился подле него поставить какой-то порядковый номер, как это для удобства любящих порядок туристов делают составители некоторых путеводителей. Диву даешься, как вычисляются «призовые места» Василия Блаженного, Тадж-Махала или Собора Парижской Богоматери. Ведь тут нет столь безусловных критериев, как в спорте: голов, очков, секунд. Кубатура же, количество затраченного времени и строительных материалов вряд ли способны определить непреходящую ценность произведения искусства.

Кстати, примерно о том же мы говорили с директором Международного кинофестиваля художественных фильмов в Амьене Жан-Пьером Гарсиа.

— Подобные соображения ставили нас в тупик еще на первых наших фестивалях. Фильм, разумеется, не собор, но и здесь, согласитесь, критерии достаточно зыбки и неопределенны. Недаром некоторые крупнейшие мировые киносмотры либо отказались от призов и наград, либо не вводят их вовсе.

Правда, вот уже второй год на VIII и IX международных кинофестивалях в Амьене эти критерии помогают уточнить советские фильмы,— галантно улыбается Жан-Пьер.

Одного из главных призов (их здесь всего четыре) прошлогоднего Амьенского киносмотра удостоился фильм Георгия Гаврилова «Исповедь. Хроника отчуждения» («Мосфильм»). Ныне на IX Амьенском фестивале фильм Николая Скуйбина «БОМЖ» («Мосфильм») был отмечен сразу двумя наградами: призом Владимиру Стеклову за лучшее исполнение мужской роли и Специальным призом жюри постановщику этой картины.

Могу засвидетельствовать — наш фильм вызвал понимание и большой интерес в фестивальных аудиториях. Состоялось четыре его показа. После первой демонстрации, отвечая на вопросы зрителей, я понял, что темными местами с элементами некоей мистической загадочности для французов остаются: многолюдная винная очередь и процедура распития заветной бутылки тремя мужиками на лестничной площадке многоквартирного дома.

Особенно возбудился немолодой, плотный господин, как мне потом объяснили, владелец сети «Бистро» города Амьена. Он выразил готовность оказать немедленную и реальную помощь всем страждущим великой дружественной державы. Уверен, что его энергия и темперамент помогли бы этому благородному порыву. Но это пример, так сказать, юмористический. Вместе с тем глубоко трогало стремление зрителей, особенно молодых, сравнить ситуации «у нас» и «у них», найти какие-то общие корни проблем социальных, пути преодоления некоммуникабельности, отчуждения от общества. Поначалу удивлявшее постоянное желание вывести разговор, в частности о фильме «БОМЖ», на теоретический уровень быстро стало привычным. Ведь это фестиваль очень квалифицированных зрителей, родившийся из мощного киноклубного движения Пикардии. Настолько мощного, что примерно полтора десятка лет назад местному киноклубу удалось приобрести один из лучших кинотеатров города «Режан».

Там можно было познакомиться с работами, которые немыслимы для любого коммерческого проката. Это и фильмы так называемого «третьего мира», ленты молодых кинематографистов Франции, многих других стран, тематические показы классики. Все это систематизировалось,

«Трагедия на тротуарах» (США)

«Потерянные тела» (Франция — Аргентина)

Исполнительница одной из главных ролей фильма «Бадис» (Марокко) испанская киноактриса Марибель Верду

обобщалось и разъяснялось специальным киноизданием. Вокруг журнала и «Режана» группировались местная интеллигенция, студенты амьенского университета, все, кому дорого подлинное киноискусство.

Выразителем их интересов и стал Жан-Пьер Гарсиа вместе с группой единомышленников, учредивший девять лет назад международный кинофестиваль в Амьене. Понадобилось немало сил, энергии, изобретательности для того, чтобы добиться поддержки сначала местных властей, затем министерств культуры и иностранных дел Франции, участия в работе фестиваля таких разных организаций, как Международный католический киноцентр и автомобильный концерн «Мерседес».

Из ста фильмов сорока пяти государств, принимавших участие в различных программах Международного кинофестиваля в Амьене, для участия в конкурсе было предварительно отобрано четырнадцать картин.

Таким образом, само приглашение на конкурс является здесь безусловным признанием несомненных достоинств того или иного кинопроизведения. (Любопытный факт. Достоинства картины «БОМЖ», отмеченные в 1989 году не только наградами Амьена, но и призами актерского фестиваля в Калинине, не были замечены комиссией, допускающей к премьерному показу в Центральном Доме кинематографистов советские фильмы. Вот и пришлось и. о. первого секретаря правления Союза кинематографистов СССР А. Смирнову, вручая амьенские награды создателям фильма «БОМЖ», говорить о том, что картину эту, к сожалению, мало кто видел. Вкусовая цензура, осуществляемая в эпоху гласности людьми сколь безответственными, столь и некомпетентными, и в наши дни может исковеркать судьбу достойного кинопроизведения. Оказывается, «ниспровергатели тоталитарного мышления» великолепно владеют вроде бы забытыми приемами науки «хватать и не пущать».)

Главный приз IX Международного кинофестиваля в Амьене был присужден франко-аргентинскому фильму «Потерянные тела» (режиссер Эдуардо Де Грегорио). Молодой актрисе Лауре Моранте был также вручен приз за лучшее исполнение женской роли в этой картине. В ней воссоздаются некоторые обстоятельства жизни знаменитой певицы тридцатых годов. Сюжеты тех лет находят отражение в творчестве не менее известного в наши дни живописца. Крайне изысканной по всем своим компонентам камерной картине, пожалуй, недостает актуальности, выходов в сегодняшний день. Об этом говорилось на нескольких публичных обсуждениях. Они здесь неотъемлемая часть киносмотра.

Однако в спорах о соотнесенности актуального содержания с формами и средствами кинематографического выражения возобладало мнение, что в постоянном совершенствовании киноязыка — будущее кинематографа. Это суждение со сцены амьенского Дома культуры вынесло и международное жюри кинофестиваля в обоснование своего решения.

Дом культуры Амьена был воздвигнут в столице Пикардии в 1966 году. В соответствии с планом, разработанным тогдашним министром культуры Франции, видным писателем Андре Мальро, после Амьена такие дома были построены во многих департаментах страны. Это многоэтажное современное здание со многими залами, несколькими помещениями для картинных галерей, светлыми фойе, превосходной библиотекой, первоклассным рестораном.

Большой (2,5 тыс. мест) и малый (600 мест) залы Дома культуры, а также три зала лучшего в городе кинотеатра «Режан» и вместили в себя обширную и очень разнообразную программу IX Международного кинофестиваля. Она включала в себя, кроме конкурса, специальные показы чилийских фильмов восьмидесятых годов, а также работ голливудских режиссеров, стремившихся в годы разгула маккартизма в США утвердить в сознании миллионов стереотипы врагов Америки. Это фильмы: «Я был коммунистом, работая на ФБР», «Железный занавес», «Мой сын Джон» и другие ленты. Наряду с ними показывались картины, в которых известные американские постановщики в определенные годы демонстрировали свои симпатии к нашей стране, осуждали социальную несправедливость, нарушения прав человека в США: «Северная звезда», «Песнь о России», «Соль земли», «Так молода и так испорчена», «Подставное лицо», «Наследие голливудских черных списков».

— Любая «охота за ведьмами», где бы она ни велась, попытки грубой силой, доносами, судебными и всякого рода иными преследованиями подавить инакомыслие ничем хорошим не завершались,— свидетельствовал в различных аудиториях Ринг Ларднер-младший — известный сценарист и писатель, член знаменитой «голливудской десятки», в 1947 году бросившей вызов сенатору Джозефу Маккарти.

— Кстати сказать, с некоторыми из соратников сенатора мы вскоре встретились в тюрьмах США. Они упрятали нас туда за неуважение к конгрессу. Их посадили за взяточничество, казнокрадство, лжесвидетельство. Насколько мне известно, участь нескольких генераций сталинских и бериевских приспешников также была весьма печальной? — вежливо поинтересовался Ринг во время нашего совместного посещения амьенского Дома-музея Жюля Верна.

Я подтвердил информированность моего собеседника, сделав единственную поправку, что участь многих палачей была не просто печальной, а ужасающей.

— Ну для этого необязательно обладать фантазией Жюля Верна, чтобы представить себе нечто подобное,— прокомментировал мою поправку Ринг Ларднер-младший.

Я же мысленно поздравил организаторов фестиваля, пригласивших в Амьен участника тех уже далеких событий, о которых разноречиво повествуют столь отличные друг от друга фильмы его американских коллег. Причем Ринг Ларднер-младший и его жена, голливудская киноактриса Фрэнсис Чэйни, никак не являли собой «свадебных генералов». Они живо и очень интересно делились опытом пребывания в «черных списках», увлекательно комментировали инволюцию некоторых ультралеваков в густопсовых ура-патриотов и наоборот. Комментарии их привлекали доброжелательным и искренним стремлением разобраться в объективных причинах, заставляющих людей трансформироваться столь радикальным образом. Тут не было желания свести счеты, утвердиться в правах «старых борцов», знатоков единственно верной и справедливой на все времена истины.

Столь же индивидуальны, разнообразны и не похожи друг на друга были чилийские фильмы восьмидесятых, их создатели. Они, конечно же, заслуживают отдельного рассказа, как и ленты Саммо Ханга — «звезды гонконгского кино» — или киноналедие американского режиссера Эдгара Ульмера, посвященного еврейской теме. В Амьене демонстрировалась также его картина «Запорожец за Дунаем» — экранизация одноименной оперы украинского композитора Семена Гулак-Артемовского.

Набили оскомину стенания некоторых коллег по поводу отсутствия на наших фестивалях кинозвезд первой величины. Глубоко провинциальная тяга во что бы то ни стало прикоснуться к «тайнам великих киномира сего» несвойственна ныне ни одному серьезному мировому киносмотру. Тут стремятся прежде всего отыскать такие талантливые, острые и оригинальные, а потому интересные очень многим фильмы, как «Бадис» (Марокко, второй приз IX Международного фестиваля в Амьене), «Трагедия на тротуарах» (США), «БОМЖ» (СССР), «Летающая лисица на дереве свободы» (Новая Зеландия).

Следующая забота устроителей и организаторов хорошего фестиваля (в том числе и того, что в девятый раз в минувшем году состоялся в Амьене) пригласить журналистов, кинокритиков.

С результатами их деятельности довелось познакомиться в Париже. Буквально во всех сколько-нибудь значительных изданиях появились статьи, репортажи, разнообразная информация о только что завершившемся в столице Пикардии международном киносмотре. А это залог будущих успехов амьенских фестивалей.

Феликс АНДРЕЕВ,
специальный
корреспондент «СЭ»

Амьен — Париж — Москва

И ВСЯ ЖИЗНЬ...

Книга о документальном кино, о многих и разных мастерах этого прекрасного жанра — столь динамичного, далеко не простого, в чем-то эпохального и совсем небезопасного — уже сама по себе событие. Во всяком случае, для нас, документалистов. А может, и не только для нас — искреннее, увлеченное ощущение времени и перемен в нелегкой поисковой судьбе целых поколений тружеников и первопроходцев нашей кинопублицистики, примеры их беззаветной и бескорыстной хроникерской работы могут заинтересовать кого угодно.

...Знакомые истории, известные имена... Одних я знаю и знал близко, накоротке; с другими дружил, работал, сошелся на лентах, которые делали вместе... Ефим Учитель, Малик Каюмов, Алексей Лебедев, Роман Кармен... Соломон Коган, Борис Макаseев... Федор Фартусов, Теодор Бунимович, Аркадий Зенякин... Анатолий Колошин, Владлен Трошкин... Всех и не назвать в коротенькой рецензии, но скажу одно: талантливый, бесконечно влюбленный в наше искусство журналист-кинокритик Людмила Пажитнова в последней, да, к несчастью, последней своей книге «Кадр... и вся жизнь» *, ни в чем не погрешила против истины, воздав должное хроникерам без страха и упрека, увидев в них не просто наблюдателей — фиксаторов событий, а прямых, непосредственных участников и мирных, и ратных дел нашего народа, многих радостей, невзгод, испытаний, выпавших на его долю. И, думаю, совсем не случайно на последних страницах «Кадра...» встает трагическая летопись Чернобыля, история ее создания, проходят имена и рассказы Владимира Фроленко, Ивана Двойникова, Константина Дурнова, Роллана Сергиенко. Пожалуй, это одна из лучших глав работы Л. Пажитновой по фабуле; по чувству. Говоря о фильмах «Колокол Чернобыля» и «Чернобыль. Хроника трудных дней», она обращается к простой, но очень верной мысли Р. Сергиенко — хроникеры чернобыльской катастрофы достойно продолжили дело своих предшественников — фронтовых операторов, создававших летопись Великой Отечвственной...

Да и раньше автор прослеживает нить нравственной и профессиональной преемственности в нашей отечественной кинодокументалистике. Для нее профессиональной честью считается не упустить ценный человеческий кадр, правдиво рассказать обо всем опасном и трудном. Как пример, уникальные съемки молодого Ильи Толчана при драматическом штурме группы альпинистов пика Ленина. Но кто об этом не помнит, не знает — и тут права Л. Пажитнова,— что рядом с честным, правдивым, выстраданным кинодокументом то и дело накручивалась иллюстративная, помпезная, самодовольная киноиллюстрация, создавалась и, увы, во многом преобладала нежизненная, официозная хроника.

Вообще в книге «Кадр... и вся жизнь» многое относится к тому, что было снято, создано, перенесено на экран вчера, в недавнем и дальнем прошлом. Что-то теперь, конечно, может показаться архаичным, наивным, безвозвратно ушедшим. Но как смотреть?! По нынешним временам этой старой хронике просто нет цены, такая за ней идет охота у нас и в мире. Да, выступая, как зримая память о том, что давно прошло, отшумело, отпело, по-новому врываясь в острейшие контексты нынешних перестроечных лет и лент, она, как, пожалуй, никогда раньше, продолжает работать на правду, на время. И напоминая, и вразумляя, и предостерегая... Согласен с Пажитновой. Даруя долгий век хронике «текущих событий», человек с кинокамерой играет особую роль в отражении нравственных исканий человека, переустраивающего свое общество, ломающего стереотипы старого мышления. Каждым своим кадром. Всей жизнью...

Константин СЛАВИН

* Л. Пажитнова. Кадр... и вся жизнь. М., «Киноцентр», 1988.

БОНДИАНА

В рубрике «Видеокомпас» мы хотим представлять больше фильмов, для удобства группируя их по жанрам, темам и участию в них «звезд».

Ведущий рубрики — Андрей ВЯТКИН, критик, сотрудник Госфильмофонда СССР.

Три исполнителя роли Джеймса Бонда: Шон Коннери, Роджер Мур, Тимоти Далтон.

Джеймс Бонд, секретный агент 007... До появления видео мы знали о нем только по стабильно отрицательным рецензиям и по рассказам «очевидцев». 13 романов Яна Флеминга, еще больше экранизаций, тома литературоведческих и социологических исследований (целая «бондология»!), горы сувениров — от кейсов до подтяжек с монограммами «007» (а для двтей — «003,5»),— всем этим мы не избалованы (впрочем, как и другими плодами «общества потребления»).

Впрочем, так ли это? А кинопародии — чешская «Конец агвнта», датская «Бей первым, Фредди!», венгерская «Лев готовится к прыжку», французская «Великолепный»? А роман трех соавторов — Г. Поженяна, О. Горчакова, В. Аксенова «Джин Грин — неприкасаемый»? А песня Высоцкого, где Бонд рифмуется с Госфильмофондом? А пьеса Г. Боровика «Агент 00»? Да, вероятно, слухи о мощи суперагента не слишком преувеличены, раз он сумел пробраться даже через «железный занавес» блюстителей невинности наших зрителей.

И вот наконец-то — воочию! Легкая походка, мгновенный поворот, выстрел! И пошли титры очередной серии (титры, как всегда, в «клиповой» стилистике).

Всегда, когда очень долго ждешь, встреча слегка разочаровывает. Потом приходит трезвая оценка. Да, Бонд — это стандартный набор приемов, да, это схема. Но схема, работающая уже более четверти века.

Однако это тема для диссертации, а не для «Видеокомпаса». Удовольствуемся тем, что приведем эту схему в общих чертах, этот шаблон, легко накладывающийся на любой фильм сериала.

Итак. 1. Противник — маньяк, претендующий на власть над миром или, на худой конец, на развязывание новой мировой войны. 2. Техника — на грани фантастики, у противника — титаническая, у Бонда — миниатюризованная. 3. Красотки — всех национальностей, цветов волос и кожи, и ни одна не может устоять перед шармом Джеймса. 4. Пленэр — как на туристических открытках. И, наконец, 5. Ирония, пародийность, игра — все это придает легкость самым громоздким выдумкам и снижает драматизм самых жестоких схваток.

И напоследок о самом одиозном моменте — пресловутом антисоветизме Бонда. Обвинять его в нелюбви к СССР — это все равно что сказочного рыцаря, сражающегося с драконами, упрекать в нелюбви к животному миру. Бонд сражается со Стереотипом Врага — во времена «холодной войны», а во времена разрядки его противники часто не имеют конкретного гражданства и определенной национальности. Это либо маньяки-«бонапарты», либо агенты выдуманной организации СПЕКТР.

«Доктор Но» (Dr. No)

Англия, 1962, 111 мин. Реж. Тервнс Янг.

Шон Коннери, начинающий шотландский актер, был избран на роль Бонда вполне демократическим путем — его фотографию выбрали зрители среди десятка других претендентов на роль «национального британского героя». Первый фильм имел огромный успех. 007 побеждал окопавшегося на острове близ Ямайки ученого-безумца. Среди бондовских «герлс» — будущая звезда и титулованная «первая красавица мира» Урсула Андрес (нам известная только по «Красным колоколам»).

«Из России с любовью» (From Russia with Love)

Англия, 1963, 118 мин. Реж. Теренс Янг.

Самый одиозный фильм «бондианы». Против Бонда строит свои козни злая, как Баба Яга, русская резидентка Роза Клебб (искаженное «хлеб»). Основное действие — в Стамбуле, никакой России нет. Сегодня смотрится затянуто, местами просто скучно.

После успеха первых фильмов «бондиана» прочно встала на конвейер и разрабатывается по определенной схеме.

«Голдфингер» (Goldfinger)

Англия, 1964, 112 мин. Реж. Гай Гамильтон.

«Голдфингер» — в переводе «золотой палец» — ненасытный миллионер. Мало ему покрасить голых девушек золотом, так он еще собрался ограбить сокровищницу США — Форт Нокс. Но 007 не дремлет...

«Шаровая молния» (Thunderball)

Англия, 1965, 132 мин. Реж. Теренс Янг.

Агент СПЕКТРа, некий Ларго похищает боеголовку с целью ядерного шантажа...

«Вы живете только дважды» (You only Live twice)

Англия, 1967, 117 мин. Реж. Льюис Джилберт.

«Вы живете только дважды» — эту фразу произносит доктор Бонда после того, как его, неистребимого, в самом начале убили и похоронили в море. (С равным успехом можно было бы сказать «трижды», «четырежды» и т. д.)

«Королевское казино» (Casino Royal)

Англия, 1967, 130 мин. Реж. Джон Хьюстон, Кен Ньюз, Вэл Гэст, Роберт Пэрриш, Джо Мак-Грас, Ричард Толмедж.

Самый странный и необычный фильм о Бонде. Экранизация самого первого романа Флеминга, 6(!) режиссеров, 13(!) звезд в небольших ролях. Первая попытка заменить Бонда. Бонд — Дэвид Найвен, немолодой безукоризненный джентльмен, плюс — деньги, юмор, техника, «герлс», финал — в стиле английского юмора абсурда (индейцы на парашютах и пр.). Но все это нвскладно и в результате неудачно.

«На секретной службе Ее Величества» (On Her Majestiy's Secret Service)

Англия, 1969, 140 мин. Реж. Питер Хант.

Попытка заменить Коннери австралийским актером Джорджем Лзценби не удалась. и фильм ничто уже не спасает — ни виды Швейцарии, ни итальянская графиня, ни захватывающий поединок с погибшим в пятой серии и тут воскресшим Блофелдом (в исполнении знаменитого актера Т. Саваласа, известного нам по «Золоту Маккены» и «Границе»), ни неожиданный драматический финал.

«Бриллианты вечны» (Diamonds are Forever)

Англия, 1971, 120 мин. Реж. Гай Гамильтон.

Все-таки Коннери лучше! Помимо него — Лас-Вегас, Амстердам, Лос-Анджелес, контрабанда алмазов, стриптиз... Но вообще-то сегодня ранние бондовские фильмы трудно смотреть прежде всего потому, что они растащены на цитаты в десяток других фильмов.

«Живи и дай умереть» (Live and Let Die)

Англия, 1973, 121 мин. Реж. Гай Гамильтон.

Найдена достойная замена отрекшемуся от Бонда Коннери! Англичанин Роджер Мур, ставший популярным благодаря телесериалу «Святой» о современном Шерлоке Холмсе. Его Бонд более ироничен, чем подчеркивается пародийность сериала. Первый его противник — торговец наркотиками, вооруженный тайнами черной магии «вуду» с Карибских островов. Песню к фильму написал и исполнил Пол Маккартни.

Мур оказался не менее плодовитым, чем Коннери, но сюжетная схема фильмов остается неизблемой.

«Человек с золотым пистолетом» (The Man with the Golden Gun)

Англия, 1974, 125 мин. Реж. Гай Гамильтон.

Заглавный персонаж — профессиональный убийца по имени Скараманга в исполнении демонического К. Ли. На экране — Юго-Восточная Азия, автогонки и дуэль. Переое появление гиганта с железными зубами — врага Бонда по прозвищу «Челюсти».

«Шпион, который меня любил» (The Spy Who Loved Me)

Англия, 1977, 125 мин. Реж. Льюис Джилберт.

«Сикрет Сервис» плюс КГБ, или Джеймс Бонд плюс Аня Амасова — равняется... Подводная ядерная база, маньяк, угрожающий существованию всей планеты. Второе появление гиганта по прозвищу «Челюсти».

«Мунрейкер» (Moonraker)

Англия, 1979, 126 мин. Реж. Льюис Джилберт.

007 в космосе! Побеждает очередного маньяка, укравшего американский космический корабль «Мунрейкер». Третье и последнее появление «Челюстей», который в конце исправился и даже помог Бонду.

«Совершенного секретно» (For Your Eyes Only)

Англия, 1981, 128 мин. Реж. Джон Глен.

Заглавие — гриф на папке. Эту папку передает Бонду его постоянный шеф, известный под псевдонимом «М»...

«Осьминожка» (Octopussy)

Англия, 1983, 130 мин. Реж. Джон Гпен.

«Октопусси» — среднее между «октопусом» — осьминогом и «пуссикэт» — кошечкой. А как еще назвать очаровательную злодейку, которую Джеймс, как всегда, очаровал.

«Никогда не говори «никогда» (Never Say Never Again)

Англия, 1983, 137 мин. Реж. Ирвин Кершнер.

«Никогда больше не буду играть Бонда»,— сказал Коннери 10 лет назад. «Никогда не говори «никогда»,— говорит он сам себе в новой роли агента 007, постаревшего, но доказавшего, что на пенсию еще рановато. Сюжет — «римейк», повтор «Шаровой молнии», но уже с компьютерными играми, аэробикой и Брандауэром, который блистателен не только в «Мефистофеле» и «Полковнике Редле», но и в роли «черного» персонажа.

«Вид на убийство» (A View to a Kill)

Англия, 1985, 131 мин. Реж. Джон Глен.

Право на убийство, которое дано Бонду (опять Мур) Секретной Службой, зашифровано в двух нулях перед номером. Правда, в этом фильме он использует его не больше, чем обычно. Противник — человек-мутант по фамилии Зорин(!). Яркий персонаж — сверхмощная негритянка-телохранительница (тоже не устоявшая перед Бондом) в исполнении поп-звезды Г. Джонс. Музыка группы «Дюран-Дюран».

«Живые огни» (Living Daylights)

Англия, 1987, 131 мин. Реж. Джон Глен.

Коннери — под 60, Муру — за 60, так что волей-неволей пришлось искать нового Бонда. Выбор пал на Тимоти Далтона («СЭ» № 9, 1989). Первый фильм показал, что, несмотря на традиционно лихой сюжет и несомненный профессионализм и мужской шарм Далтона, актеру все же недостает той иронической искорки, которая светилась в уголке губ Коннери и прищуре глаз Мура. Что ж, первый блин комом, будем ждать следующей серии **«Лицензия на убийство» (Licence to Kill).**

Незадолго до своей смерти на поле для гольфа писатель Ян Флеминг сказал о Бонде: «Ведь все это было только неслыханной шуткой». Что ж, шутить, так шутить. Смеясь, может быть, расстанемся еще с одним атрибутом прошлого — стереотипом Образа Врага?

Советский Экран

№ 4 ● 1990

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

МОСКВА.
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»

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

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

№ 4 (790) — 1990 г.
Сдано в набор 18.01.90.
Подписано к печати 31.01.90.
А 07232.
Формат 70×108⅛.
Бумага для глубокой печати.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 5,60.
Усл. кр.-отт. 19,60.
Уч.-изд. л. 8,60.
Тираж 1 000 000 экз.
Заквз № 1830.
Цена 60 коп.

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

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

На обложке — Елена КОРЕНЕВА в фильме «Комедия о Лисистрате» («Мосфильм») — репортаж со съемок читайте на стр. 20—21

Фото Анатолия Гришина

ЗВЕЗДЫ НЕ ГАСНУТ

Ушла из жизни Юлия Ипполитовна Солнцева — старейший деятель советского кино, талантливая актриса, известный кинорежиссер, человек необычной и нелегкой судьбы.

Свой почти семидесятилетний путь в искусстве Юлия Солнцева начинала совсем юной актрисой Москоаского Камерного театра. А ее начальной ролью в кино была загадочная Аэлита в одноименном фильме Я. Протазанова, покорившая зрителей своей грацией и красотой, мужеством и властностью. В том же 1924 году она появилась на экранах в образе Зины Весениной, папиросницы от Моссельпрома, которая, по словам одного критика, применившего к ней русскую пословицу, была «и личиком бела, и с очей весела». После один за другим последовали фильмы с ее участием: «Леон Кутюрье» (Белла), «Глаза, которые видели» (Роза), «Буря» (Катя), «Две женщины» (Крекшина), «Джимми Хиггинс» (Эллен). И еще был фильм «Земля», в котором она исполняла небольшую роль дочери Опанаса. Милую, чернооку красавицу актрису известные мастера кинорежиссуры приглашали участвовать в ноаых и новых постановках. Получала она весьма лестные приглашения и от зарубежных, главным образом американских, кинорежиссеров.

Но — была «Земля» и был Александр Довженко, поставивший этот фильм.

Встреча с Довженко изменила судьбу молодой актрисы. Вскоре она стала его женой и соратником. Последовало искреннее увлечение многотрудным и сложным искусством кинорежиссуры.

Ассистент режиссера, сорежиссер, режиссер — она прошла весь этот путь, но ее звезда с переменой профессии отнюдь не закатилась. В качестве сорежиссера она участвовала в создании «Щорса», «Мичурина» и документальных лент ее мужа. А потом были «Егор Булычев» и другие, уже самостоятельные работы. Но ее учителем оставался вдохновенный художник, чьи мировоззренческие, эстетические и этические воззрения она разделяла и кому следовала а своем искусстве.

Неожиданная, такая страшная для нее смерть Александра Петровича Довженко в 1956 году буквально потрясла ее. Потрясла, но не сломила. И она решает [illegible] превратить в кинопроизведения неосуществленные сценарий мужа, воссоздать в первозданном виде созданные им художественные ленты, главным героем которых всегда был «человек, рожденный для добра», собрать и издать его литературные творения.

Все последующие годы и были посвящены решению этих задач.

Из стен «Мосфильма» выходят «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Зачарованная Десна» — по сценариям Довженко. По его военным рассказам, запискам и заметкам она создает фильм «Незабываемое» и посвященный его памяти фильм «Золотые ворота». А за ними следуют «Такие высокие горы» и «Мир в трех измерениях». И каждую из этих работ отличают проблемы времени, эпическое начало, любовь к природе, к живой жизни, гордость творениями рук человеческих, гражданский пафос, авторское мужество.

В те же годы в издательстве «Искусство» выходит в свет подготовленное ею собрание сочинений А. П. Довженко.

Она работала со всей страстью и одухотворенностью, как человек большого дарования, упорства, сильной воли, мастер мужественный и вдохновенный.

Такой и останется в истории советского киноискусства и в памяти зрителей яркая звезда нашего киноискусства, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР Юлия Ипполитовна Солнцева.

Останется надолго, навсегда, навечно. Звезды не гаснут.

Ал. РОМАНОВ

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

«Мой муж — инопланетянин»

Фото Н. Ежевского

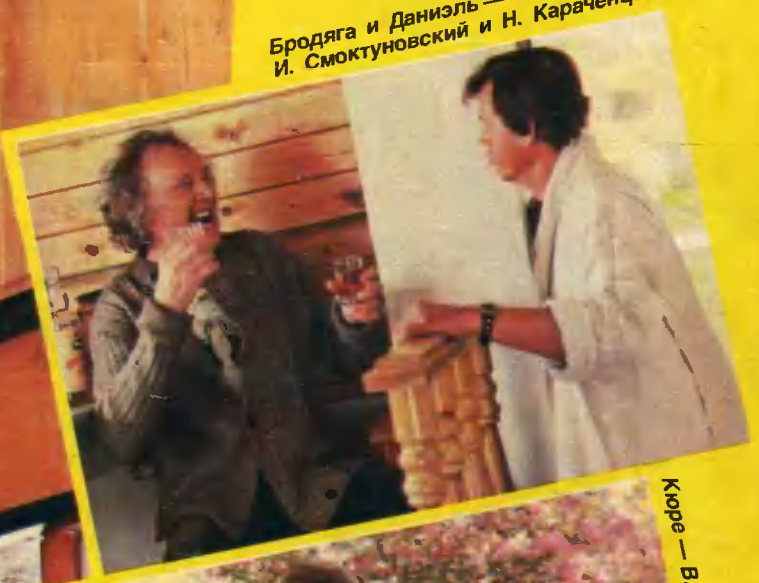
Виктор (а может быть, Казимир) — С. Мигицко, Люся — С. Рябова

(см. стр. 26)

«Ловушка для одинокого мужчины»

Флоранс — И. Шмелева
Комиссар полиции — Ю. Яковлев

Бродяга и Даниэль — И. Смоктуновский и Н. Караченцов



Кюре — В. Смехов

Фото Э. Зусмановской

60 коп. Индекс 70865