ISSN 0132—0742

Татьяна Догилева в «Яме»

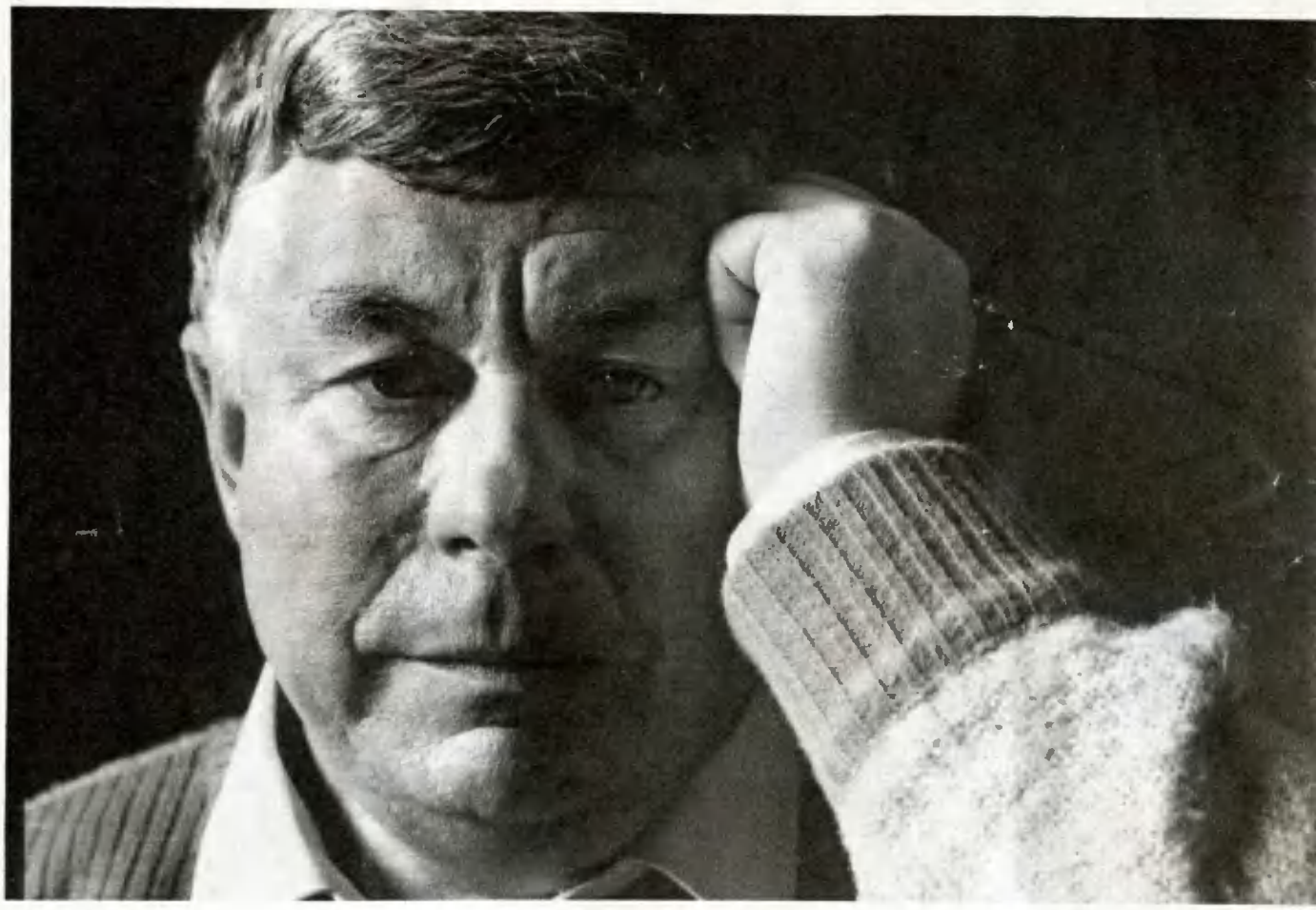
Советский экран

9·90

Анатолий ПРИСТАВКИН:

ДРУГИХ ГЛАЗ У МЕНЯ НЕ БУДЕТ

Он сидит передо мной, кряжистый, битый ветрами судьбы. Говорит медленно, тщательно подбирая каждое слово. Не оттого что осторожничает, а — хочется быть предельно точным. С именем писателя Анатолия Игнатьевича Приставкина мы, читатели и зрители, знакомы давно. Но в последнее время, в связи с оглушительным резонансом повести «Ночевала тучка золотая», в связи с выступлениями писательской группы «Апрель», это имя стало особенно популярно.



— Все, как говорят, начинается с детства...

— Недавно я увидел документальный фильм «Кино нашего детства». Я поразился, все, как у меня, хотя, наверное, Алексей Габрилович моложе. В «Рязанке» у меня есть глава о кино. Я жил напротив люберецкого кинотеатра. Он был похож на башню в стиле модерн 20-х годов.

— Это подмосковные Люберцы?

— Да, я исконный «любер». Первые впечатления от кино таковы... Мы живем на семи квадратных метрах, нас семеро: летом мы, детишки, спим в чулане, зимой на полу — ногами под кровать, головой — под стол. Девочки ходят в кино. Я еще очень маленький, меня не берут. Но когда они возвращаются, они начинают перешептываться. И я узнаю по их шепоту некоторые эпизоды из кино. Однажды меня взяли на картину, и в этом фильме какой-то пьяный стоит у дома, а в него летят со всех этажей тарелки. И все говорили — это комедия. Всем смешно было, а мне страшно. И после этого, когда я слышал, что они там шептали в темноте чулана: «Сейчас я тебе комедию расскажу», я зажмуривался, потому что знал: комедия — это что-то тяжелое, черное, когда в тебя летят тарелки и тебе плохо. Потом я сам начал ходить в кино. Фильмы — или о шпионах, или о войне. Ну, например, комедия с Серовой «Девушка с характером», где она едет в Москву, а по пути успевает поймать шпиона, который сидит зачем-то в болоте. Очень смешная комедия, но шпион налицо. Или пырьевский какой-то фильм про сельское хозяйство...

— «Богатая невеста»?

— «Богатая невеста». Там врага в натуре не было, но зато все пели: «Наша поступь тверда, и врагу никогда не гулять по республикам нашим». Опять враг — везде враг.

— Но это сегодня так воспринимается. Неужели мальчишкой вы на это обращали внимание?

— Ого! От этих выстрелов на экране я плохо спал по ночам. Мы же были воспитаны: тра-та-та-та!.. Любой почти фильм, если я начну сейчас по эпизодам вспоминать... Ну вот, скажем: летит какой-то обыкновенный летчик, и почему-то басмач его сзади душит. Почему басмач? Враг. Да вспомните все довоенные фильмы...

— Вы сейчас смотрите их другими глазами.

— У меня нет других глаз. И не будет!.. Господи, иду я в кино, наверное, это 40-й или начало 41-го, показывают учения. Тимошенко демонстрирует, как он будет управлять войсками. Какая песня звучит? «Если завтра война»! Мы восстанавливаем в памяти эти фильмы: «Котовский», «Салават Юлаев», «Щорс»... Я где-то читал у Крупской: «Мы должны воспитать детей...», не помню, какое-то нагромождение слов: боевыми, стойкими, смелыми, волевыми... А почему не добрыми, гуманными, творческими? Почему? Из нас готовили солдат, нас готовили к войне. Я не попал на войну, но война в тылу была чуть ли не страшнее. И напор этих шпионско-диверсантских, солдатских лент. Нет, они не солдатские, в том-то и дело. Чухраевские — это солдатские, а эти... Милитаристские! Они нагоняли милитаристскую истерию. Когда война началась, когда действительно нас шибанули, тогда мы только осознали, что это страшно.

— Вспоминаются ваши «Кукушата», о которых недавно читала в «Юности»...

— Я из тех, кто не умеет придумывать. Поэтому в «Кукушатах» — там о кино есть — помните, как шахтеры рубают уголек, как шпионов ищут? Это «Большая жизнь», тоже из моего детства. Эпизод восстания в «Кукушатах» — это личное, я его написал давно. Был я там — небольшой срок, но был в этом «спеце», они так и назывались — «спецдетдома». Мы подняли восстание, перебили все и разбежались, потом нас нашли.

— Кажется, тема обездоленного, украденного товарищем Сталиным детства, ваша личная, и мы уже перешли от кино к жизни...

— Я застрял в том времени. Но, кажется, уже «отстрелялся»: «Солдат и мальчик», «Ночевала тучка золотая», «Кукушата» — это трилогия. Еще в «Рязанке» будет эпизод. А жизнь действительно так переплетается с искусством, с тем же кино... Например, у меня есть рассказ про то, как я видел фильм — фильм-сказку, армянскую. В конце там человек протягивает с экрана яблоко. Я это описал, а потом один режиссер сообщил мне, что этот фильм снял его отец, тоже режиссер...

— Почему вы оказались в детдоме?

— А куда же мне было деться? Когда началась война, мне было девять лет. Мама в начале войны умерла, в один день, как я потом выяснил, с Цветаевой — 30 августа 1941 года. Судьбы у них похожие, я даже рассказ об этом написал — ту могилу потеряли и мамину; там поставили крест на случайной земле и тут. А отец был на фронте.

— Много пришлось скитаться во время войны?

— Где только не был: в Сибири, на Кавказе, в Подмосковье — в разных детдомах. Проиграют тебя в карты — бежишь в другой. В детдомах — дети репрессированных, военнослужащих, сироты — все вместе. Мешанина, никаких списков не существует. А правит какой-нибудь урка... И в этих условиях были вполне начитанные мальчики, которые за корочку хлеба рассказывали романы с продолжением, растянутые на двадцать — тридцать — сто вечеров. Так, например, я узнал Гюго, которого так и не прочитал никогда в жизни, мне его всего рассказали. Были те, кто кино изображал в лицах. Кинофильм «Цирк» впервые я посмотрел всего несколько лет назад. Но я его знал наизусть. И даю вам слово, что фильм услышанный был интереснее того, что я увидел. Но был фильм, который я сам рассказывал много раз, корочки хлебные на нем зарабатывал — «Багдадский вор». Огромное впечатление он на меня произвел! До сих пор помню и этого летящего духа — свободы, свободы! И царя с деревянным конем, и юношу... Для нас, конечно, штучки «Багдадского вора» были ерундой — мы умели воровать гораздо ловчее. Если бы встретились на «воровском семинаре», я бы ему много интересного порассказал: как раму вскрыть, как замки взламывать, как в карман залезть. Жизнь состояла из борьбы за существование — завтра тебя могут убить, на пирожки продать. А тут ты в совершенно другом, сверкающем мире! А мы же были дети... У меня была финка,

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

с которой можно отбиться, а мечтал я о сказке. Сказка вообще питала мою душу. В «Солдате и мальчике» солдат носит в рюкзаке единственную книжку — сказки. Это была моя книжка. И это был мой фильм. Мое, может быть, спасение.

— Анатолий Игнатьевич, я уже поняла, что зритель вы замечательный. Расскажите, пожалуйста, о профессиональных ваших отношениях с кино.

— Профессиональных отношений нет. Когда меня вдруг Говорухин пригласил на Одесский фестиваль, где у меня взяли интервью, я сказал, что я очень хороший зритель. Я проглатываю все. Когда начинается серьезный разговор о кино, мне кажется, что врываются в ту мою сказку,— я этого не хочу. Поэтому в жизни я всего дважды имел профессиональное отношение к кино. Первый раз — неудачно.

— «Голубка»? Да, картина, мягко говоря, неважная...

— Очень плохая картина. В романе было личное, пережитое, а фильм Назарова... Ну, что делать? Был хороший сценарий, его писали талантливые люди. А режиссер положил его себе под задницу — и сочинил сценарий заново. Совершенно графоманский. Протестовали, просили снять имена из титров — целый скандал был. Но так все и кончилось ничем. Ни Леночка Проклова, никто — не могли вытянуть эту картину, в которой непрерывно трещали какие-то трактора. Я хорошо понимаю, что кино — это другое искусство. Любая экранизация — художественное переосмысление. И это нормально. Если нормально переосмыслено. Вот второй фильм — «Ночевала тучка золотая». Там можно было пойти по пути создания картины «по мотивам». Но режиссер Саламбек Мамилов этого не хотел. Сценарий я писал сам — точно по повести. Саламбек снял почти две серии, а потом объединение «Ладья» — наверное, из коммерческих соображений — заставило его смонтировать одну, и он картину скомкал. Фильм потерял воздух.

— Вы сами выбирали режиссера?

— Ну, со студией Горького у меня давние отношения. Я долго не соглашался, чтобы картину снимали у них,— ведь я с ними поссорился еще тогда, когда директором был этот Котов. Меня на эту студию привел когда-то Марк Донской. Он хотел сам снимать по моим маленьким рассказам «детдомовский» фильм. А я отказался. Это было потрясением на студии: молодой голодный автор — а я был тогда, и правда, очень голодный,— только закончил институт, жить негде, денег нет — и вдруг ему Марк Донской предлагает снимать фильм, а он не хочет. Мне как студийную легенду пересказывали этот случай уже недавно. «Не может быть, чтоб ты не согласился!» А я сказал: может! Хотя понимал, что это знаменитый и прекрасный режиссер...

— Так почему же отказались?

— Мне хотелось ехать в Братск, строить гидростанцию.

— И поехали?

— Поехал. Жить в Москве было негде, а там — общежитие, и места те я знал. Мне Донской подарил спортивный костюм, ботинки — с сына снял, в общем, экипировал. Потом, когда я из Братска вернулся, он предложил меня как писателя в худсовет. Я был там, по-моему, лет пятнадцать, года с 64-го.

— Ну, вот, а говорите, что с кино профессионально не связаны.

— Это другое дело. Одно дело — писать для кино, а я прозаик. Ну, конечно, что-то и я, наверное, соображал в кино. Не всегда «вписывался», человек я довольно откровенный. Донской говорит: ну, чего ты, ну, ходишь, получаешь свои девяносто рублей и радуйся, не надо только никого ругать! Потом меня реже стали звать, а однажды сказали: «Вы, видимо, не хотите ходить, мы вас и уберем...». Я выступил тогда против «Пиратов XX века».

— Значит, несчастным «Пиратам» от вас тоже досталось?

— Ну, почему «несчастным»? Должны быть фильмы коммерческие, я против этого ничего не имею, но когда сочли, что это образец и вот такие фильмы только и нужны, тут я восстал. Нужны и другие. Я горячо поддерживал картину Марка Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева», его же фильм «Иванов катер»: он тогда произвел очень большое впечатление — такое, что сразу лег на полку.

— Мог член худсовета реально влиять на то, что происходило на студии?

— Да, поначалу. Тогда была довольно демократическая обстановка.

В худсовете — Донской, Сергей Герасимов — как бы к нему ни относиться. Герасимова я не люблю, он, как Вадим Кожевников в литературе,— порождение казенного соцреализма. А говорил интереснейшие вещи, был умница, и ученики у него всегда хорошие были... А потом атмосфера на студии стала изменяться — как и в стране в целом. На заседаниях все по протоколу, не дай Бог, кто-то что-то лишнее скажет. Если приезжали из Госкино на обсуждение, то звали тех, кто умеет говорить обтекаемо. А я уже вполне сформировался как писатель, причем сформировался в первую очередь под влиянием Солженицына. Я жил в одном доме с Копелевыми, которые меня ближе познакомили с творчеством Солженицына...

— Вы причисляете себя к шестидесятникам?

— Да. Шестидесятники хватанули по глотку кислорода, а потом их погрузили в совершенно бескислородную атмосферу. Я был с Копелевыми до их отъезда, и это было моей подпиткой. После их отъезда тут наступила пустота полная... Знаете, за что меня исключили из литературы на десять лет? Был я в Воркуте, пришел в местный ТЮЗ. Там меня стали спрашивать: кто такой Солженицын? Кто такой Войнович? И так далее. Я им все рассказал. А на следующий день на столе в КГБ лежали доносы. Копии их у меня есть. И фотография, где я с этими бдительными девочками-патриотками. Красивые такие, симпатичные...

— А когда вы начали семинар, который ведете сейчас в Литинституте?

— Я пришел в институт в самые глухие времена. «Тучка» была уже написана, «Рязанка» давным-давно... А тугриков не было. За один семинар профессор, имея ассистента, получает там триста, четыреста, не знаю, может, пятьсот рублей... А я вел пять лет два семинара в нашем институте, — за сто двадцать рублей... Они меня, конечно, надули и оседлали, почувствовали, что я безропотная лошадка. Мне сразу объяснили, что имя Набокова, например, нельзя упоминать, как и многое другое. А я думаю: «Господи, буду я трястись из-за этой сотни, которую мне сунули!» Я стал приобщать ребят к той литературе, что у меня была собрана от Копелевых. И, знаете, как ни странно, ни одного дела на меня не завели. Один раз какие-то партийные деятели приходили (у нас институт идеологический, контролируется, кем надо), посидели у меня, сказали, что им нравится. Раз в месяц я приглашал какого-нибудь писателя. Приходили Галя Белая, Миша Рощин, Юрий Карякин, Куницын — и никто не мог мне помешать. Когда Куницын появился, в институте была истерика. «Не хотите? Ну так я приведу его домой! Или на лужайку!» Я привез моих студентов в Переделкино, чтобы они встретились там с Арсением Тарковским. Они приходили ко мне домой, а у меня на полке Солженицын стоит.

— И вы не боялись?

— А чего бояться? Печатать меня и так не печатали. Зарплату не дадут? Так я больше заработаю на рецензиях.

— Мало ли у них способов — будто вы не знаете. Выслать могли...

— Конечно. Уже и «Тучка» начинала приносить свои плоды, моих друзей вызывали в КГБ, потом меня начали дергать...

— «Тучка», пока не была напечатане, ходила в списках?

— Да, сейчас у меня музей взял этот истрепанный, переклеенный экземпляр, который ходил по рукам. Конечно, я все понимал. Но, знаете, есть какие-то святые вещи. Если я пишу эту повесть (а тогда за нее спокойно могли посадить), так что же я буду бояться с этими ребятами говорить глаза в глаза?

— Давайте все же вернемся к фильму...

— Я был на съемках. Это целый эпизод моей жизни.

Режиссер высчитал все пункты на карте, которые я описал. Я нашел те ямки, где мы купались: феодальный, так сказать, сон, в который мы погружены, позволил найти старый техникум, даже кладовку, которую мы ограбили. Все так и стоит на тех же местах. Был у нас конфликт на национальной почве: когда забросали камнями съемочную группу. Съемки проходили на территории бывшей Ингушетии, теперь это Осетия. Внизу, в пропасти, снимали, и вдруг сверху, с Военно-Грузинской дороги, посыпались огромные камни. Чудом уцелели. А оператору попали в спину. Но много было и приятного. Чеченцы привозили фрукты, благодарили...

— Как вы относитесь к фильму как зритель?

— Я не могу его смотреть. Мне сказала сестренка, что когда он шел в Люберцах, она тоже боялась идти смотреть, потому что он о нашем детстве, а те из наших, кто видел картину,— все ревели. И книжку свою я не читал ни разу. Редактировала ее жена. По эпизодам, по страничкам могу читать, а целиком — нет. Так же и фильм: там идет одно, а у меня в голове крутится свой фильм.

Мамилов, в прошлом — артист (Казбича играл у Ростоцкого в «Бэле»),сам по себе человек не просто очень трогательный, а глубоко интеллигентный. Он так трепетно относился к моему тексту, каждую строчку помнил наизусть.

— Он кто по национальности?

— Ингуш. Был, разумеется, репрессирован... А с фильмом дело было так: редактор Валя Кибальникова сказала: «Толя, ты можешь любить или не любить нашу студию, но поговори с режиссером, а потом уже решишь». Приехал Мамилов и стал рассказывать свою жизнь. Понимаете, я не видел ни одного его фильма, но подумал: кто же еще может снять мою повесть, как не человек, который пережил сам всю эту кровавую бойню? Фильм сделан чисто и искренне. Одна беда — все читали книгу. А сравнивать нельзя, сразу начинается: «О! Я не таким представлял то или это...»

— Вы вспомните еще, как чители книгу! Ведь это было одно из первых наших «перестроечных» потрясений... И следующий мой вопрос — «острый и жгучий» — вам, как представителю «Апреля»: как вы оцениваете инцидент в ЦДЛ 18 января и его последствия?

— Процесс над погромщиками из «Памяти» идет медленно, я думаю, что кому-то выгодно потянуть время, чтобы страсти улеглись. Мнение Ал. Михайлова, председателя правления московской писательской организации, который дважды или трижды выступал, заключается в том, что «Апрель» якобы сам это спровоцировал. Для рекламы устроил такой шабаш. Дико! Невообразимо! Только в воспаленных мозгах чиновника могло возникнуть подобное. По нашим данным, здесь пути ведут в партаппарат и правоохранительные органы.

— А вам, лично вам, угрожают наши дорогие «патриоты»?

— Да. И мне, и другим «апрелевцам», насколько я знаю. То, что «Память» на выборах в Моссовет потерпела крушение, равно как и ее идейные вдохновители,— это придало немножко надежды. Но люди по-прежнему уезжают. В этом году сотни тысяч уедут, а в будущем? Миллионы могут уехать — и евреи, и крымские татары, и немцы Поволжья, и армяне, и прочие... То, что «патриоты» воспринимают как благо, как очищение России, на самом деле катастрофа для нас, национальное бедствие! Вот последствия шабаша в ЦДЛ. Наваливается слепая черная толпа, да и просто замороченные, обнищавшие слои населения, а направляют их, уверен, те же аппаратчики, рашидовы, алиевы и им подобные, которые теряют власть и пытаются ее любыми способами удержать. Со времен брежневщины они слились с МВД, КГБ, с теневой экономикой в один клубок. Этот змеиный клубок и является сейчас причиной пробуксовки, топтания на месте и всех межнациональных конфликтов. Это фашисты. Русский фашизм. Им выгодно натравливать народы друг на друга, подготавливать погромы, это подрывает ненавистную им перестройку.

...Да, далеко мы ушли в беседе от кино детства Анатолия Игнатьевича Приставкина. Впрочем, так ли уж далеко? Похоже, что так и застряли в том времени. И милейший генералиссимус машет оттуда ручкой. И если в лентах 30—40-х годов бдительные советские граждане вылавливали «врагов народа»— кулаков, басмачей, шпионов, безродных космополитов, сегодня все те же «герои» сражаются с интеллигентами, жидомасонами, русофобами... а жизнь всегда была пострашнее кино.

Беседу вела
Евгения ТИРДАТОВА

5—7 июня —
VI съезд Союза кинематографистов СССР
Репортаж — в ближайших номерах

125319
Москва
Часовая ул. 5Б

Советский Экран

КОМУ ЭРОТИКА, КОМУ КАСТРЮЛИ

Опять несправедливость! Опять женщин обошли стороной! Вся эротика только для мужчин. Почти в каждом фильме они могут любоваться красивыми обнаженными женскими телами. Но, согласитесь со мной, женщины от этого особого удовольствия не получают.

А мужчины нынче пошли удивительно скромные. Самый смелый с экрана лишь плечико покажет. Прекрасный пол куда смелее! Получается: мужчинам эротика, а нам кастрюли да пеленки. А мы тоже люди, и нам ничто человеческое не чуждо.

Алла В., *Сумы*

НЕ ДЛЯ ПОРЯДОЧНЫХ

Было время, мы ходили с удовольствием в кино, ждали хороших фильмов, а потом приходили домой и всей семьей обсуждали их. А теперь смотришь на афишу и думаешь: а вдруг опять секс?

Нам, матерям, стыдно ходить с детьми в кино. Сидишь и не знаешь, куда деться, а выйдешь из кинотеатра и молчишь от стыда. Например, «ЧП районного масштаба»: сидели в кино всей семьей — две дочери и муж, так от того, что мы увидели, хотелось провалиться на том месте. Порядочные люди теперь кинотеатры обходят стороной.

Е. Куртова, *Хабаровск*

ЗА ЧТО НАКАЗЫВАЕТЕ?

Я не экономист. Я рядовой методист кинотеатра в небольшом городке Приморья. Наверное, поэтому очень трудно мне понять всю механику учета, хозрасчета, планирования зарплаты и т. д. Знаю и понимаю лишь одно: кино должно быть!

Но в последнее время обстоятельства складываются так, что все киноустановки в район буквально на грани закрытия. Нечем платить работникам. Районной киносети как убыточному (в цвлом) предприятию урезали государственную дотацию. Были срочно сокращены штаты. Нагрузка на остальных увеличилась в полтора, а то и в два раза. В нашем кинотеатре (однозальном, с режимом работы с 9 до 24 часов) остались без выходных я, администратор, художник, 5 киномехаников, инженер (он, как и я, выполняет свои обязанности по всей киносети), контролеры, уборщицы, кассиры. Но вот новое известие: в связи с переходом на хозрасчет (частичный) вновь уменьшают фонды, в том числе и зарплаты. Никаких объяснений этому я не нахожу. Придется закрыть все мелкие киноустановки или (где это возможно) в нарушение всех инструкций по технике безопасности ставить по одному человеку. Значит, миллионам людей в стране кино станет недоступным?

Считаю, что это страшная ошибка. При огромном росте преступности, при незанятой массе свободного времени, при бездуховности (чего уж скрывать — и это у нас в стране факт) лишать людей киноискусства — преступление! Находят ведь в государстве средства на содержание культуры. Почему нет возможности решить вопрос в пользу кинопроката? Особенно сельского, малого.

П. Романова, методист к/т «Знамя», *Дальнегорск*

НИ К ЧЕМУ ЭТИ «ИЗЮМИНКИ»

Вам не надоело лазить с камерой под одеяло? Ведь на это способны только люди нездоровые. Вы потеряли тему, не можете написать нормальный сценарий и поэтому бросаетесь из одной крайности в другую, обязательно всунете в фильм голый зад или любовницу, лежащую на чужом муже,— у кого какая фантазия.

Нет, не стоило вам так быстро перестраиваться.

Чуть-чуть отпустили вожжи, и тут же поплыла вся грязь на поверхность.

Не стойте на коленях перед Западом для того, чтобы он погладил вас по головке за тот или иной фильм. Уж если не можете ставить фильмы, показывайте «Невесту с Севера», «Кубанских казаков», «Миклухо-Маклая», «Свадьбу с приданым», «Офицеров», «Весну на Заречной улице», «Девчат» и другие. Там есть любовь, и юмор, и национальные отношения. Оставьте сексуальную озабоченность, не смешите людей.

От имени гидростроителей Г. Рыбина, В. Синельникова, Е. Кахарова и др., *Нурек*

О ДЕТЯХ, НО... ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ

Посмотрел фильм «Куколка». Он меня потряс. Блестящая игра актеров сочеталась с прекрасной музыкой. А какой непредсказуемый сюжет!.. Но я хотвл написать о другом. Фильм снят о молодых людях, для молодежи. А на афишах красуется надпись «Только для взрослых». Я читал в «Комсомольской правде», что никто запрещать не будет, однако этот закон действует по сей день. Когда же уберут эту надпись с афиш?

В. Ильчук, 24 года, *г. Торез Донецкой области*

ВСЕМ, ВСЕМ, ВСЕМ!

Предлагаю свои услуги тем, кто решил сделать фильмы, посвященные проблемам наркомании, проституции, СПИДа, а также любви.

На эти и другие темы мною написаны песни, которые могут музыкально оформить ваши картины.

А. Мудрогелов, *Могилев*

О, ДАЙТЕ, ДАЙТЕ МНЕ СВОБОДУ!

В своем журнале вы вновь поднимаете вопрос об ответственности за распространение порнографических видеофильмов («Суд да дело» № 6 за 1989 г.). Обращает на себя внимание подобострастный тон: дескать, речь идет не об отмене соответствующей статьи УК, но об «облагораживании» ее, повышении компетентности экспертных комиссий и прочее. Какая рабская, холуйская позиция! А ведь нормальный свободный чвловек не может нв понимать, что какие бы то ни было ограничения на информацию мешают нормально существовать.

Лично мне не хватает на экранах шедевров: фильмов Чаплина, Пазолини, Копполы, Бергмана. Я хочу увидеть еще хоть один фильм Бертолуччи, кроме кастрированного «Конформиста», равно как и какой-нибудь более серьезный, чем «Королеество алмазов» Рея. Но мне не хватает также и порнографии. Не только «эротики», которую нынче полуконтрабандно демонстрируют видеозалы нашего города, но той самой «откровенной» порнографии, против преследования за распространение которой ваши трусливые авторы выступать воздерживаются. Сплошь и рядом на страницах вашего журнала появляются письма, в которых утверждается, что кино влияет, и в частности «пагубно» и «растлевающв», на общественное сознание. Мое мнение: аудитория находит в произведении искусства тот пример для подражания, который заведомо ищет.

С. Шилин, *Ленинград*

КТО НАС УСЛЫШИТ?

Мы не пуритане и не ханжи, но то, что демонстрируют в нашем кинотеатре, не вызывает даже любопытства — только душевный дискомфорт. После «Машины мести» (боевик) меня насильно не загонишь на что-либо ей подобное.

Позволю себе сказать, что я воспитана на хороших фильмах, слежу за критикой, внимательно и много читаю, то есть я рядовой, но немного образованный зритель. А есть люди куда более образованные. Ну почему мы должны довольствоваться этим примитивнейшим уровнем, что заполонил наши экраны?

В нашем городе ни филармонии, ни других культурных центров. И кино было той отдушиной, где можно было удовлетворить не такие уж и притязательные культурные запросы. А что сейчас? Настоящее удушье! Остаются только книги.

Даже появляющиеся изредка на нашем экране сложные фильмы как бы нарочно «уродуют» такими, к примеру, характеристиками: «Полет над гнездом кукушки» — фильм из жизни сумасшедших» («На экранах Беларусі»). Просто глазам своим не поверила. Не провинция глухая — Минск все-таки.

Не хочу смотреть «Кинг-Конга» и «Танцора диско», а они у нас идут по двадцатому кругу, не считая фильмов ужасов и порнухи в видеосалоне.

Пусть идут, раз на них есть спрос. Ориентироваться только лишь на них несправедливо по отношению ко многим зрителям, предпочитающим серьезное кино. Но кто нас услышит?

Мария Губина, *Мозырь*

ИГРА ПУСТОГО И ПОРОЖНЕГО

Почта о фильме «Город Зеро» не так велика, как можно было ждать. Что тут причиною? То ли перекормлен зритель видео- и киноразнообразием, хлынувшим в подвальчики и на экран. То ли «...Зеро» проторяет дорогу такой эстетике и содержанию, которыми мы как раз не перекормлены, к которым не приучены.

Отсюда — категорический тон в тех немногих письмах, что пришли в редакцию.

«Товарищи киношники!

После очередного шедевра «Город Зеро» не поднимается рука назвать вас «уважаемыми», поскольку вы перестали уважать нас, зрителей. Итак, вы полагаете, что достаточно привлечь к съемкам нескольких популярных актеров, показать глупейшую сцену с голой секретаршей — и «шедевр» современного кино готов.

Где же глас критиков, так рьяно разносивших в сто раз лучшие фильмы? Чем плох фильм о Лермонтове Н. Бурляева или о Борисе Годунове С. Бондарчука? Почему не разносится такая галиматья, как «Город Зеро»? Его так называемое абсурдистское назначение не может служить оправданием для траты народных денег на съемки глупейшего из фильмов».

Подписано письмо зловеще: **«таллиннские кинозрители».** И не знаешь, с кем имеешь дело — с одним ли анонимом, или, может, с фракцией Народного фронта?

Или еще.

«Но такой мути и дряни я еще не видел!!! Мура. И больше ничего». **(Виталик В., *Харьков.*)** Далее в том же русле безапелляционной брани.

А вот и приговор, тут же и приведенный (мысленно, слава Богу) в исполнение: *«Идите на лесосеку и валите лес!»* **(Н. Савельева, *г. Киров.*)**

Озлобление здесь почти физиологическое. И понять его гораздо труднее, чем попытаться понять сам фильм.

Пусто! Порожне! Глупо! На этом сходятся все, кто ленты не принял, надо думать, с первых же кадров.

Ну, а что, если в сплетении пустоты, порожнести и глупости как раз и заключается цель авторов — А. Бородянского и К. Шахназарова?

Держаться алогизма — задача труднейшая для полнометражного фильма в отличие от коротенького анекдота. И «Городу Зеро» не во всем удается уберечь свой ключик, сосредоточить на своих ходах неотрывное зрительское внимание. Где-то и затянуто, и вяловато. Но снова выпрыгивает этот алогизм и кажет тебе язык, и снова смешно от пустопорожнести, от самозамкнутости в себе талантливо выдуманного городишки Зеро.

Плюс пародийность, взятая в союзники. Сюжет «...Зеро» начинается, как стократ набившая оскомину производственная драма. Толкач (Л. Филатов) приезжает на завод-поставщик с тем, чтобы упросить нечто переменить в схеме комплектующего изделия. Все, как говорится, словно в натуре. Договор, нажим толкача, комбинатские коридоры, кабинеты и столы.

И вдруг все это промзанудство, знакомое по десяткам кинопокушений, опрокидывается алогизмом. В предкабинете у директора — абсолютно голая секретарша за машинкой. Ну вот сидит себе и выстукивает, словно бы «так и нужно».

А в этом перевертыше-фильме действительно так и нужно. Опрокинуть обычное пародией, поставить обычное на грань абсурда. С тем чтобы мы угадали за этим абсурдность определенных социальных структур.

Не в одной секретарше дело, а еще и в том, с каким наивом принимает директор завода известие о том, что главный инженер давно утонул в речке. И зритель подталкивается к догадке, что вся эта обычно кипучая жизнь есть, по существу, кажимость, производство чего-то донельзя пустопорожнего. Мыльных пузырей? Цифр в отчете? Чего-то невообразимого?

Все может быть в городе Зеро, в городе Ноль.

И такое вот производство. И музей в шахте, где над каждой восковой фигурой прошлого, даже над самой зловещей, одинаково умильно хлопочет хранитель. Может здесь разбушеваться и буря в стакане воды — общегородская реабилитация годами запрещенного рок-н-ролла. Здесь уже эйфория, бесовский карнавал, всеобщее дерганье-покаяние.

Добавьте к этому пародийное следствие по делу о самоубийстве повара (толкач не оценил его кулинарной выдумки торта — головы самого толкача). Алогизм об руку с узнаваемым, вроде бы реальным, сущим. Но только изящно вывернутым наизнанку.

Как хотите, а это смешно. И горьковато, потому что заставляет задуматься об алогизме многого из того, к чему нас приучил социум единомыслия, единоблагонравия, производства пустот.

И потому заключить хочется цитатами из писем тех, кто фильм принял, на нем смеялся, с ним размышлял.

«Атмосфера абсурда — это мы. Близко к Салтыкову-Щедрину (к его органчикам и фаршированным головам, к примеру.— **А. Е.).** *В директорских креслах театров и музеев пусть сидят бывшие пожарники, дворники — делай вид, что все нормально, прекрасно, «вверху» знают, что делать, а ты — винтик, козявка».* **(Л. Соколова, *г. Куйбышев.*)**

«В фильме высвечиваются пороки нашего общества с примесью фантастики, абсурда и сатиры. Вот это и хорошо. Фильм хочется смотреть». **(Н. Кукушкина, *Запорожье.*)**

Значит, не отшибло еще у нас вкуса к юмору, основанному на игре пустого и порожнего, на здоровом отношении к алогизмам реального. Прекрасно.

А. ЕГОРОВ

редактор отвечает

«Неоднократно читал, что за рубежом один киномеханик может обслуживать два и больше кинозалов. Физически не представляю себе, как это возможно».

Г. Подопригора,
Коломна

В Беверли-центре (Лос-Анджелес, США) я наблюдал, как три человека, инженер и два киномеханика, обслуживали 14 кинозалов. То, что мы называем «кинобудкой», у американцев — просторное, вытянутое помещение с площадкой на другом уровне. В стенах справа и слева — бойницы для проекционных аппаратов, одни повыше, другие пониже, потому что залы располагаются на двух этажах. По получении фильма его извлекают из коробок и склеивают в единое огромное «колесо». Пленка от этого «колеса» по направляющим желобкам бежит от аппарата к аппарату. Расстояние между соседними аппаратами преодолевается, скажем, за 15 минут. Это означает, что сеансы в залах можно назначить в 10.00, 10.15, 10.30 и так далее. Залы в основном по 100—150 мест, есть и совсем маленький — на 30, и только один, главный,— на 800. Этот главный и с ним два соседних могут быть отключены от общего «колеса» и заряжены другой пленкой (то есть другим фильмом). Надо ли говорить, насколько это удобно при наплыве зрителей или, напротив, при падении их интереса.

Я спросил, что будет, если в одном из аппаратов порвется пленка. Меня не поняли. У американцев пленка не рвется.

«Мы все наслышаны о бешеных гонорарах кинозвезд, до 5 и даже до 10 миллионов за одну роль. Но в капиталистическом кино работают не только «звезды». Насколько гонорар обыкновенного голливудского актера отличается от заработков наших актеров и актрис?»

Е. Дубоносова,
Йошкар-Ола

Нижняя граница, по которой оплачивается работа американского артиста,— полторы тысячи долларов в неделю. Эта сумма уже нерасщепляема — ты получаешь ее, даже если тебя привлекли всего-навсего на два дня или даже на час съемки. Юные особы в ожидании известности часто согласны появиться на экране и за половинную сумму, но это называется штрейкбрехерством и неумолимо карается профсоюзом.

В наших тарифных сетках самая низкая оплата актерского труда предусмотрена на уровне 8 рублей 20 копеек за съемочный день или день, отданный репетиции. Легко представить самочувствие актрисы, которая после трехмесячного перерыва в работе получила приглашения на пять съемочных дней и снова попадает в полугодовой простой. На эту ставку не больно разживешься.

Но и высшая наша ставка, отданная нашим «звездам» и народным артистам,— 56 рублей, звучит сегодня издевательски. Если американский актер, «купленный» щедрым контрактом «с потрохами», может без торопливости шлифовать роль по очередному сценарию, наших профессионалов мы обрекаем на бесконечный марафон: сцена, кино, телевидение, выездные вечера...

«Сейчас, когда постановкой фильмов занялись кооперативы, естественно было бы ожидать, что они сократят ненужные расходы и будут снимать фильм дешевле, стремясь затем продать его подороже. На деле жв, как доносится отовсюду, кооперативщики дают больше возможностей режиссеру-постановщику, не останавливаясь перед большими затратами... Зачем им это нужно?»

О. Костанжогло,
пос. Снегири

Смета кинокартины не есть нечто определенное, как, скажем, температура кипения или замерзания. Традиционно односерийный фильм призван обойтись сметой от 400 до 500 тысяч. Случалось, съемочная группа обходилась сметой вдвое дешевле. Свеженький случай — дебютант Джахангир Файзиев отснял лихую сатирическую ленту на полтора часа всего за 170 тысяч (дебютанту больше не доверили, ждали короткометражку). Но вообще-то полмиллиона наших теперешних инфляционных денег очень мало для постановки полноценного, тем более постановочно сложного фильма. Принято немного добавлять за эту самую сложность, за масштабность, за исторические костюмы, за комедийность, поскольку она достигается всего труднее. За квалификацию создателей не добавляют ничего или гроши.

А кооперативы делают свою ставку как раз на это. Если в фильме одна декорация и всего пять исполнителей... Дорогая или дешевая будет смета? На государственной студии — очень дешевая. Одна декорация — вот и все расходы. Кооперативщик постарается отыскать пятерых замечательных исполнителей и не остановится перед расходами на их гонорар. Точно так же он будет искать талантливейшего режиссера и опытнейшего оператора. Только логика бюрократа заставляет на этом экономить. Нормальному человеческому сознанию ясно: щедрость по этой статье обещает окупиться сторицей.

Впрочем, уже и государственные студии постепенно уступают в этом вопросе: «Ладья» с гордостью сознается, что год от году сметы ее фильмов растут, достигнув уже почти миллиона все за ту же односерийную киноединицу.

КАРАУЛ

ВО СПАСЕНИЕ

Григорий ПОЖЕНЯН

Как ни странно, все самое страшное, происходившее со мной, было не на войне, хотя воевал я трудно, в экстремальных условиях, особенно первые три года войны.

И оборона Одессы, и оборона Севастополя при всех, иногда даже вроде безнадежных ситуациях не ощущались как невыносимые: рядом были друзья-разведчики, все мы оказались поставленными в одинаково сложные условия: жизнь — смерть. Промежуточных вариантов часто было совсем мало. Отдушины — госпитали, редкие дни переформировки...

Сложнее всего: он, друг, а не ты. Сегодня идти ему. А ты знаешь, что он еще не остыл от вчерашних страхов, не сменил воздух, не набрался сил. Ты мог бы найти предлог и сам пойти взрывать мост, повиснув на «вдовьем» шнуре. А не пошел. Мол, очередь его. И он погиб. А пошел бы ты, возможно, все бы обошлось. Но ты не пошел — и теперь казнись всю жизнь.

Я не преувеличиваю. Я думаю об этом все чаще сейчас, когда все стали такими жестокими, когда вдруг (а может, и не вдруг) всплыло: русский, хохол, еврей, татарин. Теперь, когда стать «лучшим» ты разрешаешь себе без особых усилий.

Еще одно раздумье гложет меня: почему тогда мы были все равны? Равны в самом высоком смысле слова. Тогда я не посмел бы написать:

И думал я, да в том ли толк,
Что их неисчислимо много,
Не понимающих Ван Гога,
Себя не осознавших толп.

Кто виноват в том, что сорок пять лет, прожитых после войны, нас разделили, как века, сместились ценности, убыли и вера, и надежда, и любовь, обмельчала дружба, ушли, как в песок, джентльменство, мужчинство, девичество? Что греха таить: одышка, наросты жизни...

Не везде, не всегда, не во всем...

Фильм «Караул» не отвечает ни на один мой вопрос, не пытается «обобщить», не претендует на типичность, но констатирует одну из страшных форм болезни: дедовщину.

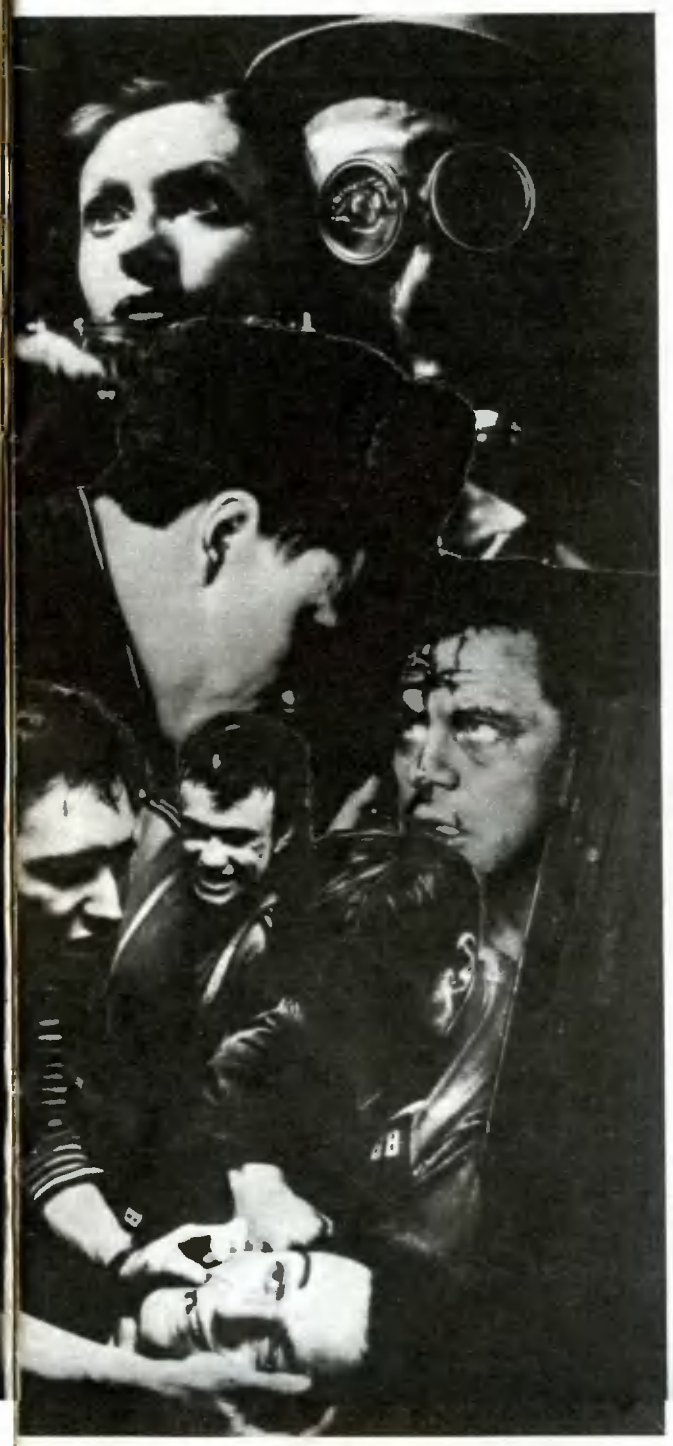
Я понимаю, что вызываю огонь на себя и политработников, и высокого военного начальства, и лжепатриотов среди рядовых солдат и сержантов. Стреляйте по мне: не страшно. Но пусть не гибнут тысячи молодых необстрелянных солдат, попавших сегодня в западню жесточайших армейских будней.

Человек — травинка. Среди человеков-зверей он один-одинешенек, защищен только своим незащищенным достоинством. Вырвать с корнем, убить эту травинку ничего не стоит. Но лучше растоптать, чем терзать душу зеленого ростка.

Идет поезд... Везет заключенных. Они тоже, как звери, в клетках: руку просунешь на волю,

МРАК ПУСТОТЫ

Александр ШПАГИН,
студент ВГИКа



за железный проем решетки, по ней сапогом хрясь! И чтоб ни звука.

— Первый прошел!

— Второй прошел!..

— Руки назад.

Ватники, ватники. Озверевшие лица под серыми тюремными ушанками. Клацанье дверей. Сбитое дыхание обязанных быстро бежать в клетке. Из клеток слышны придушенный стон, усеченный мат, обкатанная стократ «сука!». Их везут из лагеря в лагерь. На станциях: скупое ночное небо Севера, леденящее низкое небо. Конвой. Овчарки. Яркий, бьющий наповал сноп света фонарей охранников.

— Первый! — Первый пошел.

— Второй! — Второй пошел.

Короткая остановка. И снова колеса стучат на стыках, отстукивают часы, дни, годы, судьбы.

Заключенных охраняет в поезде караул.

Они другие, но такие же. Тюрьма в тюрьме.

Начальник — офицер с длинным тяжелым лицом, крутой морщиной вдоль щеки, волчьими безжалостными глазами, руками, как у Артамонова, ниже колен. Он слушает Баха или Малера — не важно что, но что-то отвлекающее от его волчьей норы. Кажется, что он даже не имеет имени-отчества. Но он исполняет долг! Зло, неукоснительно, беспощадно — ко всем на свете вообще, к заключенным и подчиненным — его караулу, в частности.

Он рентгенолог, ненавидящий больного, на болезнь которого ему смотреть противно.

Он все видит насквозь и не хочет видеть.

Но железный порядок — его дыхание. Вдох — феррум, выдох — феррум. С железом жить спокойней.

Его помощники — сержант и младший сержант — младшие звери. Они тоже из-за своей несвободы, однообразия жизни, необратимости быть жестокими и непоколебимыми, из-за отсутствия просвета и безвыходности, силы накачанных мышц — в кризисной сетке вечного нерва.

Вдох — феррум, выдох — феррум. С железом жить спокойней. Но... есть два новичка.

Ах, есть две травинки. На них можно отдышаться, разземлиться, согнать черную кровь. Отомстить им... За что? А за то... За что за то? За безответное прошлое, когда они сами были «салагами».

Но у нас, в наше время, на флоте над салажатами подшучивали, их разыгрывали, учили «ходить пить чай на клотик», но не сдирали шкурку, не издевались зло и изощренно, с ненавистью неутоленных ублюдков. Каждый час, по каждому поводу.

О! Как он терпел, этот высокий мощный солдат, парень с воспаленными от ужаса глазами. Его били каблуками по душе, мочились мимо унитаза в узком проеме загаженного туалета, который он все вытирал, вытирал, надраивал стульчак, а его — головой об дужку.

Его заставляли десятки раз приседать, ползать в шинели по полу, а потом идти караулить, выносить из задушенной клетки очередную окровавленную жертву.

Был второй мальчик-новичок, быстро сломленный жестокостью. Тот — второй — перестал быть человеком, не нашел сил к противостоянию, стал сразу тенью.

А этот боролся и восстал.

Смерть, конечно, тоже выход. Смерть — спасение отнятой жизни, слепой бунт за поруганное достоинство.

...Пьяная оргия. Женщина, случайно севшая с собачкой на этот поезд и так попавшая в античеловеческую обстановку. Не разгул питья, а распыл пойла, звериный исход — все снято без перехлеста. Финал фильма (порой даже не верится, что это игровой фильм, а не документальные съемки) набух и взорвался, как гнойник. Вдруг оживший солдат убивает их всех без разбору, не солдат-сослуживцев, не караульный наряд, а звериную кодлу обидчиков, насильственно отбирающих у человека человеческую честь.

Финал фильма «Караул» затянут. Сцены в метро мне кажутся лишними. Этот вагон, где обычные люди,— и он, обреченный, потерянный, приговоренный, выпавший из системы жизненной орбиты. Но эпилог не видится и не слышится, проходит мимо — остается «нежизнь» того поезда, тот содом и отчаянная безысходность.

Такова наша армия сегодня? Нет, конечно, это частность (хочется верить и думать).

Войну выиграли другие люди. И другие солдаты — не приведи, Господь, чтобы понадобилось,— спасут Отечество вновь.

Но армию нужно не перестраивать, а менять. Менять ее структуру, выдвигать на все узловые посты новых молодых офицеров. Оружие доверять нужно людям честным, праведным и верующим — необязательно в религиозном смысле, но непременно в высоконравственном.

Никому не должно быть страшно. За изображение жестокой правды авторский коллектив фильма «Караул» должен «не поруган быть», а поощрен.

Нет, Язов не прав. Сколько бы он ни утверждал с высокой трибуны, что повести «Сто дней до приказа» и «Стройбат» — вредные, клеветнические произведения!.. Правда все равно прокладывает себе дорогу, никуда от нее не деться.

Вот уже и фильмы понеслись о дедовщине. Пример — лента А. Рогожкина «Караул». Ей, видимо, и суждено снискать лавры. А рядом — «Беспредел» И. Гостева по очерку Л. Никитинского. Картина о зоне... Я недаром их сопоставил: лагерные и армейские отношения — явления одного порядка. Там и там маленькие тоталитарные системы, там и там тупой гнет пустоты, из обеих почти невозможно вырваться, почти невозможно остаться человеком, хоть чуть-чуть, да оскотинишься.

Рогожкин сталкивает два похожих «социума» в тесном пространстве вагона, где солдаты конвоируют перевозимых зеков. У кого страшнее законы — неизвестно.

Катится себе вагончик — не слезешь с него, не выпрыгнешь... Изо дня в день — лица арестантов, «товарищей» по службе да старшины-прапорщика. Не «беспредел», а «предел пределов».

Гостев и Никитинский выстраивают четкий сюжет — фильм по-хорошему прямолинейный, работающий на зрителя и не скрывающий этого. А Рогожкин, похоже, пытается соединить злободневное с элитарно-интеллектуальным. И вот тут начинаются сложности. Ибо содержание «Караула» бесхитростно. Как и в «Беспределе», есть положительный герой, коему следует сопереживать, и отрицательные «деды», есть конфликт, кульминация — все четко. Но режиссер выстраивает на этой основе свой мир: он всячески расшатывает, размывает «конструкцию», документализируя экранное пространство — камера нервно подрагивает, шероховатость, «чернобелость» — то долго заходят в вагон, идут, идут, а то вдруг — хрясь! — резануло по нервам!

И актеры играют достоверно. И мрак сгущается. Но нечто неясное режет глаз, раздражает. Что? Ага! Конечно же, прапорщик! Очень странный, незаурядного интеллекта малый. Таких прапорщиков, которым впору в редколлегии «Вопросов философии» сидеть, кто-нибудь в армии видел? Может, конечно, и такие есть, но здесь-то он зачем, если все документализировано и приближено к типическому?

Скажу. Он — зримое воплощение двойственной позиции режиссера, за которой, судя по всему,— тайная растерянность перед материалом.

Странный прапорщик — только цветочки! То ли еще будет!

Когда герой расстреляет всех старослужащих, то вскоре же выскочит-таки из вагона и попадет в реальный мир, точнее, ирреальный, даже апокалипсический. Ходят по полям монахи с крестом, в купе поезда обнаруживаются лесбиянки, агрессивные и поддатые слепые бродят по темным подвалам, голые люди разгуливают во дворах-колодцах, вокзал изменяется на глазах, превращаясь из многолюдного в опустошенный.

В финале, разумеется, герой умирает — как же без этого! Смерть в конце — обязательный атрибут перестроечного фильма.

А знаете, мне как-то захотелось в мрачный мир вагона, пусть к «дедам», пусть к зекам... «Но там же ужасно!» — кричат авторы. Не спорю. Но все равно вагон как-то теплее, в нем какие-никакие, а люди, а не голые (и одетые) метафоры.

Мрачно. Что ж делать? Жизнь мрачна.

P.S. Впрочем, в Берлине поезд остановился. Жюри и кинокритикам фильм понравился. Лиха беда начало — теперь пойдет другая колея.

режиссер представляет фильм

ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК

На киностудии «Мосфильм» завершаются работы над цветным художественным фильмом «Очарованный странник». Постановщик картины заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат многих МКФ, кинорежиссер Ирина Ивановна ПОПЛАВСКАЯ рассказывает нашему корреспонденту:

— Начну с моего замысла-умысла. Российский характер, он меры не знает. Не потому ли, всецело отдавшись на первой поре очистительной, но и разрушающей волне критики всего и вся, изображению только негативных явлений нашей жизни, наш кинематограф стал подчас забывать о том, без чего немыслимо развитие Искусства,— о создании (по определению Ф. М. Достоевского) «положительно прекрасных типов и поисках их в нашем народе». Великий русский писатель Н. С. Лесков помогает теперь нам в нашей современности восстановить пошатнувшееся равновесие.

Лесков создал удивительно своеобразное и неожиданное, собственное мироздание, целый «иконостас праведников», живых, людских характеров из самых разных социальных слоев общества. «Очарованный странник» — крепостной человек Иван Северьянович Флягин, знаток лошадей, конэсер — один из таких людей. Фильм о нем зрелищный: жизнь Ивана, его странствия богаты самыми разными приключениями, столкновениями с судьбами разных людей, но основа, на которую укладываются, как осколки разноцветной смальты в мозаике, разноплановые события,— это *духовный путь человека к истине своего существования,* его «внутренняя перестройка», внутренняя нравственная выработка. Он идет по этому пути неровно, тяжко ошибаясь, увлекаясь. Будут падения и взлеты — и все без меры, «до краю», ибо этот характер меры не знает и всему отдается со страстью и детским простодушием. В нем, как, вероятно, и в дру-

Флягин — А. Михайлов

Фото С. Романова

Состязание

гих характерах этой замечательной повести, есть частица характера их автора, Лескова — человека неуемного, противоречивого и страстного. Отсюда и фильм нам видится — острым, построенным на резкой смене действия, на контрастах и неожиданностях, на столкновении страстей, ритмов, изобразительных фактур. Оператору надо полюбить контрасты света и темноты, не бояться погружать предметы в тень, высвечивая только сущностное, драматургически главное.

Как сказал Л. Н. Толстой, «Лесков — писатель будущего». Нам думается, для того чтобы выразить литературный чудо-язык писателя в кинематографе, надо быть изобретательным в использовании современных операторских, технических средств, продумать неожиданные сцепления эпизодов в монтаже, контрасты ритмов.

В звуковом ряде фильма мы стремились сочетать духовную музыку с народной (в нем звучат русские народные, казачьи и цыганские песни, азиатский фольклор) и в то же время использовать ритмически организованные композитором шумы, создающую напряжение шумомузыку. Съемки — в подлинных интерьерах XIX века, жесткий отбор реквизита, скупость работающих на драматургический образ подлинных деталей...

Эти мысли о фильме написаны мной при самом его начале. Я сейчас пересказала кратко ту программу, которая напечатана в режиссерской разработке. Теперь зрителю судить, что нам удалось осуществить из того, что нам намечталось и наметилось.

Теперь о самом сущностном — об артистах. Во время моей работы над фильмом Лесков своим материалом властно продиктовал мне принцип подбора актеров: этот отбор велся «по мастерству». *Лесков* требовал от артистов яркой индивидуальности, высшего мастерства и еще, пожалуй, импровизационного начала. В главной роли снялся всем известный прекрасный артист Александр Михайлов. На роль цыганки Груши был большой конкурс, охвативший не только Россию, но и Молдавию, Венгрию. Требовался талант, молодость, красота, умение танцевать и петь и цыганская внешность. А это, все вместе взятое, согласитесь, редкое сочетание. Грушу сыграла выпускница Щукинского училища Лидия Вележева. Князя сыграл Андрей Ростоцкий, Евгению Семеновну — Ольга Остроумова, магнетизера — Валерий Носик. В ролях снялось целое созвездие блестящих артистов: С. Мишулин, Л. Куравлев, Л. Кулагин, Е. Никищихина, И. Скобцева, В. Сергачев, В. Фролов, Б. Бейшеналиев, А. Омуралиев, А. Чокубаев, Н. Мамбетова и др. Операторы — Б. Новоселов и С. Тараскин. Художники — А. Кузнецов и П. Сафонов. Композитор — К. Волков.

Фильм — это колокол. Я завершаю его литье. Я все силы отдавала, чтобы у него был чистый отзвук во многих зрительских сердцах. Слушайте его, приходите смотреть. Как он отзовется в вашем сердце, каждый человек и многие-многие люди-зрители?..

Князь — А. Ростоцкий
Грушенька — Л. Вележева

Близится к завершению работа над кинороманом

Режиссер Владимир ХОТИНЕНКО намерен порадовать зрителя новыми открытиями. В. Хотиненко — автор таких разных фильмов, как «Зеркало для героя» и «СВ».

ПАРИТЕТ

Рекламную кампанию проводит кинообъединение

В кадре — актер Владимир Ильин и медведь Сережа

ТОСТУЕМЫЙ ПЬЕТ ДО ДНА

...А есть *ли*, скажите мне, смысл рецензировать книгу, получившую несуразный тираж 3350, вышедшую в Киеве и даже в Москве, кажется, не продававшуюся? Рецензия — это либо реклама, либо антиреклама, либо «размышление и разбор»; рекламировать то, *чего* нельзя купить, не умнее телерекламы обуви «Ленвест», «антирекламировать» не за что, разбирать, да еще вынужденно кратко, тоже есть резон лишь в том случае, если читатель имеет возможность «посравнить да посмотреть».

Что остается — «размышление»? Пожалуй, да — и то в надежде, что необладатель книги Елены Стишовой «Близков прошлое» держит в памяти если не все конкретности ее журнально-газетных статей, то хотя бы их слившийся воедино образ, характер, тип. На этом уровне мы и можем с читателем встретиться для согласия или спора.

Что за критик Стишова? И — критик ли вообще?

Последний вопрос надо, разумеется, изъяснить, что конспективно и сделаю; конспективно в буквальном смысле, так как недавно изложил свои сомнения в одном малотиражном издании, а сейчас, чтоб не повторяться, ограничусь скорописью.

Прав я или не прав, но с годами перестал различать нечто истинно содержательное в самом понятии «критик». «Прозаик»? Понимаю. «Поэт»?.. Нет, точнее сказать «стихотворец» — понимаю тем более. Звучит забавно, но Егор Исаев и Михаил Лермонтов, Петр Проскурин и Федор Достоевский — люди одной профессии; но есть ли что-то всерьез общее между Иннокентием Анненским с его «Книгами отражений» и... даже не с нашими бушными-байгушевыми, а, скажем, с Антоновичем? То, что их общий материал — «вторая реальность»? А у исторического беллетриста не она ли самая, ненаблюденная и неосязаемая? По крайней мере не ее ли подобие?

Жанры чисто критические — да, существуют: обзор, та же рецензия, но они-то как раз отнюдь не помогают самовыражению пишущего, как поэма или роман; они его, напротив, стреноживают, ограничивают сугубым своим целевым прагматизмом — дать информацию или рекомендацию.

К чему я это говорю? К тому, что сама критическая профессия диктует не то что самоограничение (это куда ни шло, это даже прекрасно), но удовлетворенное сознание самодостаточности. Для критического самоуважения немного надо; не всякий стихоплет, тиснув в многотиражке басню, скажет: «Я — поэт», но всякий начинающий рецензент отрекомендуется: «Я — критик».

Так вот, Елена Стишова с этой (подозреваю, что весьма спорной) точки зрения не критик. Хорошо, уточним: не только критик, не просто критик. Тем более что идея самодостаточности, или, как выражаются деликатнее, суверенности — не одной лишь ее профессии, но и кинематографа в целом,— ей, как я понимаю, претит. Отчего и оценки могут быть — нет, не завышены, тут уж скорее я лично мог бы придраться к их излишней, на мой субъективный взгляд, снисходительности, но... как бы выразиться?.. Выразимся так: они нормальные. Человеческие. Общекультурные. Я не много читал столь же точных (стало быть, воздающих замечательному мастеру не превыше, но и не ниже его заслуг) слов о Никите Михалкове, как в «Близком прошлом» и в недавней статье, опоздавшей попасть в книгу («Искусство кино», 1989, № 7). Но: «Творчество Михалкова — это рефлексия культуры, ищущей новые пути способом самоотрицания, самоиронии, самопародирования. И кинематографисты теперь знают, как называется этот процесс в культуре: постмодернизм. У постмодернистов ирония — способ отношения к жизни, к ценностям прошлого, в частности. В этике постмодернизма боль не является ценностной категорией. Вот ключевой момент! Ибо тут обнаруживается: постмодернизм не совпадает с доминантным типом русской духовности, с ее жаждой истины и поиском ее».

Кто это пишет? Критик? Ну да... по профессиональной принадлежности, по анкете. Но истинный, чистый, «только» критик, держащийся в рамках профессиональных задач, не обязан задаваться таким вопросом сверх программы. Он оперирует тем, что есть, он вроде того писателя из «Золотого теленка», который размышлял, что пустыня — это бездарно, но она существует, и с этим надо считаться. Или (страшно сказать) вроде самого товарища Сталина, каковой однажды цыкнул на литнадсмотрщика, явившегося с жалобой на поднадзорных: «У меня для тебя других писателей нет. Пошел вон!»

Так что я понимаю того кинокритика, что объясняет нашим заносчиво-ущемленным кинематографистам: чтобы осуществить «мечту о прорыве на мировой рынок», необходимо учитывать «эстетику постмодернизма, в которой работает сейчас значительная часть крупнейших художников Запада», «знать многочисленные кинематографические мифы, образные системы... музыку, моду, предметы быта, цветовую гамму...». Он совершенно прав, и дай Бог нашему теляти задрать заграничного волка, но я полный союзник Стишовой в том отношении, что ей всего этого **мало**. Ей, понимаете ли, подавай «доминантный тип русской духовности». И, ценя вместе с ней своеволие художника, жалею, что тот же Никита Михалков после долголетних рассуждений о постановке «Грибоедова» как об исполнении национального долга пускавт «все на продажу» и ставит «Очи черные»; да, жалею, хотя, зная михалковского соавтора по работе над Грибоедовым, ни в какую не поступающегося принципами Юрия Лощица, не имел оснований ждать, что получу как зритель духовно близкое зрелище...

В том, что я не совсем не прав в своем пристрастном, союзническом ощущении «доминанты» Стишовой («ей этого **мало**»), меня убеждают подтверждения *от* противного, от враждебного, например, инвектива критика Л. Донец («ИК», 1990, № 1). Она, то бишь инвектива, в самой своей озлобленной агрессивности показательна, потому что зовет к полной удовлетворенности тем, что Михалков сделал... А что, разве не так? Не сделал? Успокоимся: сделал, сделал, да в конце концов есть и такой — вполне законный, только уж больно распространившийся — жанр, как парадный портрет. Но особенность и сила Стишовой, полагаю, вот в чем. Она, филолог, сумела стать профессионалом кинематографической критики — теперь уж сужу от противного я сам, ее однокурсник, используя как контраст самого себя. Читаю, допустим, разбор «Пяти вечеров» и с удовольствием вижу: я, также писавший об этом фильме и также его хваливший, так разобрать не смог. Не умею, не знаю, «не проходил» этого. Однако, войдя внутрь заповедной для меня зоны, Стишова сохранила — или выработала? — способность быть одновременно и **вне** ее, **над**, хотеть чего-то **сверх**... Что, мне кажется, драгоценно. И без чего профессиональное самоуважение с неизбежными ссылками на «гамбургский счет» выглядит напыщенно-жалко.

Кстати, о пресловутом «счете». Не есть ли он — сам по себе — ужимка профессионального снобизма? Ведь стоит лишь вспомнить, что придумавший его Шкловский тут же, не отходя от счетов, словно костяшки, отщелкнул в сторону Бабеля и Булгакова: первый — «легковес», второй — вообще «у ковра». И если возможны такие потери... В общем, не обольщаясь на свой хоть бы и гамбургский счет, дождемся суда истории.

Что за счет у Елены Стишовой? А она как раз не торопится считать и подсчитывать. Не стремится к четкости оценок, так что иной раз досадуешь и торопишь ее: ну, говори прямо, понравилось? Не понравилось? Готов даже выразить свое читательское неудовольствие этим, но, вероятно, буду не прав: ее мысль не спешит к завершенности, самое себя придирчиво проверяя на истинность. Высказанное несколько лет назад суждение, сегодня оказавшееся или показавшееся легковесным, не вычеркивается рукой-владыкой; Стишова не хочет крепчать задним умом,— наоборот, былая неправота будет строго отмечена в книге сноской: если б, допустим, «Проверка на дорогах» «вышла в свой срок... иными словами, если бы культура развивалась естественным путем, я, возможно, искала бы иные формулировки».

Но чтоб «культура развивалась естественным путем», надо, избавившись (или думая, что избавились) от цензуры, не впадать в грех эйфории, в цеховое самодовольство, поднимая друг за друга заздравные тосты (ибо «художник нуждается в поддержке»). «Тостуемый пьет до дна» — эта прелестная фраза из «Осеннего марафона» оборачивается коварством: тот, кого «тостуют», пьянеет, теряет ориентиры, и пусть уж он лучше злится на тех, для кого сделанного им «мало»,— они, а не «тостующие» необходимы его искусству...

Станислав РАССАДИН

АССОЦИ

Б. ПИНСКИЙ

Дитя рождалось в муках и скандалах. Двое из родителей-учредителей — Госкино и Союз кинематографистов СССР — отказались от ребенка еще до его появления на свет. В центральной прессе произошел обмен репликами, как рапирными ударами. «Опасный эксперимент с прокатом»,— предупреждал еженедельник «Экран и сцена» (8 марта 1990 г.). «Плюрализм с дубинкой?»— парировали в «Советской России» от 18 марта члены оргкомитета искомой Ассоциации.

Из-за чего же разгорелся сыр-бор? Ответ — в постановлении секретариата правления Союза кинематографистов СССР: «Поддерживая в принципе идею объединения многотысячного отряда работников кинопроката и киносети, считать недопустимым создание Ассоциации в настоящий момент, пока еще действует прежняя система организации кинопроката, не учитывающая пакет новых законов, уже принятых или обсуждающихся в Верховном Совете СССР (о собственности, об аренде, о налогах, о печати)». В том же духе высказались руководители Госкино, считая, что создание Ассоциации сегодня приведет к монополизации кинорынка. Прежде чем объединяться, прокату еще предстоит распасться на составные суставы, множители.

Тем не менее Учредительный съезд состоялся. Его организаторы объявили, что они переработали проект устава. Изменено и название — теперь оно звучит «Всесоюзная ассоциация работников киновидеопроката». Правда, состав участников съезда позволил острякам прозвать его «съездом генеральных директоров» (из 296 делегатов 119 представляли административно-управленческий персонал, 32 — руководство среднего звена, а на всех остальных — от руководителей районных кинодирекций до киномехаников — осталось 75 мандатов).

На съезд не прибыли делегации Армении, Грузии, Таджикистана и Туркмении. Узбекистан был представлен только Ташкентской областью. В Ассоциацию отказались вступить представители Прибалтийских республик. Все остальные поддержали идею объединения, приняли устав, выбрали руководящие органы Ассоциации. Ее председателем стал И. Таги-Заде, руководитель экспериментального производственно-творческого объединения «Тискино».

Спросим себя: что же все-таки создано — общественная организация, защищающая социальные и профессиональные права прокатчиков, или картель, монополизирующий всю державную кинопрокатную систему? Мнения существенно разделились. С одной стороны, в уставе оговорена юридическая и экономическая самостоятельность организаций, входящих в Ассоциацию. С другой — среди основных задач значится «координация деятельности членов Ассоциации в области кинообслуживания трудящих-

АЦИЯ СОЗДАНА. УРА?

— Кто приехал с вами из рядовых работников — киномеханики, администраторы кинотеатров?
— Да кому они тут нужны?
— Да, только их тут не хватало!
Из разговоров в курительной Учредительного съезда Всесоюзной ассоциации работников киновидеопроката

К. РАЗЛОГОВ

БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ

ся, продвижение на экраны лучших произведений советского и зарубежного киноискусства...». Знакомые формулировки, не правда ли? Кто и как может координировать деятельность свободных предпринимателей, кто и какими методами будет продвигать на их экраны лучшие (кто это определит?) фильмы? Кстати, о социальной и правовой защите рядовых кинопрокатчикоа говорится в конце этого пункта устава...

Но поезд, как говорится, ушел, событие состоялось, Союзу кинематографистов и Госкино СССР надо думать теперь о путях взаимодействия с новой организацией.

Вот мнение секретаря правления СК Б. МЕТАЛЬНИКОВА:

— Более года назад я подал в отставку с поста председателя комиссии по прокату: пришел к выводу, что это дело в первую очередь самих прокатчиков. К самой идее объединения отношусь положительно. Тем не менее формы и методы этого объединения неспроста вызвали в Союзе озабоченность. Организаторы Ассоциации провозгласили а проекте устава проведение государственной политики. Мы увидели в этом угрозу монополизации и попытались добиться переноса съезда на более поздний срок. Но это вызвало резко негативную реакцию, во время съезда на Союз кинематографистов обрушился поток ругани. Я не виню выступавших — это люди, которые существуют в тяжелейших условиях. Повторяю: мы не против их объединения, нужно лишь, чтобы создавались и другие, параллельные структуры, разрушающие централизацию кинопроката. При этом я выступаю против того, чтобы Союз брал на себя запретительные функции. Нужно искать другие пути. Например, создать Ассоциацию кинопроизводителей, в которую войдут директора творческих объединений, коммерсанты, специалисты по маркетингу... Пусть они, а не режиссеры конкурируют с Ассоциацией работников кинопроката, Ассоциацией кинофикаторов, если она появится. Это будет нормальная конкуренция, в которой каждый участник станет отстаивать свои интересы и будет вынужден учитывать интересы партнеров.

Госкино СССР заняло пока выжидательную позицию. Его руководители хотят посмотреть, в каком направлении пойдет новая организация, и лишь после этого определить свое к ней отношение.

А куда ей идти? Среди множества выступлений на съезде, в большинстве своем сумбурных, эмоциональных, было одно, расставляющее все точки над «i». Судя по бурным аплодисментам, которыми встретили его делегаты съезда, они согласны с «положениями и выводами» доктора искусствоведения Кирилла Разлогова. Это выступление мы и предлагаем нашим читвтелям с небольшими сокращениями.

Вся сила, которой обладает кинематограф, сосредоточена в основном в области проката. Не в кинопроизводстве, не в кинотеатрах, не в службе кинофикации, а именно в прокате как в посреднике. Если б Госкино оставило себе только эти посреднические функции, оно оставалось бы монополистом, держа всю власть в своих руках. Кстати, в свое время я пытался убедить в этом руководство Госкино. Но тогда господствовали другие представления, прокат бездумно сливали с кинофикацией, кино с культурой, общественное с государственным.

Поскольку кинематограф у нас официально перестал быть делом казенным, тем, кто работает в прокате, придется решать вопрос, от которого они отмахиваются, а именно: чем они собираются заниматься? По-прежнему блюсти государственные интересы, заботиться об идеологии, воспитании и т. д.? Но ведь это дело не предпринимателей, не хозяев, а государственных органов. Вас должен волновать один вопрос: где взять побольше денег? Надо решительно перестать изображать себя государственными мужами на отаетственной державной службе. Ваш теперешний интерес — дело. Деньги. Их надо брать со зрителя, брать у спонсора, брать у государства. не стесняться говорить производителю: сколько бы ни стоила ваша картина, мы купим ее, если нам вы скинете цену. Оставьте ради Бога в покое «культуру» и «идеологию», этим должны заниматься другие — творческие союзы и политические партии.

Если вы дельцы, настоящие дельцы от кино, тогда оставьте надежду, что государство станет вам помогать, защищать вас, охранять. И не плачьтесь, не чувствуйте себя младенцем, брошенным на произвол судьбы. Теперь вы должны завоевать полную власть распоряжаться собой.

Я прекрасно понимаю, что слова мои падают на почву, мягко говоря, не очень подготовленную. Но это неизбежный заатрашний день, от него никуда не деться. Конечно, сохранять сельскую киносеть очень благородно, но если вы будете заниматься ее сохранением, никакой реальной коммерческой власти в руках у вас не будет. То же с идеологией. Пусть государство платит кинотеатрам за идеологически выдержанные фильмы, а если нужно защищать художественные интересы, то пусть разницу доплачивает Союз кинематографистов.

Если создаваемая ассоциация будет вести себя правильно, она будет почти полновластным хозяином положения, но при том непременном условии, что не будет давить на своих членов. Она должна быть объединением свободных людей, она не должна вмешиваться в их дела.

Эта ассоциация очень нужна, эта ассоциация очень опасна, потому что несет в себе (не будем скрывать) угрозу монополизации. Но если мы не будем «бороться» против видеофикации комсомола, профсоюзов, а начнем с ними конкурировать, то монополии не будет. Возникнут различные коммерческие организации, которые вступят в коммерческие отношения.

Сейчас ужас творцов и начальства перед призраком коммерциализации искусства достиг верхнего предела. У меня на этот счет другая позиция. Я считаю, что коммерциализация — единственный способ спасения культуры, потому что значительная ее часть не будет аисеть на плечах государства. Это культура, которой можно «не заниматься». То же видео в отличие от ВПТО «Видеофильм» ничего не просит у государства, кроме того, чтобы его оставили в покое, так и вы ничего не должны просить, кроме того, чтобы вас оставили а покое. Чтобы разрешили назначать те цены, которые вы считаете нужными. Ведь цены формируются на рынке достаточно простым способом. Сколько заплатят, столько и стоит. Платит сумасшедший за «Черную розу...» 150 тысяч, значит, картина Соловьева будет стоить сто пятьдесят тысяч. Когда переведутся сумасшедшие, тогда она будет стоить свои реальные десять тысяч. Но для этого сумасшедшие должны перевестись. Они должны разориться и выйти из предпринимательской деятельности.

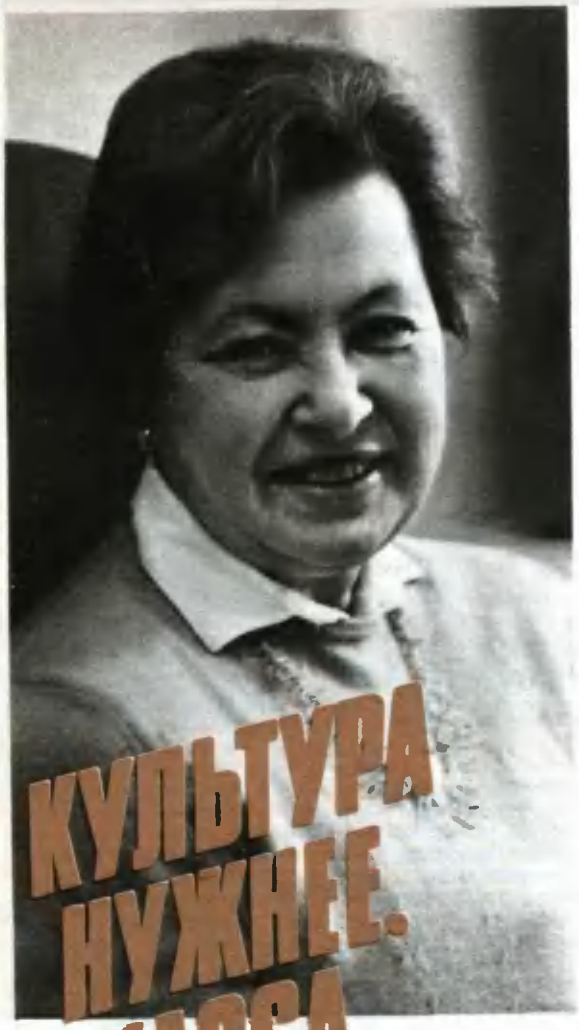
И вы должны работать со зрителем точно так же. Скажем, Сокурова, Тарковского можно очень выгодно прокатывать в маленьких кинотеатрах, если билет будет стоить пять рублей. А почему нет? Почему высокопрестижное, высокохудожественное произведение должно стоить столько, сколько обычная киноподелка?

Я предаижу возражения — государство не разрешит, местные органы будут протестовать. Но это возражения сегодняшние. Завтра они будут совершенно другие. Поэтому потихоньку надо готовить себя к самостоятельности. к отделению от государства, к прекращению смешения функций государственных органов и хозяйственных предприятий и организаций. Трагедия Госкино в том, что оно постоянно пытается быть и хозяйственной, и государственной, и еще к тому же общественной организацией. И в результате возникают сложные ситуации, в которые это ведомство попадает.

По этому пути нужно идти, не стесняясь, и выиграет тот, кто будет меньше оглядываться по сторонам. Нужно приобретать такую власть и такие деньги, которые позволили бы вам свободно развиваться и говорить с государственными, местными органами нормальным языком предпринимательской деятельности.

И следует иметь в виду, что монополия в том виде, в каком она была, невоспроизводима. Вы должны привыкать к тому, что будете конкурировать друг с другом, с новыми участниками кинодела. Нужно учиться работать с людьми, которые производят фильмы. Нужно снимать напряженность. Нужно, чтобы экономическая борьба не превращалась в экономическую войну. Нужно сотрудничать с тем же Соловьевым, который, по-моему, очень талантливый предприниматель. Он окружает себя людьми, понимающими, как и что нужно продавать.

И не следует думать, будто вы со всеми помиритесь. Нет, интересы у производителей и кинопрокатчиков в известной мере разные, у кинопрокатчиков и кинофикаторов тоже разные — прокатчики заинтересованы в том, чтобы взять больше денег. а кинотеатры хотят больше оставить себе. Здесь тоже возникает рынок, здесь тоже будет борьба. Я думаю, что в ближайшее время может возникнуть Ассоциация директоров (а может быть, почему бы и нет, собственников) кинотеатров, которая будет бороться с Ассоциацией кинопрокатчиков, как Ассоциация кинопрокатчиков борется с Союзом кинематографистов. А в конечном итоге кому-то будет хуже, кому-то лучше, но в целом кинодело двинется вперед.



КУЛЬТУРА НУЖНЕЕ. КАССА ЖЕЛАННЕЕ

В. КУЗНЕЦОВА

Совсем недавно при слове «госзаказ» кинематографист не мог сдержать насмешливой или завистливой гримасы. Госзаказ — это то, что выпадает лишь редкому счастливчику, в основном из числа недавних «неприкасаемых». Госзаказ — это свидетельство особой, огнеупорной благонадежности замысла. Госзаказ — это очень часто повторение избитых мифов, безудержная риторика и художественная демагогия. Госзаказ — вроде шубы с барского, бюрократического плеча за особую верность отжившим идеям, пусть с риском разминуться со всеми зрителями. Но, впрочем, госзаказ был внятным сигналом для прессы, что перед нами картина, которую надо особо поддержать, а прокатный провал лучше всего скрыть за горой взволнованных девичьих писем: «Вот уже четвертый день, как мы всем классом посмотрели ваш немеркнущий шедевр, а я все никак не могу опомниться...»

Сегодня, когда ситуация в кинопромышленности резко изменилась, когда те, кто командует, и те, кто делает, совмещены в одних лицах. Госкино СССР выдвинуло идею социально-творческого заказа. Звучит похоже, а по сути — вот уж подлинно все наоборот! Если и проступают здесь черты «охранительства», то лишь в одном повороте — как охрана культуры, как радение на пользу истинным ценностям киноискусства, пока они еще не затолтаны в нынешней суете вокруг коммерции.

Главный редактор Госкино СССР Валентина Васильевна Кузнецова любезно согласилась объяснить нам суть этого нового понятия.

Переход нашего кинематографа на новую «базовую модель» планировался до 1991 года. Это значит, что в ближайшие год-полтора должны окончательно исчезнуть все формы прежней административно-командной системы. Новые принципы творческой и художественной самостоятельности станут единственным путем развития киностудий. Уйдет в прошлое регламентация тематических планов, наслоение двжурных официозных проектов. Свободный выбор художественных руководителей коллективов и жесткие услоаия хозрасчета станут определять жизнеспособность и творческий результат художественных программ.

Уже сегодня мы видим, что широкий поворот нашвго кинематографа к новым формам творческо-производственной деятельности вовсе не снимает всех сложностей кинопроцесса, но, возможно, обнажает некоторые новые.

Студии, оказавшиеся в сегодняшних сложных финансовых условиях, все реже планируют дорогостоящие проекты. Как говорится, не до жиру, быть бы живу! Речь вовсе не идет о помпезных и малохудожественных злопеях. Нынешняя Студия имени М. Горького вряд ли могла бы решиться на «Юность Петра» — вот о чем речь. Да и могучий «Мосфильм» из года в год отодвигает постановку «Ермака». Весьма неясен не только финиш, но и старт картины «Чингисхан», сценарий которой утвержден к постановке еще два года назад...

Исчезает с наших экранов так и не заявившая о себе фантастика. Катастрофически не хватает денег отдельным картинам, которые могут принести творческий и коммерческий успех, как, например, «Царская охота». Многие замыслы умирают, не родившись. «Степан Разин» — неспетая лебединая песня Шукшина — стыдливо и тихо уплывает из плана «Беларусьфильма» в казахский кооператив «Катарсис», имеющий далеко не самую высокую художественную репутацию.

Все эти процессы создают сложную, противоречивую картину сегодняшнего кинопроизводства.

Одной из эффективных форм перестройки в кино должна стать государственная политика по созданию творческих программ фильмов на основе общесоюзных социально-творческих заказов. Эта работа по поручению Совета Министров СССР будет вестись Госкино СССР совместно с Союзом кинематографистов СССР.

Статус социально-творческого заказа качественно отличается от статуса своего предшественника — госзаказа. Сохраняя гарантированное финансовое обеспечение — что становится особенно актуальным в условиях хозрасчета, — создаются более гибкие формы хозяйственных, производственных и прокатных взаимоотношений со студиями.

Уже три года назад в основу формирования программы госзаказов были положены совершенно другие принципы. Определяющей стала политика, поддерживающая наиболее перспективные творческие замыслы, дорогостоящие проекты, осуществление которых для большинства киностудий представляет финансовые проблемы, интересные картины творческой молодежи, предложения, способствующие развитию популярных и любимых у зрителей жанров.

«Мать» Г. Панфилоаа, «Посетитель музея» К. Лопушанского, «Леди Макбет Мценского уезда» Р. Балаяна, «Торможение в небесах» В. Бутурлина, «Месть» Е. Шинарбаева, «Оно» С. Овчарова, «Султан Бейбарс» Б. Мансурова, «Птица-память» Х. Нарлиева, «Зеркало для героя» В. Хотиненко — вот далеко не полный перечень фильмов, вошедших в программу государственных заказов.

В скором времени этот список пополнится такими фильмами, как «Царская охота» В. Мельникова, «Распад» М. Беликова, «Тоска» Ф. Довлатяна. Финансируются как социально-творческие заказы жанровые детские картины. «Одиссея капитана Блада» (режиссер А. Праченко), производство четырех студий — двух советских (имени М. Горького и Ялтинской), а также Франции и Кубы. Общая стоимость проекта только с советской стороны — 2,8 миллиона рублей. Такого финансирования детское кино у нас еще не знало.

Параллельно с этим социально-творческий заказ получили музыкальная сказка «Безумная Лори» режиссера Л. Нечаева (начальная сумма — миллион 200 тысяч рублей), «Униженные и оскорбленные» режиссера А. Эшпая и ряд других проектов.

Программа 1991 года разрабатывается в контексте избранного направления и включает целый ряд предложений, наиболее перспективных в творческом отношении: «Киномеханик» А. Усова и А. Кончаловского, «Армавир» А. Миндадзе и В. Абдрашитова, «Гомо сапиенс» А. Пелешяна, «Вальс на Печоре» Л. Гогоберидзе, «Смотрение в окно» С. Кармалиты и А. Германа, «Волшебник Изумрудного города» П. Арсенова, «Аленький цветочек» В. Грамматикова и другие. При отборе проектов, проходящих серьезную конкуренцию, главным критерием является их возможность развивать высокие гуманистические и эстетические принципы нашего кинематографа, способствовать дальнейшему развитию киноискусства.

Это приобретает особенное значение сегодня, когда угроза коммерциализации стала реальностью, а художественные достоинства многих фильмов, особенно стремительно растущей кооперативной продукции, резко снизили градус эстетического вкуса. Мы рассчитывали поднимать рядового зрителя до понимания подлинного искусства. Пока же процесс повернулся к кинематографу прямо противоположным направлением.

И все же программа социально-таорческих заказов во многом не удовлетворяет. Как и общесоюзная программа, она не несет зрителю новой системы ценностей, муссируя уже известные проблемы.

Даже в историческом материале, столь обширном и богатом, угол зрения художников по-прежнему сосредоточен на 30—40-х годах. Беден жанровый диапазон картин.

Результаты уже дают о себе знать. Можно по-разному оценивать итоги кинорынка, но и пройти мимо того факта, что на последнем кинорынке недопустимо мало было куплено картин госзаказа — таких, как «Канувшее время», «Месть» и другие,— тоже невозможно.

Как бы хорош ни был отдельный фильм («Месть», например, картина великолепного класса), но когда зритель игнорирует целый блок фильмов, аргументы о высоком искусстве звучат неубедительно.

Нвдостаточно объемно в программе социально-творческих заказов представлены республиканские киностудии. Предложений поступило и поступает немало.

Но наряду с серьезными, убедительными заявками приходится в работе со студиями сталкиваться с откровенно утилитарным желанием получить финансовые льготы независимо от творческого уровня предлагаемых проектов.

Год 1991-й становится переломным и для изменения роли социально-творческого заказа: 25% от общей программы художественных фильмов имеют гарантированную государственную поддержку и финансирование. Как распорядиться этим, каким проектам отдать предпочтение?

Отношения государства и искусства приобретают самые разные формы, иногда весьма неожиданные. Госкино СССР не только поддерживает наиболее интересные замыслы студий, оно вправе выступить со своим творческим предложением. Но этот путь, для которого сейчас уже разработаны договорные отношения, пока малоэффективен. А ведь программа социально-творческих заказов — это не только предложения студий. Идут интересные заявки от отдельных режиссеров, которые не находят места в студийных замыслах. Разработан ряд любопытных предложений в Госкино СССР и Центральной сценарной студии. Их воплощение тормозится из-за отсутствия производственной базы Госкино СССР и СК СССР. Новое время диктует новые формы. Их надо искать. Более гибкие и широкие возможности, которые предоставлены сегодня системе социально-творческих заказов постановлением Совета Министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности советской кинематографии», дают возможность такого поиска организованных и творческих форм работы на стратегическом направлении развития нашего кино.

Хорошие, добрые, обнадеживающие слова. И все же из рассуждений В. В. Кузнецовой обретаешь достаточно оснований для обеспокоенности и даже тревоги. Во-первых, студии вовсе не жаждут увлечься каждым социально-творческим заказом. Приходится беспременно напоминать, что определенный процент «по названиям» и определенный процент «затрат» выделен им как раз для выполнения «заказов». Но вот со стапелей киностудии сошла новенькая, вполне культурная лента, и на ближайшем же кинорынке ни один прокатчик не остановил на ней своего алчного взора. Как быть? В продолжение намеченной линии потребовать и от кинотеатров той же квоты — проценты «по названиям», проценты от экранного времени? Что, вместе взятое, будет означать, что уголок командно-административных отношений нами все-таки оставлен посреди моря всеобщих перемен, что без такого «казенного уголка» мы пока еще не в силах решить свои общественно-экономические проблемы?

НЕФОРМАЛЫ НА ЧУЖОЙ ПЛАНЕТЕ

Всеволод РЕВИЧ

Уже не одно поколение читателей сочувствует нравственным страданиям славного парня и вместе с ним всерьез обсуждает, что же можно сделать, столкнувшись с дикостью, с варварством, если они покоятся на вековых традициях, на непоколебимой уверенности участников исторических мистерий, что так все оно и должно быть в подзвездном мире. Подобные контакты не раз происходили не где-то в далеком Космосе, а у нас, на Земле. Правда, мы до сих пор как-то чаще печалились о трагической участи американских индейцев, но ведь и в нашей стране многие народности шагнули в XX век даже не из феодализма — из родового строя. И, как сейчас выясняется, шаг этот дался им тяжело.

Антон-Румата и другие исследователи предстают в книге братьев Стругацких как носители некоторого утопического идеала — благородного и светлого, но, увы, мало подходящего к жизненным реалиям. «Трудно быть богом» — это еще и роман о крахе оторванных от действительности доктрин. Ведь земные подвижники и максималисты, готовые на любые жертвы, во всех конкретных ситуациях оказываются беспомощными; даже на вопрос, зачем они находятся на планете, мы не получим четкого ответа. Они имеют, казалось бы, более прочную базу, чем те, кто пытался реализовать утопии на Земле. У Антона и его коллег за спиной уже осуществленный идеал, они знают, что он не только возможен, он уже есть. Но с перепрыгиванием исторических пропастей ничего не получается. Вот почему нет в книге розового финала.

Западногерманский режиссер Петер Фляйшман, упрямо преодолев бюрократические редуты, недавно закончил совместный (с СССР) двухсерийный фильм, сохранивший название романа Стругацких.

Признаюсь, я шел на просмотр не без опасений. Своей экзотической фактурой материал мог подтолкнуть постановщика на создание привычного костюмного боевика, в звоне мечей и в пламени костров которого рухнула бы хрупкая конструкция романа, усомнившегося в безусловной и однозначной действенности лекарств, прописанных «отсталым» структурам с высот «самой передовой» социальной медицины.

Фильм и апрямь получился зрелищным, что, будем надеяться, обеспечит ему зрительский успех. Несмотря на это, мысль в нем не исчезла, хотя и несколько изменилась.

Трагедия романного Антона-Руматы — в том, что он загнал себя в духовный тупик, так и не сумев обратить святые гуманистические принципы, в которых воспитывался с детства.

В фильме П.Фляйшмана мы видим несколько иную исходную диспозицию. Да, народ Арканара забит, да, лишенные совести временщики творят с ним, что хотят. Да, образ «серого кардинала», фактического правителя Арканара дона Ребы, созданный А. Филиппенко, выходит за региональные и медиевистские рамки, приобретая зловещие черты тиранов всех времен и народов. По этой части принципиальных расхождений с книгой нет.

А вот что уже ново. Странно, но облик противостоящей стороны тоже не вызывает у нас восторга. Высокоразвитые и всемогущие земляне не только не знают, как помочь населению планеты, но, похоже, и не хотят этого знать. Перед их взорами расстилается огромный исследовательский полигон, на котором можно вести потрясающе интересные наблюдения. Разворачивается, например, на экране сражение — во всем своем ужасе, криках и крови — посмотрим же, кто кого победит. Конечно, наблюдатели — парни цивилизованные и требуют от своих информаторов неукоснительно блюсти библейскую заповедь «не убий»; точь-в-точь как нынешние ученые придерживаются строгих и добровольно взятых на себя правил: не причинять излишних страданий подопытным жиаотным при вивисекции.

Эти холодные, внимательные зрители, кажется, совсем не испытывают боли, глядя на людские муки, они не хотят признавать, что и собственные их посланцы тоже не бездушные манекены. А вездесущие, фиксирующие каждый шаг экраны, перед которыми дежурит Анна, живо напоминают «телеэкраны» тотальной слежки из романа Дж.Орузлла «1984». Наблюдатели присвоили себе право не выключать их даже тогда, когда информатор просит об этом; безнравственности своих действий они не ощущают.

Теперь не только между долгом и невозможностью его выполнить мечется дон Румата. К его переживаниям по поводу мук арканарского народа прибавляется и осознанное нежелание подчиняться догматическим установкам своих руководителей. Перед нами иной Румата (его играет польский актер Э.Жентара), отдалившийся от образа русского рефлексирующего интеллигента и ведущий борьбу на два фронта. Его действиям не всегда хватает хладнокровия, порой он даже позволяет себе «опускаться» до уровня окружающих, но и непроизвольные его поступки выглядят куда человечнее и привлекательнее, чем «правильное» поведение исполнителей с рыбьими глазами.

Но где ж это видано-слыхано, чтобы имеющие власть взирали со снисхождением на ослушника-неформала? Поэтому они взрывают вертолет, который силой похищает Румата, чтобы, вопреки асем инструкциям, спасти от лютой казни главаря крестьянского аосстания, поэтому они поражают парализующей «молнией» и самого Румату, когда он поднимает-таки бластер на Ребу. Эффектное явление «богов» народу на городской площади оставит, конечно, неизгладимый след в арканарском фольклоре и на фресках местных святилищ. Но сердца затронет именно снизошедший до людей Румата. Пусть их еще очень немного, всего несколько человек — оставшаяся в живых Кира, ученый Будах, маленький принц,— понявших из общения с ним, что есть, все-таки есть во Вселенной подлинно гуманная, гуманистическая мораль. (У нас она стала именоваться общечеловеческой, а как ее назвать, если речь идет не об одной планете?) Так что у фильма более счастливый или, если хотите, менее безнадежный конец, чем у романа...

Польский актер играет глааную роль в фильме западногерманского режиссера по произведению советских авторов... Мне кажется, что этот интернационал чрезвычайно в духе времени.

Румата — Эдвард Жентара

Астронавт — Регимантас Адомайтис

Реба — Александр Филиппенко

Будах — Андрей Болтнев

Кира — Анн Готье

ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ

«Аллилуйя-фильм», ГМБХ (ФРГ), Киностудия имени А. П. Довженко, при участии В/О «Совинфильм».

По одноименному роману Аркадия и Бориса Стругацких

Авторы сценария Петер Фляйшман, Жан-Клод Каррьер, Даль Орлов
Режиссер Петер Фляйшман
Оператор Павел Лебешев
Художники Оксана Медвидь, Сергей Хотимский
Композитор Юрген Фритц
Художественный консультант Ежи Гофман

НА ВИРАЖЕ

СТРАШНЫЕ СНЫ СНЯТСЯ УБИЙЦАМ

Лик его ужасен.

В драном рубище, со свечою в дрожащей руке, озираясь в страхе, он неуверенно ступает в зыбкой зловещей дымке, окутывающей мрачный и угрюмый коридор, повинуясь неслышному неумолимому зову рока,— и вдруг опутывающая его шею веревка резко натягивается, безжалостно увлекая во тьму, а кошмар, в смерть...

— А-а-а! Я не хочу! Не хочу!!

Ну, так тебе и надо.

Каждый ведь чего ищет, то и находит.

У меня вот сегодня так сложилось, что я убийц искал.

Правда-правда, стоял на полуденном веселом солнышке и спрашивал у мимоидущих:

— Извините, пожалуйста, вы не убийца? Скажите, а вы не убийца?

Поскольку дело было на проходной киностудии «Узбекфильм», никто такому моему специфическому интересу не удивлялся.

А потом и убийцы нашлись.

То есть, конечно, съемочная группа картины «Убийцы».

И вот под покровом среднеазиатских сумерек разворачивается процесс художественного воплощения криминальных сновидений.

Каким-то убийцам, может быть, снятся анютины глазки или Анютины ножки, а вот этому не повезло.

— Не хочу! А-а! Не хочу!!

Так-то вот.

Легкое социально-нравственное удовлетворение проступает в моем подсознании, однако режиссер Музраб Баймухамедов моего скромного кайфа не разделяет:

— Стоп! Дымы! Где дымы?

Можно передохнуть, и убийца накидывает поверх своего ветхого рубища тулуп: не май месяц, а вовсе даже февраль, и здесь, в руинах холодильного комбината, сквозняки гуляют вовсю.

Съемки вообще обычно выглядят глуповатее, чем экранный результат (хотя бывает и наоборот). Но я все-таки надеюсь, что вам будет страшновато, когда вы, сидя в полутьме кинозала, увидите, как пригрезилось во сне убийце Храпу, будто окровавленная жертва тянет его в могилу. И вообще будет интересно смотреть эту криминально-психологическую киноисторию, где и мафия, и наркотики, и... Нет уж, не буду раскрывать заранее замыслов Музраба Баймухамедова и его коллег. Желаю им и нам удачи.

А вот и дым! Но пиротехник явно перестарался, и сплошная желто-белесая пелена наступает на съемочную площадку. И пока группа, ворча и надсадно кашляя, мужественно остается на творческом посту, корреспондент храбро прячется на соседнем этаже.

Колоритное место: зияющие провалы в стенах, густо закопченные мрачные своды. Огонек свечного огарочка выхватывает из тьмы драную подстилку, над которой укреплена — «свой уголок я убрала цветами» — высохшая ветвь акации. Что за логово? Но газетные листы, в художественном беспорядке облепившие стену, выдают имитацию — у нас, в «Убийцах», этажом ниже та же бумажная бутафория.

Догадка оказалась верной: да, здесь тоже велись съемки. Не пропадать же такой шикарной естественной декорации. Так что вполне можно на этой руине шестиэтажной табличку повесить: филиал, мол, студии. Сейчас у нас вообще замечательно сошлись художественные устремления творцов-кинематографистов и реальный пейзаж отечества: развалин, помоек, трущоб хоть отбавляй! Раздолье, да и только. Хоть тут дефицита нету. Голливуды небось обзавидовались.

Могилу, правда, пришлось копать специально.

И вот уже высунувшийся из нее по пояс хохочущий мертвец тащит за собою упирающегося, вопящего в ужасе убийцу:

— Иди сюда! Иди!

И мурашки бегут у меня по коже — нет, не от страха, просто очень холодно глядеть на легчайше одетых актеров Айдара Гарапшина и Абдурауфа Чарыева, ведь сгустилась уже февральская ночь, и промозглый ветер долетает с гор, и ни одной звездочки в мглистом небе над Узбекистаном.

— Ага, иди! Иди сюда!!

Брр.

УЗБЕКСКИЙ СИНДРОМ

Факты вы знаете. Рашидовщина. Адыловщина. Гдлян и Иванов. Хлопкораб. Бойня в Фергане. Умирающий Арал.

Сообщает пресс-центр МВД и Прокуратуры Узбекской ССР: «В Ташкенте и в ряде областей республики в последнее время распространились слухи о якобы назревающих погромах и актах насилия в отношении некоренного населения... Никаких реальных оснований... Принимаются решительные меры... Ведется энергичное расследование... Будут пресекаться самым решительным образом...» («Правда Востока», 6.2.90).

«Сейчас в республике растет число неукомплектованных рабочих мест из-за интенсивного оттока за пределы республики квалифицированных рабочих кадров из числа лиц некоренной национальности» («Ташкентская правда», 2.2.90).

Из обращения центрального совета народного движения «Бирлик» к Съезду народных депутатов: «...В Ферганской долине гибнут ни в чем не повинные люди — узбеки, турки-месхетинцы, представители других национальностей, горят дома. Население республики было информировано об этом только через неделю после начала событий в г. Кувасае... Для изучения причин возникновения трагедии просим создать комиссию из состава депутатов Съезда. При этом умоляем не включать в эту комиссию депутатов из среднеазиатского региона» («Дружба народов», 1990, № 1).

— Иди сюда! Иди!

— Нет! Нет! Я не хочу!

Это уже не сон.

И могилы — настоящие. И покойники тоже. И убийцы.

СИЗ КИМ СИЗ?

Землетрясения предсказывать мы толком не умеем.

И даже бороться с их последствиями почти разучились, если судить по Спитаку и Ленинакану.

А Земля наша сейсмоопасна сейчас и социально, и политически. Уже тряхнуло — что-то дальше?

Как рушились от подземных толчков спичечнокоробковые здания в Армении, так колебания политической почвы стали необратимо расшатывать наши идеологические казармы, экономические сараи и нравственные собачьи будки.

И Узбекистан тут не какое-то печальное исключение: равный среди равных, он пьет горечь из общей советской чаши. Такое равенство, конечно, не утешает.

Люди устали ходить по зыбкой земле, горячей от исподволь тлеющего подпочвенного огня. Так горят торфяники: атмосфера все удушливей, но огня пока не видно, и в какой-то момент...

У нищих отняли последнее: жалкое исподнее иллюзий.

Ах, соврите нам что-нибудь утешительное, а то сил нет.

А нам в ответ: кушайте, товарищи, это наше все.

А как иначе?

И разве может студия «Узбекфильм» делать вид, что ничего такого не происходит?

Разок попытались, выпустив картину «Смысл жизни», слепленную по самым кондовым советским канонам,— конфуз получился.

Значит, курс на «негативные явления»?

И выходят на экраны «Опаленные Кандагаром», «Шок», где люди хорошие выступают против людей плохих, плохие хороших убивают, но, слава аллаху, какие-то хорошие еще в запасе остаются, так что можно продолжать. Но нельзя же мотать эту комбинацию до бесконечности? Ведь такой уровень осмысления действительности мы уже миновали — время нынче шустрое. Комбинация обозначена, и ей предстоит стать мифологической схемой, по которой будет снят еще не один фильм. Но это уже будет только совершенствование художественной модели — социальный же заряд темы станет вторичным.

Можно ведь сколько угодно крушить на экране жестоких мафиози и подлых партаппаратчиков, но душу этим не утешить, не укрепить.

Возможное ее выздоровление начинается с вопроса: сиз ким сиз? Это по-узбекски. А по русски: кто вы такой?

«Сиз ким сиз?» — такое название носит фильм молодого режиссера Джахангира Файзиева. «Кто вы такой?» — спрашивают у героя этой картины, а что ему ответить, если река жизни несет его, словно никчемную сухую ветку, среди ему подобных: и одной тупой суетливой морокой оборачивается стремление к движению,— а что нам ответить, шебутящимся в той же мороке, также потерявшим маяки и берега, утратившим иллюзорное чувство пути. Ну кто, кто вы такой? Попробуйте ответьте себе. «Сиз ким сиз?» показался мне в чем-то сродни казахской «Конечной остановке» — в обоих фильмах умно подмечен тот холостой ход, что бессмысленно движет нашими поступками (если вас смущает обобщение — хорошо: порой), так не пора ли, по давнему уже слову поэта Александра Аронова, «остановиться, оглянуться, внезапно, вдруг, на вираже, на том случайном этаже...».

Кадры из фильмов: «Опаленные Кандагаром», «Маленький человек в большой войне», «Шок», «Чудовище или кто-то другой...», «Дикарь»

«...ГДЕ НАМ ДОВОДИТСЯ ПРОСНУТЬСЯ»

Вираж получился крутой, а потому оглядываемся с явной растерянностью.

Нет, не случайно, наверное, мастера «Узбекфильма» старшего поколения предпочли сейчас оглянуться подалее, в сороковые годы, словно бы надеясь извлечь необходимый нравственный урок, этические ориентиры из прошлого, которое мы теперь треплем напропалую, вытаскивая прежде всего боль, кровь, грязь, о которых молчали прежде,— да, необходимо это осмыслить, но ведь и о другом не следует забывать: доброто всегда выживало — и в самую страшную пору.

И вот в «Дикаре» Камары Камаловой перед нами юноша Алик, человек чистый и наивный, способный упасть в обморок от любви и дать пощечину вельможному подонку, а «Маленький человек в большой войне» Шухрата Аббасова действительно маленький, совсем еще мальчишка Сафо, опять-таки чутко реагирующий на любую несправедливость и удивительно светлый душою, и я бы в иную пору, может быть, и не удержался бы тут от привычной легкой иронии (ну, например, когда персонажи наперебой наизусть шпарят сцены из Шекспира или... нет-нет, не буду), от чеширской улыбочки, но только не теперь, не теперь. Страна наша эпидемическая, подверженная повальным устремлениям, и когда на нынешнем грязно-кулачно-паляще-костоломном кинофоне появляются вещи светлые, не желающие потрафить массовому спросу (а на свет у нас сейчас спросу нет),— я не решусь пульнуть бульдик в сей чистый прудик.

Молодых же режиссеров «Узбекфильма» привлекает в основном, по моим наблюдениям, иной способ разговора: пристальный психологический анализ, осмысление душевных движений своих героев. «Гениев чистой красоты» — внутренней, внутренней, для внешней «мисс-конкурсов» довольно — они, вероятно, в нашей действительности отыскать не надеются, и не без оснований, по-моему. А вот присмотреться к сложной вязи побуждений и поступков, к такой противоречивой нравственной сущности людской куда как важно для обдумывания ответа на вопрос: сиз ким сиз?

Попробуйте разгадать, что двигало этой молодой и привлекательной женщиной, супругой преуспевающего мужа, когда она посреди знойных песков хочет отдаться злому, зачуханному, затравленному беглому зеку, который минутой-другой назад мог и жизни ее лишить. и силой взять, и хочет она того не по принуждению, не с перепугу, а потому... А вот поймите — почему. И попробуйте побыть в шкуре этого мужа преуспевающего, который, защищая жизнь и честь — и свою, и жены,— человека убил, пусть и преступника, и представьте-ка теперь, какие сложные флюиды бродят между этими двумя еще час назад любившими, кажется, друг друга людьми... Это фильм «Бархан» режиссера Санджара Бабаева.

Или проследите путь певца Пулата в картине Алиаскара Фатхуллина «Чудовище или кто-то другой...» — путь чуть-компромиссов, ведущий к слегка-подлостям, и примите во внимание, что, начав однажды считать встречных чудовищ, в один прекрасный или не очень день вам придется, возможно, сосчитать и себя.

А поскольку принято считать, что молодые режиссеры склонны к нестандартным экспериментам,— пожалуйста, и тут «Узбекфильм» не отстал. Как же нынче без постмодернизма. «Свидание в Самаре» Назима Аббасова — лакомый, думаю, кусок для киноклубовских гурманов и изощренных киноведов. Я лично, честно признаюсь, в этой картине понял только кое-что, да и то, возможно, не так, как было задумано, но это уж мои проблемы. (Кстати, следы съемок эпизодов как раз этой ленты обнаружил я в руинах хладокомбината — эх, какой крутой «сюрчик», оказывается, можно устроить в таком непотребном месте.) В общем, не берусь я определить художественную ценность «Свидания в Самаре», но до чего же хорошо, что молодой режиссер имеет право на эксперимент, а киностудия — возможность ему это позволить.

И директор «Узбекфильма» Ало Максумович Ходжаев в разговоре со мной не скрывал глубокого удовлетворения по поводу того, что удалось выбить у правительства миллион специально и только для молодых и с толком этой суммой распорядиться. На молодых и сделана сейчас студией большая ставка, и такого обильного притока свежих талантливых сил не помнят на «Узбекфильме» с 60-х годов, когда начинали многие нынешние мастера старшего поколения.

Само по себе это, понятно, всех проблем не решает. С переходом на новую модель у «Узбекфильма» возникли те же трудности, что и у других республиканских студий. «Где деньги, Зин?» Где зрители? Где пленка и камеры?

Идет поиск новых форм финансирования: например, «Убийцы» снимаются на полмиллиона, выделенных трестом-93 Спецминмонтажстроя УзССР. Небезвозмездно, разумеется: 60% выручки — спонсору, 40% — студии (из них 10% — группе).

Другой — не оригинальный, но дельный — путь: копродукция. «Узбекфильм» принял участие в фильме марокканского режиссера Сухейля Бен Барки «Огненные барабаны, или Битва трех королей», намечаются контакты и контракты с кинематографиями Сирии, Индии, Афганистана...

Во всяком случае, коммерческий директор студии Шухрат Атабаев, заядлый битломан и энтузиаст своего дела, ушедший ради кинематографа из сферы торговли (вот уж действительно не корысти ради...), полон энтузиазма и гениальных замыслов.

Что ж, еще раз: удачи!

НЕВЫНОСИМАЯ ЗЛОБА БЫТИЯ

Через неделю после моего возвращения из Узбекистана в столицу соседней советской республики вошли советские танки.

Так — рывком — вырывается наружу подпочвенное пламя.

Знать бы, где соломки подстелить?

Оно хорошо бы. Но вот беда-то: мы и знать можем, а толку?

Пока я смотрел фильм «Гум-гум», Арал отступил еще на два миллиметра.

Совсем чуть-чуть? Но из этих крох-миллиметров уже сложились километры ужаса.

Мы об этом уже столько читали, а надо увидеть, хотя бы в кино. Погибающая земля. Погибающие люди.

Фильм «Гум-гум» — об этом. Жалкие, убогие лачуги. Дебильные, деградировавшие лица. Заживо гниющие люди — прокаженные. И... приватный «пансионат» для руководящих товарищей. И... рабское лакейство их вассалов. И... краснокумачовая партпоказуха.

Какой оккупант так исхитрится изуродовать землю, искалечить людей? А тут вроде и нет оккупантов: каракалпак — в нищей конуре, которую трудно опознать как человеческое жилище. И в высокопоставленном кабинете тоже каракалпак. Но один завтра умрет, а другой — будет обсуждать новую Платформу КПСС.

— Ну, старик, ты теперь живой, грубо говоря, классик,— грустно сказал я после просмотра режиссеру-дебютанту Джаксылыку Давлетову.

Грустно, потому что еще не отошел от увиденного.

«Классик», потому что это первый каракалпакский художественный фильм.

До сей поры студия в Нукусе делала только хроникально-документальные работы, например, киножурнал «Советская Каракалпакия». А тут и режиссер — каракалпак, и актеры (среди них много и непрофессионалов). Деньги, кстати, из того «молодого» миллиона. А творческую помощь оказали дебютанту известные мастера «Узбекфильма»: Э. Ишмухамедов, А. Хамраев, В. Исхаков.

Дебютант-то он дебютант, а задачу Джаксылык поставил перед собой очень сложную, попытавшись соединить в пределах одной картины разные стихии. Начинается «Гум-гум» фарсово, сатирически — ситуация выстраивается в духе гоголевского «Ревизора». Затем пристальный взгляд в упор на эту несчастную землю и ее обитателей (а попутно нежный лирический мотив). И развязка — апокалипсически звучащая, энергично-жесткая. Такую полифонию и не всякий Пазолини потянет.

Но мне в данном случае не до того, чтобы плюсы и минусы считать. Фильм-то кричит. А услышат ли?

А услышат ли, увидят ли, поймут ли тревожный фильм-предупреждение «Кадя»? Картинато короткометражная, черно-белая, снятая Джахангиром Файзиевым еще во ВГИКе. Но, честное слово, эта небольшая лента глобальней иных эпопей. Особенно сейчас.

Всего-то делов: надоело бригаде работяг чем-то груши околачивать, и решили они — нет, не включиться в соцсоревнование: решили они выпить. А надо ведь закусить, верно? А тут пара собачонок вертится.

Кадя — это в переводе с корейского суп из собаки.

Они не сказали друг другу ни слова. Они. только что лениво перебрехивавшиеся и развинченно валандавшиеся, вдруг стали целенаправленны, усердны, собранны, деятельны, старательны. Они, движимые единым расторопным и неумолимым ритмом, быстро и тщательно загородили все лазы во дворе цеха. Они подобрали железные дрыны по руке, и сноровисто заточили их на своих станках, и заботливо закалили их в огне.

И тогда они пошли убивать.

Суп съели.

Из людей суп пока не варят. Но уже убивают, как этих собак.

И так же безжалостно и яростно, жестоко и бестрепетно, как, распаленный орущей безумной охотой и запахом крови, вонзил один из них, издав торжествующий вопль, свою острую, тяжкую, в огне закаленную пику в человеческое лицо — пока еще на обложке журнала, подвернувшегося под ногу.

Так же легко.

«Когда народы, распри позабыв...»?

А тут как раз тот самый случай: и распри позабыли, и «народы» — узбек, русский, кореец... Прямо интернационал. Сбылась мечта поэта, да только вот каким диким образом.

Фергана. Душанбе. Сумгаит. Нагорный Карабах. Абхазия. Баку.

Армяне. Азербайджанцы. Грузины. Узбеки. Таджики.

Люди.

Что же мы делаем, люди?

Алексей ЕРОХИН,
спецкор «СЭ»

Ташкент — Москва

Александр Абдулов

Фото Николая Гнисюка

МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ

История этого портрета такова: мы с Александром Абдуловым задумали снять видеофильм о сгоревшем Доме актера. Так как остатки здания в ближайшее время снесут, мы решили запечатлеть на пленку «уходящую» в прямом смысле этого слова натуру и, нарушая все категорические запреты пожарной инспекции, сумели нелегально проникнуть на верхние этажи разрушенного дома.

Оказавшийся настойчивым фотограф Николай Гнисюк, нарушая уже все наши уговоры, проник вместе с нами, поскольку имел особое задание «Советского экрана».

Каждый занимался своим делом: Абдулов снимал руины, Гнисюк снимал Абдулова, я стоял «на шухере» и продумывал будущий сценарий фильма.

Такова она, сегодняшняя наша селяви. И боюсь, что популярные киноактеры и дальше все чаще будут вынуждены запечатляться не на фоне шикарных интерьеров, а на фоне тех реалий, которые нас окружают...

«Уходящая» эта натура или «приходящая»? Что впереди? Как восстановить сгоревшее и уничтоженное, в том числе и прежнюю беззаботную улыбку на лице?

Может быть, об этом и задумался Саша Абдулов, сидя на обгорелом стуле между небом и землей?

Григорий ГОРИН

МАССА ПРЕТЕНЗИЙ ПО ЛЮБОВНОЙ ЛИНИИ

Дая СМИРНОВА

«Любовь, любовь, любовь... Эти три понятия...» — энергично говорит голосом З. Гердта конферансье в театре С. Образцова. Там это очень смешно. А когда смотришь советские фильмы последних лет, интерпретирующие вечное чувство, начинаешь всерьез подумывать, что «этих понятий» гораздо больше. Начальный смысл волнующего слова становится все загадочней. Возникает желание услышать пояснения профессионала. «Любовник номер раз советского кино!» — представляет Александра Абдулова рекламный проспект к картине Сергея Соловьева «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви». Фильм Романа Балаяна «Леди Макбет Мценского уезда», где опять же Абдулов играет любовника, рекламировался как картина «о всепоглощающей любви». Знаменито известный и широко обожаемый артист вообще прошел славный путь от «Предчувствия любви» до «Формулы любви». Так кого же еще спрашивать?

Абдулов уже сделал первый шаг и по кинорежиссерской стезе, поставил картину «Задворки» на «Фора-фильм» в содружестве с известным оператором П. Лебешевым и ведущим В. Лврионовым. Лента смотрится с радостным интересом. В ее основе одухотворенный благотворительный концерт, данный для сбора средств на реставрацию церкви Рождества Богородицы в Путинках. Фильм взывает к совести и милосердию сограждан. Абдулов был мотором, динамитом, режиссером и вообще главным из безоплатных энтузиастов осуществления этой идеи Мврка Захарова. Ленком есть Ленком — необыкновенное чудо окружающей творческой действительности. Как сегодня не хватает нашему кинематографу такой талантливой просветленности (при четкости социального заряда), какой пронизан, скажем, спектакль «Поминальная молитва» по Шолом-Алейхему и Г. Горину!

Странно и печально слышать раздающиеся порой упреки в «конъюнктурности», явно направленные не в ту сторону. По-моему, их надо относить к «чернухе», которую зрителю навязывают, а не к добру, по которому зритель истосковался. Куда же мы придем, если утоление жажды будем считать конъюнктурой? Здесь что-то не так.

Хорошо, что люди Ленкома несут энергию и радость в кино. Плохо, когда кино использует их на свой лад — в обесточенном, оскопленном варианте. Я понимаю, что в шести десятках картин Александр Абдулов проявлялся по-разному, и сравниваю только последние впечатления.

Театр. Артист в роли пока не преуспевающего Менахем-Менделя. Это сгусток энергии, это фонтанирующее удовольствие на шарнирах, то и дело возникающее в разных углах сцены, на счастье зрителей, это ювелирно продуманный нищенский шик костюма и блистательная творческая изобретательность — игра.

Кино. Формула любви Мценского уезда и эмблема любви черной и красной розы. Антигерой-антилюбовник утомленно дозволяет себя обожать, в каждом мускуле скептизированное расслабление, очи сытые скукой подернуты, уста брезгливо цедят тексты об отсутствии любви как таковой.

Если так рассказывают о любви тонкие лирики Р. Балаян и С. Соловьев, чего же ждать от менее тонких лириков? Может быть, наши режиссеры и тут опасаются упреков в конъюнктуре, но что же делать, если без любви ни жизнь, ни искусство невозможны?

Александр Абдулов всесторонне запортретирован, и ничего не случится, если я в посвященном ему материале сделаю не-

большое отступление оооощающего, на мой взгляд, характера. Кино последних лет слишком старательно культивирует и излучает бесчувственность и скуку, деморализацию и демобилизацию. И актеры меньше всего повинны в том: нечего пенять на снаряды, если они в руках артиллеристов, которые, кажется, по сей день исполняют сталинский приказ — извести свой народ, не дать ему ни просвета, ни продыха, ни надежды, ни любви. Ну почему восстановление каменных храмов мобилизует деятелей искусства мощнее и успешней, чем возрождение духовного храма любви? Может быть, деньги собрать легче, чем самих себя? Может быть, позднovato и страшновато? Разочарованность как-то комфортабельней, чем очарованность, и мы это отлично усвоили. Кому она нужна, эта лихорадочная сумятица, эта горячка? Глаза, как фары, зуб на зуб не попадает, «лететь, спешить, дрожать»... А какое, собственно, счастье и как близко?

Я отвлеклась от своего героя только потому, что настоящие артисты всегда наводят на трудные размышления. Даже такой неотразимый юморист, как Александр Абдулов. Никак не получается разговор в беспечно-портретном тоне.

А. А. Мы же больные люди, только боимся в этом признаться. Нас бы всех собрать скопом и поселить в зону, как у Тарковского, чтобы мы там жили и не портили жизнь другим поколениям. Картина Соловьева была для меня непонятным маразмом, а сейчас я пришел к мысли, что это и есть реализм про нас. Полная аналогия нашей жизни, та же логика. Я все думаю, что надо было бы взять скрытую камеру и снимать меня с утра до прихода домой. Это же будет черт-те что без бантика сбоку. «Черная роза» — детфильм по сравнению с таким кино. Мы же все уроды.

Д. С. Александр Гаврилович, у меня к вам масса претензий по любовной линии.

А. А. Помилуйте, когда успел заслужить?

Д. С. На съемочных площадках. Неужели так трудно, будучи классным артистом, приподнять хотя бы веки в любовных сценах? Меня огорчает ваш недовклад в дело повышения уровня любви на советском экране, ваша меланхолия при воплощении вечного, но хронически животрепещущего чувства.

А. А. Видите ли, за отчетный период... Словом, понятия «любовь» и «советское кино», по-моему, несовместимы. На нашем экране не может быть любви. Вот перестроимся, тогда будет любовь.

Д. С. А чуть раньше — никак?

А. А. Нет почвы для произрастания отношений между мужчиной и женщиной. После восьмичасовой укладки асфальта женщине трудно перейти непосредственно к любовным играм, потому что надо еще успеть в магазины, что тоже не решит всех ее проблем, но, постояв пару часов в очереди, какой-то прожиточный корм она все же принесет. Потом надо вымыть грязных детей и постирать мужа, если есть мыло и вода... Я не совсем понимаю, что вы называете любовью — то, что она после всего будет чувствовать?

Д. С. Я бы запела шлягер «Не сыпь мне соль на рану», но что-то не поется. Ладно, женщинам не до любви. А мужчинам?

А. А. Ну, мужики вообще несчастный народ. Когда-то на Руси было понятие — кормилец. Я помню своего деда, вот это был хозяин, глава семьи, а мы всех нищенством сравняли. Откуда браться мужскому достоинству?

Д. С. Мне всегда казалось, что мужчина при любых обстоятельствах должен находить в себе душевный ресурс, чтобы, как велит природа, верховодить, защищать, гарцевать... Где чувства? Где потрясения? Где облитые слезами вымыслы? Говорят, в вашей «Леди Макбет...», которая про любовь, любви-то как раз и нет.

А. А. Во-первых, это не моя картина, а Балаяна, которого я очень люблю. Во-вторых, один мой знакомый на первом просмотре облил этот вымысел вот такими слезами. В-третьих, я больше верю своей маме, чем критикам. А в-четвертых, Балаян имеет право видеть так, как видит. Он выступает адвокатом любящей женщины. Это любовь. Если бы любви не было, Катерина просто ушла бы, а не убивала. Когда женщина любит, она способна на все.

Д. С. Я не буду рассказывать, что думаю о мужчинах, которые это «все» с брюзгливой миной уступают женщинам. Скажу главное. По-моему, женщина, способная на все, именно любить не способна, как и мужчина, доводящий женщину до такого состояния. Если говорить о жизни, я понимаю, что в скверных социальных условиях очень трудно исполнять свои предназначенные природой роли, но категорически не понимаю, почему при этом надо изничтожать друг друга, а не условия. Не уважаю эстетический идеал, основанный на женской мужественности и мужской женственности. «Ты мне неинтересен!» — как говорит волшебник в прекрасной картине Марка Захарова «Обыкновенное чудо». Вот там вы играли любовь.

А. А. Ничего я там не играл, я просто жил в чудесном мире. Это действительно было чудо — вся атмосфера, в которой мы работали. Режиссер просто организовал нам счастливое существование в каком-то море любви среди изумительных актеров и других прекрасных людей.

Д. С. В работе вас обычно ведет режиссер?

А. А. Так должно быть. Когда я чувствую и понимаю, что режиссер способен вести, с удовольствием подчиняюсь, а в остальных случаях пытаюсь выплыть сам. Мы, актеры, вообще как дети, мы как женщины. Нам надо только сказать: «Ты единственный, на тебя вся надежда, кроме тебя никого нет»,— и мы готовы, даже если знаем, что на роль пробуется еще двадцать пять человек. Не важно, мы все равно расцветаем, становимся талантливее и способны горы своротить. Так мы устроены.

Д. С. Сформулируйте, пожалуйста, «формулу любви» для наших читателей. Судя по вашему рейтингу, к вам прислушиваются. Чуете ответственность?

А. А. Ответственность чую, а формулу — нет. Искал, но пока не нашел. Очевидно, у каждой пары она своя. Хорошо, если одна на двоих. Плохо, когда один партнер пытается навязать свою формулу другому.

Д. С. Ладно, мы даем вам время на размышления, а ответ просим сообщить с экрана, когда вы будете играть новую роль в картине о настоящей любви... Вы только что вернулись из Нью-Йорка, куда театр Ленинского комсомола ездил по приглашению Пьера Кардена. Вам там понравилось?

А. А. Искренне говорю — нет. Но когда после Нью-Йорка я приехал сюда, то вообще три дня не выходил на улицу, мне было страшно — все серое, грязное. Как можно было до такой степени загадить нашу красавицу Москву? Любой выпавший зимой снег — трагедия, причем неожиданная, как в Сахаре. А на облупившейся после ухода американцев Кубе своя отговорка — какая-то новая мошкара все ест. Я глубоко убежден, что порядка не будет, пока не будет хозяина, пока человек не будет знать: это мое.

Д. С. В Америке с этим все четко?

А. А. Еще бы. Умеют работать и умеют оплачивать работу по достоинству. У них нет нашего желания волынить, обманывать, спихнуть работу на дядю. Там кто-то из нашей постановочной части передвинул лестницу на пару метров, а передвигать должны были американцы, так их профсоюз содрал с нас 54 доллара штрафа. Порядок, конечно, но страшноватый. Все-таки это немножко обескураживает, когда могут загрызть за то, что передвинешь стул.

Д. С. Не зря у нас говорят, что надо идти каким-то третьим путем?

А. А. У нас все равно никогда не будет, как у них, и не надо. Нам надо восстанавливать то, что у нас уже было, что мы порушили. Надо вернуть свою культуру, историю, изгнанных людей. Как глупо мы раскидали по свету наше искусство, наши таланты. Все покалечили. Раньше об актерах ходили легенды, а теперь — сплетни.

Д. С. Кино научилось так ловко демонстрировать концентраты зла, отчего же не попытаться раз-другой показать концентрированное добро? Великие режиссеры завещали отличать правду искусства от правды жизни.

А. А. Думаю, что сейчас происходит уже не просто борьба добра и зла, а нечто иное — что-то испытывает нас, проверяет, насколько мы тверды в своих человеческих качествах. В воздухе повисло нечто, сулящее качественный анализ на новом уровне, а в нас ничего не происходит, ничего не меняется, кровь не бурлит. Поставь датчик — стрелочка не дрогнет: нуль... Так и живем. Надежды на другую жизнь, конечно, связаны с понятием «любовь» — к ближнему, к матери, к женщине, к ребенку. Жаль только, что, защищая любовь, никого нельзя вызвать на дуэль, в лучшем случае — на партком или местком. Так что с любовью пока непросто...

В последнее время наше общество сравнивают с различными плавсредствами. В «Задворках» А. Макаревич поет о корабле, который при всех перестроечных мероприятиях не может ни на шаг двинуться из гавани, и предлагает рецепт: «Нужно чудо или буксир».

Как бы печально ни говорил Александр Абдулов о «стрелочке на нуле», сам он живет и работает на третьем дыхании, на гребне человеческой и творческой активности. Он из породы буксиров. У него все впереди. Пожелаем ему новых чудес, особенно на экране.

Кадры из фильмов:
«Карнаввл», «Предчувствие любви»
«Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви»
«Леди Макбет Мценского уезда»
«Самая обаятельная и привлекательная»

ПРЕСС-БОКС

В полицейской комедии «Семейное дело» американский режиссер Сидней Люмет собрал неподражаемое трио: Шон Коннери, Дастин Хофман и Метью Бродерик играют представителей трех поколений одного семейства. «Это будет один из моих лучших фильмов», — убежден режиссер.

Француженка Матильда Мэй вместе с испанцем Фернандо Рэем снимается в фильме американского режиссера Леонарда Шредера «Откровенное танго». Лента в стиле «барокко» рассказывает о судьбе дамы полусвета, которая в 1924 году эмигрирует из Европы в Аргентину.

Микеланджело АНТОНИОНИ после длительного перерыва («Идентификация женщины» — 1982) снимает в Майами (США) фильм «Толпа», где главные роли исполнят Рой Шайдер, Курт Рассел и Жерар Депардье.

Индийские «звезды» Амитабх БАЧЧАН и Шабана АЗМИ снялись в политическом детективе Тинну Ананда «Мое имя Азад».

Витторио ГАСМАН сыграл в картине Франко Бузатти «Негодующий дядюшка» чудаковатого и далекого от действительности старого поэта. Его партнеры — Стефания Сандрелли и Джанкарло Джаннини.

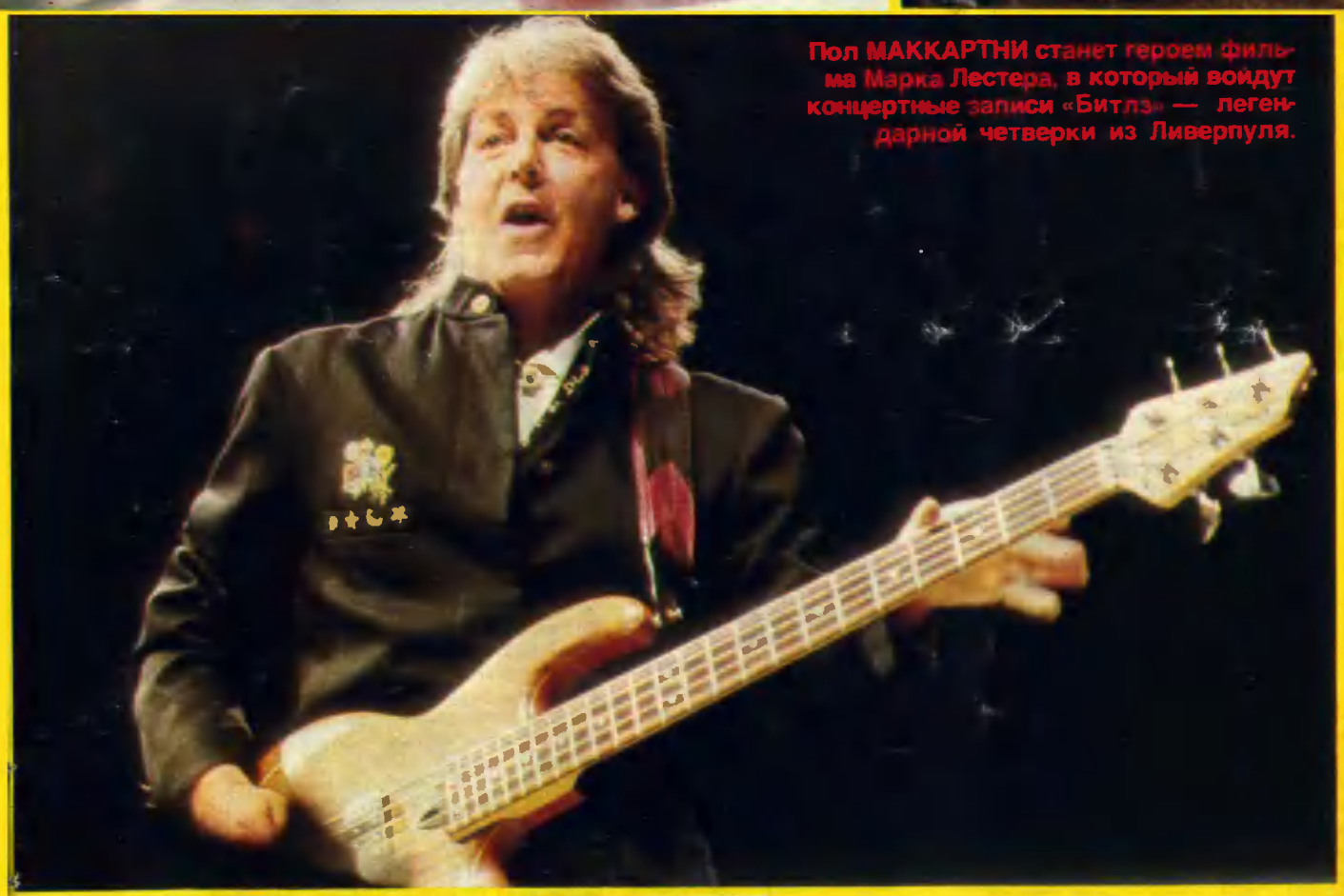
Впервые демонстрировалась полная ретроспектива фильмов Чарли ЧАПЛИНА — от «Зарабатывая на жизнь» (1914) до «Графини из Гонконга» (1966) — на IX фестивале комедийных фильмов в Веве, на Женевском озере, где он жил.

Одна из крупнейших американских фирм, «Уорнер бразерс», объявила о намерении создать фильм о лидере польской «Солидарности» Лехе Валенсе, заручившись согласием самого Валенсы.

Самый дорогостоящий проект года в Голливуде (60 миллионов долларов) — фильм «Абсолютная память» Пола Верховена с Арнольдом Шварценеггером в главной роли. Действие разворачивается в 2075 году — после третьей мировой войны...

Тридцать лет назад была экранизирована пьеса Теннесси Уильямса «Сладкоголосая птица юности», где блистал молодой Пол Ньюмен. В новой экранной версии солируют Элизабет Тейлор и Марк Хэрмон. Кстати, Тейлор было предложено более миллиона долларов за роль в известном телесериале «Даллас», дабы возродить его ослабевающую популярность.

После шестилетнего перерыва («Амадеус», 1984)— на экранах фильм Милоша Формана «Вальмонт», экранизация романа Шодерло де Лакло «Опасные связи». Картина снова погружает зрителей в атмосферу XVIII века.



Пол МАККАРТНИ станет героем фильма Марка Лестера, в который войдут концертные записи «Битлз» — легендарной четверки из Ливерпуля.

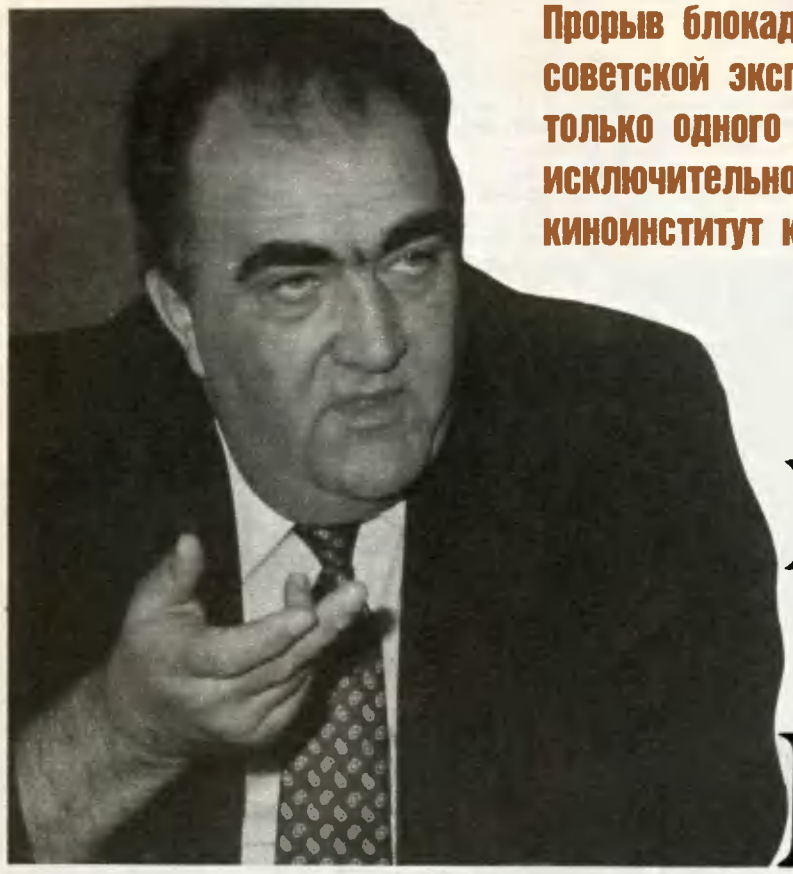
Западногерманский режиссер Вим ВЕНДЕРС (внизу) приступил к работе над лентой «К концу света». Он намерен вести съемки в десяти странах пяти континентов с участием Уильяма Харта, Жанны Моро (вверху) и Макса фон Сюдова.

Памятник американскому актеру Джеймсу ДИНУ, ставшему символом поколения бунтовщиков 50-х, установлен на том месте, где в 1955-м он погиб в автомобильной катастрофе. Сегодня ему бы исполнилось 59 лет.

Французский актер Кристофер Ламбер снимается у австралийского режиссера Рассела Малкея в «Шотландском стрелке, П». Одновременно он готовится к съемкам в вестерне Адама Дубова «Пурпурный Запад».

Похоже, итальянские кинематографисты всерьез готовятся к предстоящему в этом году в Италии чемпионату мира по футболу. Несколько ведущих режиссеров снимут пятиминутные фильмы о городах Италии: Бертолуччи — о Болонье, Антониони — о Риме, Дзеффирелли — о Венеции... Кроме того, Франко Дзеффирелли разрабатывает проект шестичасового фильма об истории футбола, родившегося, как утверждают итальянцы, во Флоренции в XVI веке.

Индийская актриса Димпл Кападия («Бобби», «Черный принц Аджуба») играет Анну Каренину в одноименном телесериале Кумара Шахани по мотивам романа Толстого. В свою очередь, режиссер Музаффар Али («Дорогая Умрао») пригласил Кападию на роль кашмирской певицы и поэтессы XVI века Хаббы Хатун в фильме «Луноликая».



Прорыв блокады ★ Сенсация на международном рынке ★ Конец советской экспортной монополии ★ Проект века ★ Не хватало только одного памятника ★ Разрушение мифа о нашей исключительности ★ Долой Госкино как указатель! ★ Да здравствует киноинститут как орган-прогноз для всего кинематографа!

Крыжовник нас подождет

С председателем В/О «Совэкспортфильм» Олегом РУДНЕВЫМ беседует кандидат искусствоведения Виктор ДЕМИН

Давно это было: лет пятнадцать назад. Пригласили меня в Ригу обозревателем студийной продукции. Год вышел малоурожайным, я поневоле был строг. А из Москвы слышались величественные поздравления и тайные советы: таких, как я, в обозреватели не брать. На каком-то особенно горьком диагнозе я в полной тишине сошел с трибуны. Кто-то встал, неуверенно возразил. Кто-то другой повел речь совсем на обочину — о капитальном строительстве и перебоях в буфете. Дали слово председателю латвийского Госкино. Плотный, с большой головой, с лицом для плаката о неизбежном приближении коммунизма, он выглядел законченным аппаратчиком высокой, если не высочайшей, пробы. Но с первой же фразы заговорил вполне человеческим языком, доброжелательно, но и определенно, с озорными цитатами и веселыми парадоксами. Он посмеялся над традицией бесконечного цельнолитого бодрячества, напомнил, что не бывает вечных атак, что надо и обороняться, и перегруппировывать силы. О московской победной лжи он высказался посмелее меня... В общем и целом я был ошарашен и, кажется, не смог это скрыть.

Я уже знал, что этот человек пришел в кино с большим стажем партийной работы (когда-то его печатно назвали идеальным комсомольским деятелем) — нормальный тягловый паровичок в райкомовском, в потом горкомовском масштабах. И, разумеется, я не знал тогда, что впечатлительный Роберт Рождественский уже успел в стихах сравнить Олега Руднева с добрым неутомимым джинном, которого не понимают. Поэт взволнованно предрекал, что рано или поздно джинн устанет от общего равнодушия, хлопнет дверью и отправится разводить крыжовник. Но, и не зная всего этого, я стал как-то интуитивно понимать, почему в Латвии в ту пору были лучшие цифры на оборачиваемость копий по числу проекторов, почему на первое место по технической оснащенности вышла тогда Рижская студия. Все республиканские комитеты Госкино имели право не брать в прокат хоть половину всесоюзного репертуара, но украинцы вспомнили об этом законе, чтобы не пустить на родные экраны «Зеркало», а О. А. Руднев самолично, день за днем, упрямо отбирал одну картину из двух предложенных. Он не тратил средств на художественный брак, не связывался с творческим барахлом — уже от одного этого резко подскочили сборы до первого места по Союзу. Кстати, «Зеркало» демонстрировалось в одном из центральных рижских кинотеатров более двух месяцев подряд. И ничего — ни митингов, ни демонстраций, ни попыток реставрировать каменный век и рабовладельческий строй. Понял я, с другой стороны, почему в эпоху газетно-журнальной игры в молчанку, когда, уставившись в идейно выдержанную даль орлов, нвша кинопечать решительно не замечала того, что творилось у нее перед глазами, в Риге самозародился и скоро окреп совершенно замечательный журнал мужественной Нины Колбаевой, отдушина для московских, и не только московских, «полудиссидентов». Сколько раз по его обложке стучал кулак самого высокого киносановника, но нет, прихлопнуть страницы пусть робкой, но правды так и не смогли.

Большинство кинематографистов познакомились с Олегом Александровичем Рудневым на его посту руководителя «Совэкспортфильма». Он и здесь действовал без спешки и показухи, с размахом и масштабом, а серии перестроек и реорганизаций отыскивая «концепцию учреждения» (его любимое понятие). Тем временем зрители могли составить себе мнение о Рудневе-драматурге по нескольким фильмам, по телевизионному сериалу «Долгая дорогв в дюнах». Но только близкие наблюдали его творческую драму — он написал «перестроечный» сценарий... задолго до перестройки. Лживость лозунгов, экономическая катастрофа, национальные трения, призрак многопартийности... Театру больше разрешалось: и сценарий переделывается в пьесу. Но высокопоставленные друзья, послушав диалоги на террасе за чайком, тянули: «Н-да... Здорово. Но ты это лучше спрячь подальше и никому не показывай». Парадокс: теперь пьеса пошла бы в любом театре без сучка и задоринки, но, конечно, была бы сочтена приспособленческой. Остается увидеть в ней копилку мыслей, того, что волновало в те годы человека думающего и неординарного, по профессии функционера-администратора.

Так что я знал, к кому шел, когда напросился на «откровенный разговор». Поводом явилось одно важное событие в советско-американских кинематографических отношениях последних дней.

Итак, шестого марта нынешнего года...

— Не торопитесь. Давайте по порядку. Сначала уточним, что такое «Совэкспортфильм», поймем концепцию этого учреждения, которая долго нам не давалась и нуждается еще в уточнении, поеторим то, за что нас все время ругали...

Ругали? Сверху или снизу?

— Отовсюду. Даже сбоку. За что? За то, что «Парамаунт» и «Коламбия пикчерс» не бегают у нас на посылках. «Ну с кем еы там работаете, что это еще за фирмы-фирмочки? Ганем, Гамбаров, Раппопорт, Дельмот! Что это за партнеры! Ведь каждая советская картина заслуживает...» И начинается восторженная декламация. Знаете, любой советский режиссер искренне уверен: уж кто-кто, а он со сеоей картиной «вполне заслуживает»!.. Сергей Аполлинариевич Герасимое, покойник, мой многолетний сосед по заседаниям е Госкино, не раэ удивлялся: «Не понимаю я ваших проблем. Да продайте вы мои картины — и заработаете большие деньги». Эх, дорогой человек, думаю я про себя, твоими бы устами... Юткевич считал, что мы прячем от французов «Ленин в Париже». А француэы согласны были нам приплатить, только бы мы не навязывали им эту картину.

Вот ситуация. Когда Джерри Раппопорт показывал пяток наших картин в нескольких американских городах, мы рассматривали это как небольшой, но успех, потому что знали точно: все — американского проката эти картины не выдержат. А нам указывали на сочувственные отэывы прессы, на восторженные отклики зрителей и призывали: «Да гоните вы этого шаромыжника! С нами любому почетно иметь дело! Вон как любят наше кино». Так из-за наших же усилий складывался миф, который нас же и бил по кумполу.

Значит ли это, что «Совэкспортфильм» всегда работал замечательно?

— Нет. Да мы и сейчас работаем плохо. Очень плохо. Однако намного лучше, чем работали четыре года тому назад. И даже лучше, чем работали неделю тому назад. Откуда такой колоссальный рост? Да все оттуда же, от нашего невежества в международной торговле. Каждый день нам приносит что-то ноеое, каждый день мы что-то узнаем. Сегодня у нас более или менее развязаны руки, есть какая-то, пусть относительная, свобода действий. Мы начинаем уважать право, чего сроду за нами не водилось, мы обнаружили, что в разных державах разные

Рисунок О. Теслера

законы, надо знать партнеров, надо знать зрителей, надо иметь профессиональную информацию и надо не стесняться компромиссов. Хотя кое-что мы понимали и раньше. А имéнно: зазнайство нашего советского искусстеа и заносчивость его официальных идеологов. Для нас это вопрос вопросов — с чем прикажете работать? С фильмом о перевыполнении плана? С сюжетом о выходе колхоза в передовые? С детективом, где всесильное государство ополчалось на одного несчастного воришку? Там пожимали плечами: такие фильмы им казались безнравственными. А нам долгое время просто запрещали говорить об этом. Сгоняли с трибуны — без всяких преувеличений! «Кто это? Что это? Кто вам дал право задавать эти вопросы?» Я, помню, был единственным на коллегии, кто поддержал «Небывальщину». Потому что в этой картине есть манок, есть заряд настоящего искусства, веселая энергия. Я верил, что это будет интересно во всех странах. А на меня смотрели, как на чудака. Пытались одернуть — мол, не лезь не в свое дело. Еще не было этого ужаса на наших экранах, как сегодня, а мы уже безошибочно поняли, куда дует веетер, и мы молили, упрашивали: «Послушайте нас. Выберите время, нейтральную территорию и послушайте. Это очень важно». Нам отвечали: «Хорошо. У вас есть десять минут». Почему-то всегда не больше, не меньше, а ровно десять. А у нас факты, аргументы, анализ, таблицы — можем показать любому советскому режиссеру, сколько мороки было с его картиной, где и сколько раз она показывалась и какой был ничтожный ответный результат.

В своем отечестве пророков, известно, не бывает.

— Нет, теперь отношение к нам резко изменилось.

Что же произошло?

— Наверное, мы стали убедительней. Возьмите ту же международную киноярмарку в Лос-Анджелесе... Разжились новыми, сокрушительными аргументами.

Но я слышал, что она устраивается каждый год?

— Да, десять лет подряд. В 1986 году мы были наблюдателями, с 1987-го — участниками. Но полноправными участниками стали, по сути дела, только в этом году.

Как это прикажете понимать?

— Очень просто. До сих пор мы только покупали. А в этом году стали продавать. Мы заработали в Лос-Анджелесе только гарантированного минимума миллион четыреста тысяч долларов. Только гарантированного! Это означает, что после аванса мы начинаем получать пятьдесят на пятьдесят процентов — чистые доходы.

Как вы это объясняете? Что обеспечило этот взлет или взрыв?

— Многое. Впервые мы выступали не монопольно, кроме «Совэкспортфильма», представлены были еще четыре советских торгующих кинопредприятия — сказалось и это. Наши партнеры были приятно удивлены. Но, правда, и тут не обошлось без сложностей. Эти самые четыре предприятия — «Мосфильм», «Союзкиносервис», АСК и «Паритет» — уже успели обрасти за самый короткий срок своими щупальцами, своими как бы представителями, полупредставителями. От их имени советский кинематограф в США пытались олицетворять наши бывшие соотечественники, не имеющие за душой ни полушки. Они сейчас носятся по всем рынкам мира, называют себя страшными поклонниками перестройки, чуть ли не исповедуют коммунизм... Попробуй слово возрази — тебя заклеймят, что ты против плюрализма. Пусть, дескать, студии сами распоряжаются продуктами своего труда! Пусть. Но почему бы им не пользоеаться нашим опытом, тем, что накоплено, нашими прежними ошибками, наконец?..

Серьезный кинобизнес смотрит на эту мельтешню и спрашивает: «Ребята, зачем вы позволяете себя компрометировать? Да никогда деловая Америка не будет иметь отношений с этими, с позеоления сказать, кинобизнесменами».

Кто и что покупал у нас в Лос-Анджелесе?

— «Город Зеро» мы продали в Соединенные Штаты, Японию и Южную Корею (гарантийный аванс — 329 тысяч долларов). «Караул» — в США, Южную Корею (123 тысячи гарантийного аванса). «СЭР» — опять же в США, Южную Корею и Турцию (150 тысяч аванса). Кроме того, были проданы: «Спальный вагон», «Украденное свидание», «Под небом голубым», «Воры в законе», «Крейцерова соната», «Пираты XX века», «Маленькая Вера», «Комиссар»... И фильмы прошлых лет: «Агония», «Баллада о солдате», «Чайковский», «Табор уходит в небо», «Горячий снег», «Освобождение», «Сибириада», «Руслан и Людмила»... Помногу, партиями, покупали наши фильмы Южная Корея, Тайвань, ЮАР, Чили. Именно здесь больше всего котировалась наша классика, им совсем почти неизвестная. Для ЮАР «Москва слезам не верит» было полным, конечно, открытием, как и «Баллада о солдате» или «Белое солнце пустыни». Вошла в большую моду наша мультипликация. У нас постоянно спрашивали: а документальные фильмы у вас снимают? Они же ничего не знают!

Вы спросили: откуда взрыв? Взрыв подготавливался давно и исподволь. Подумайте, разве не имеет своего значения гигантский семинар, который провел «Совэкспортфильм» в прошлом году в том же Лос-Анджелесе? Там собрались 500 крупнейших бизнесменов. Был доклад, были ответы по всем интересующим вопросам, мы выставили адвоката, экономиста, политолога, других экспертое. От режиссеров у нас были Владлен Трошкин, Никита Михалков. Резонанс был просто грандиозный!

А разве не имело значения то, что мы принципиально отказывались от малинки, и клюквочки, и липы, которую нам навязывали и справа, и слева? «Давайте сделаем фильм о секретах КГБ! О зверствах и жестокостях в сталинских лагерях! Или воспоем мускулы человека, эту единственную ценность в наши дни! И Сильвестр Сталлоне будет участвовать, он уже дал согласие!» Оказывается, Сталлоне, предки которого были одесситами, проникся ностальгией. Предлагается грандиозное шоу — возвращение Сталлоне в Одессу! Самый могучий мужчина в самом веселом городе! А его мамочка вдобавок собирается издать у нас свою книгу по астрологии.

Когда мы отклоняли этот китч, нам предлагали китч другой, «высокохудожественный». Потому что иностранцы тоже живут в плену своих мифое, один из них — что в Советском Союзе все баснословно дешево — топливо, электроэнергия почти бесплатно, павильоны пустуют, бери любой... Люди, с которыми я сталкивался, были искренне убеждены, что фильм в России можно сделать за копейки, а про-

дать — за десятки миллионов долларов или за сотню. Буквально до анекдота! Робер Оссейн, например, с гордостью рассказывал друзьям в моем присутствии, что снимать собор Парижской богоматери будет в Москве, потому что там этот собор ему построят в натуральную величину. Лес в России — копейки, кирпич — копейки, труд — вовсе копейки... Думаю, мы еще долго будем натыкаться на такое отношение, как к колонии, как к туземцам. И надо хорошо поработать, чтобы внести сюда ясность. Нам долго придется разъяснять, что совместные предприятия возможны при отношениях совсем иного порядка.

Да, интерес к нам огромен. Вывод: нам надо быть ближе друг к другу, надо общаться не от случая к случаю, а каждый день, в рабочей обстановке. Мы, кстати, впервые в истории отношений наших стран отправляем своего сотрудника на выучку в «XX век — Фокс». Там он будет включен в штат, полностью за их счет, по договоренности пройдет несколько отделов и департаментов, а затем будет отправлен представителем от фирмы и поработает уже от «XX века». Мы считаем, что только такая программа будет наиболее плодотворной для знаний и опыта. Да, надо учиться у наших коллег, которых совсем недавно мы называли идеологическими противниками. Такая же форма обмена кадрами предусмотрена с французами, еще кое с кем — не буду выдавать далеко идущих планов.

Тот же «XX век — Фокс» никогда раньше не покупал наших картин. А теперь мы купили у него продукции на 375 тысяч долларов, а он у нас — на 300 тысяч долларов. Компания «Уорнер бразерс», одна из самых крупных в мире, вдруг предложила нам, что называется, пошла ва-банк: «Дайте нам картину, любую советскую картину, которую вы считаете достойной этого, и мы, не глядя, включим ее в систему американского проката по всем правилам: затратим миллионы на рекламу, а потом прокатаем всюду, как положено».

Что вы назвали?

— Хочу спросить у вас: что стоило назвать? Не слышу.

Надо подумать.

— Подумайте. Часок? Недельку? Год? С этим же вопросом я уже обратился к руководству «Мосфильма». Пока молчат. Ставил я этот вопрос и на коллегии Госкино. Эффект тот же — молчание.

Положение создалось удивительное: вот-вот приедет «XX век» отбирать нашу картину для себя, «Уорнер бразерс» шлет телеграмму за телеграммой, а мы недоуменно поглядываем друг на друга и почесываем в затылке.

Так приходится расхлебывать долгий период беспочвенной эйфории.

Очень долго, несколько лет, мы налаживали отношения с крупнейшей компанией в мире — раньше она называлась «Уорнер комьюникейшнс», а теперь объединилась с компанией «Тайм» и называется «Тайм-Уорнер». Это самая крупная компания в области кино, это самая крупная компания в мире по шоу-бизнесу, это вторая компания по музыке, это крупнейшая компания в аэрокосмосе, в электронике, машиностроении и т. д. Огромнейшая компания! И с этой компанией мы несколько лет ведем упорные консультации и переговоры, пытаясь наладить сотрудничество. В результате всего нам предложили создать два американских киноцентра, в Москве и в Ленинграде. В ответ они предоставляют нам свою систему проката, свою материально-техническую базу для работы над советскими фильмами на территории Штатов и за их пределами. Теперь о киноцентрах: это объекты по двенадцать кинозалов, построенные по последнему слову техники и дизайна, по два ресторана, игротеки, всякие технические фокусы, конференц-залы, где можно будет проводить фестивали, «рынки», «недели», кинопоказы и т. д. Это не сказки: документы подписаны и утверждены как в Советском Союзе, так и в Соединенных Штатах Америки. Репертуарный контроль полностью за советской стороной, все расчеты только в рублях, по гарантии американской стороны ни одного рубля из Советского Союза не вывозится (более того, все заработанные рубли тратятся только на развитие киноотношений). Американские фильмы составят 50% репертуара, половина же экранного времени — на усмотрение советской стороны. Сами теперь делайте выводы: интересно или не интересно, нужно или не нужно?

Долго мы рвали рубаху на груди, упрекали «Совэкспортфильм», что он лишил советского зрителя такой-то картины и другой картины... Почему не дадите посмотреть Бертолуччи? Почему нет последних работ Куросавы?.. И вдруг, когда мы договорились о создании этих киноцентров, на нас свирепо навалился кое-кто из братьев-кинематографистов. Не хочется называть фамилии и имена тех, кто требовал и требует, чтобы мы прекратили «это безобразие»: «Зачем это надо? Вы подрываете национальную кинематографию!» Какую, простите, национальную кинематографию, когда в Союзе гуляют десятки тысяч ворованных программ, с порнографией, жестокостью, антисоветчиной, черт знает с чем... А в центре Москвы или Ленинграда под нашим репертуарным контролем будет показано лучшее, что может быть в мире. Они же будут стараться, они не покажут ту коммерческую дребедень, на которой кое-кто зарабатывает деньги, они будут показывать товар лицом, то есть свой настоящий кинематограф. И нашим кинематографистам будет горько. Им станут говорить: «Посмотрите, как это сделано! Посмотрите на этот кинотеатр и на эту пленку! Посмотрите на эти удобства! Смотрите, как выстраивается драматургия, смотрите на операторское мастерство, прислушайтесь, как звук в зал передается»... Все будут подмечать, и это естественно!

Один высокопоставленный товарищ в запале как-то сказал мне: «Вы должны пропагандировать наш советский, социалистический образ жизни». М-да. Прихожу домой, сажусь в кресло, включаю телевизор и слышу, как наши ведущие политкомментаторы мне, рядовому телезрителю, объясняют, что коммунизм — это химера, утопия, отдаленный, абстрактный идеал, что построили мы никакой не социализм, а казарменный феодализм с прожилками концлагерного рабовладельческого строя, что все высокие постулаты Маркса и Ленина мы к чертовой матери извратили и опоганили. Так что же прикажете пропагандировать? Какой образ жизни? Тот самый, за который мы извиняемся перед мыслящим человечеством?

И разве такой один! Трудящиеся одного из районов Москвы прислали в «Совэкспортфильм» письмо за пятьюдесятью подписями. Требуют, чтоб вместо американского киноцентра на этом месте мы построили скверик с памятником Кирову.

Все у нас есть, только памятников Кирову немножко не хватает!

— Ну да. Воздвигнем еще пяток, и такая пойдет жизнь — лучше не бывает.

THE WHITE HOUSE
WASHINGTON

February 28, 1990

Dear Mr. Rudnev:

Popular entertainment is a bridge between peoples and a window onto other cultures. Americans and Soviets have much to share in this realm. Our nations each have a distinguished place in the history of film, and I am pleased to hear of this step to bring our two peoples closer together.

Film permits people to share in the lives of others around the world through the universal language of comedy and drama, laughter and adventure -- as well as simply to entertain themselves and their families. My best wishes on this happy occasion to you and to all the Soviet moviegoers who will enjoy the fruits of your joint venture.

Sincerely,

George Bush

Mr. Oleg Rudnev
General Director
v/o Sovexportfilm
Kalashny, Peereulok, 14
Moscow
U.S.S.R.

БЕЛЫЙ ДОМ

Вашингтон

28 февраля 1990 г.

Уважаемый г-н Руднев!

Популярное развлечение является мостом, связывающим народы, и окном в культуру других стран. В этой области американцам и советским людям есть чем поделиться. Наши народы занимают почетное место в истории кинематографии, и поэтому мне приятно узнать об этом новом шаге на пути сближения наших двух народов.

Кино позволяет людям делиться своей жизнью с другими во всем мире, используя для этого универсальный язык комедии и драмы, смеха и приключений, а также просто развлекаться самим и семьям. Примите мои наилучшие пожелания по этому счастливому поводу Вам лично и всем советским кинозрителям, которые воспользуются плодами Вашего совместного предприятия.

Искренне Ваш
Джордж Буш

Г-ну Олегу Рудневу
Генеральному директору
В/О «Совэкспортфильм»
Калашный переулок, 14,
Москва, СССР

Один из кинотеатров компании «Уорнер бразерс».

Верно ли я вынес ощущение, что наш «прорыв» был самым главным событием кинорынка, или вы немного преувеличили?

— Я скорее преуменьшил по всегдашней привычке осторожного человека. Весь кинорынок толкался в осноеном на пятачке перед нашим офисом. Чрезвычайно доброжелательная пресса. У телевизионщиков мы шли нарасхват. Блестящий прием в посольстве. Знаете, кто выступал? Посол Юрий Владимироеич Дубинин, госсекретарь по торговле Роберт Масбахер, председатель правления «Тайм-Уорнер» Стив Росс, президент «Уорнер Тиетерс» Сала Хассенайн. Причем каждый из нас выступил дважды — сначала на общей пресс-конференции, затем на приеме...

С тостом?

— Почти. Потому что надо было гоеорить коротко и неожиданно. Когда дошла очередь до меня, я напомнил о совместной борьбе с коричневой опасностью — о замечательном американском фильме «Песнь о России», который я смотрел еще мальчишкой, упомянул двадцатисерийную нашу совместную телекартину, которая у американцев называлась «Неизвестная война» и была так популярна, что вошла в программы средних школ США. И я пожелал нам всем создавать новые песни о России и об Америке и чтобы наши внуки знали войну только по экрану, а может быть, и на экранах ее забыли, как неизвестную войну. Я процитироеал поздравления со стороны председателя Госкино, мэра Москвы, мэра Ленинграда. Американцы скромно воспроизвели приеетствие президента Соединенных Штатов.

При всех проблемах можно сказать, что прорыв создал существенно новую ситуацию?

— И да, и нет. Я очень боюсь возгласа: «Ага, ну вот, теперь все ясно — шпарь, не сворачиеая, в указанном направлении». Опасно не видеть трудностей любого дела: что мы натворили с сельским хозяйством? Я достаточно опытен как руководитель, наверное, я не совсем глупый человек, но, честно говоря, я стал понимать свою профессию сравнительно недавно. И чем больше я ею овладеваю, тем меньше нравлюсь самому себе. Мне больно за прожитые годы, за сделанные глупости, обидно, что я не сумел, не успел вот этого и вот того... Умному разговору на этом уровне я был бы рад. А меня спрашивают с оттенком ораторской истерии: как же так, некоторые наши ленты «Совэкспортфильм» продает по пятьсот долларое! Да их лучше бы уничтожить, если спроса на них нет!» Если без истерии — мы единственная организация в мире, которая сохраняет за собой два рекорда: мы продаем фильмы дороже всех, а покупаем дешевле всех. Удивляюсь, что это не отмечено в книге Гиннесса. И, между прочим, это не делает нас особо популярными среди компаньонов. Американцы, когда уловили конъюнктуру, способны отдать пятьсот копий совершенно бесплатно — пользуйтесь, малоразвитые! А мы — нам закон не позволяет великодушия. Хоть пятьсот долларов, хоть триста, но содрать за копию.

Олег Александрович, у нас безнадежно истекают время и объем текста, позволительный для тонкого журнала. Поэтому последний вопрос. Прошу вас, задайте его самому себе.

— Я бы спросил себя: «Олег Александрович, дорогой, что сегодня самый главный вопрос кинематографической жизни в СССР?» И ответил бы так — противостояние общей анархии. Госкино СССР объявило, как паинька, что в будущем году самоликвидируется. Его, значит, не будет. А что будет? Ничего? Голое место, как у майора Ковалеea, от которого сбежал нос? Почему? Во есех странах есть организации, называемые поразному: Киноцентр, Национальный киноинститут, черт-дьявол... Нужна, обязательно нужна вполне самостоятельная организация, чтобы заниматься прогнозом, планированием, координированием и так далве. Важно что: раньше все кино существовало для Госкомитета, а теперь эта организация, новое Госкино, будет существовать для всего остального кино. Но она обязательна, она позарез необходима. Иначе — вспомните еще мои слова.

Я перечел текст. Порадовался противоречиям. Отметил скачки логики и смысловые лакуны. Все это нормально. Нет, не возникло у меня претензий к «доброму джинну». Просто я видел его в день удачи, в минуту сбывшихся давних желаний. И понял — вопрос об уходе на плантацию крыжовника пока еще впрямую не стоит.

Рубрику ведет Юрий БОГОМОЛОВ

ЦЕНТР, ТЫ СЕРДИШЬСЯ?..

Центр был шокирован. Ленсовет уволил начальника Петроеа и допустил в прямой эфир депутата Иванова.

Ведущий программы «Время» не смог найти слов и потому попросил зто сделать Генриха Боровика, у которого с той поры, когда ему пришлось объясняться с телезрителями по поводу южнокорейского пассажирского лайнера, не было более трудной задачи.

Обозреватель был печален и ироничен: говорил почему-то о британской таре из-под мыла и в связи с этим о гримасах отечественной демократии.

Печальным и задумчивым предстал перед журналистами председатель Гостелерадио М. Ф. Ненашев.

Центральная «Правда» откликнулась статьей с паническим заголовком «Власть переменилась».

Автор статьи выдал нежелаемое за действительное: власть не переменилась, а только переменяется. И если быть уж совсем точным: перераспределяется.

Вслед за другими тщательно центрированными структурами и Гостелерадио оказалось перед лицом федерализации и даже регионализации своих учреждений.

Тут бы, кажется, Ему и обрадоваться, поскольку уже давно и много раз Его руководители сетовали на то, как трудно управлять таким динозавром, как Гостелерадио.

Это с одной стороны.

А с другой: те же руководители много раз ратовали за телевидение альтернативное, то есть самостоятельное, за качество и содержание которого голова динозавра болеть не обязана.

Но Оно (Гостелерадио) не обрадоеалось, когда дело дошло до дела: когда в городе Ленинграде стали вырисовываться очертания второго ЦТ, способного конкурировать с первым не в техническом, разумеется, плане, а в идейно-художественном.

«Пятому колесу», Иванову и Невзорову Оно не сумело противопоставить что-либо документально-художественное и потому прибегло к административно-юридическому: осудило Иванова, возвратило Петрова, послало «Сидорова» разобраться и указало, что Ленинградское телевидение — органическая и неотъемлемая часть единого и неделимого ЦТ.

Развод не удался, а жаль.

Жаль телезрителей как Ленинграда, так и Москвы, а также всех прочих регионов нашего Отечества.

Жаль самого председателя Гостелерадио как... телезрителя, который на одной из пресс-конференций пожаловался: включаю один канал — разговоры, переключаю на другой — другие разговоры, на третьем — третьи.

Разговоры могут быть на всех трех каналах содержательными, но председатель как телезритель прав: однообразие никогда ничего не украшало.

Помню, е «застойную» пору бывали еечера — на какой канал ни повернешь переключатель, обязательно наткнешься на спортиеный репортаж. Я-то спорт любил и люблю — мне было хорошо.

Мне и теперь хорошо: обожаю политические дискуссии. Но ведь, кроме меня, есть и другие, кому интересно другое.

Скажем, тот же председатель, который в редкий свободный вечер хотел бы передохнуть от парламентских проблем и комитетских коллегий. Как ему быть?

Конечно, можно издать очередной приказ и принять внеочередное постановление... Но кто ж сегодня верит в силу бумаги?

Пару лет назад мне довелось познакомиться с Британским телееещанием. Не буду говорить о его качестве, скажу об организационной схеме. У них два центральных ТВ: одно «бибисишное», а другое независимое, или, как его еще называют, «коммерческое». У обоих ЦТ — разные источники финансирования.

Би-Би-Си — удовольствие платное для британского телезрителя. А коммерческое — бесплатное для зрителя и очень небесплатное для компаний, которые покупают для рекламы время в эфире.

Теперь давайте представим, как должно выкладываться Би-Би-Си перед зрителем, чтобы последний регулярно выкладывал абонементную плату, если в том же эфире можно увидеть задаром примерно такой же репертуар зрелищ — от новостей до шоу.

В свою очередь, как должно стараться коммерческое ТВ, чтобы его передачи смотрела наибольшая аудитория, — ведь рекламодатели покупают не вообще время, а еремя е конкретных передачах, то есть в тех, которые имеют высокий рейтинг.

Само собой понятно, что такое сосуществоеание в эфире двух ЦТ ставит их е прямую зависимость от вкусое, склонностей, пристрастий телезрителя.

Наши телефункционеры, возвращаясь из заграничных командировок, любят рассказывать о суровых административных советах, представительных парламентских комиссиях, приглядывающих за ТВ. Вот, мол, как в цивилизоеанных странах жестко контролируется эфир сверху. И дружно забывают упомянуть о механизме жесточайшего контроля над эфиром снизу, то есть со стороны телеаудитории.

Забывают не случайно: из двух зависимостей предпочитают выбирать наименьшую — от начальства.

Телевидение на альтернативной основе — это ключевое звено в механизме контроля «снизу».

И в этом разгадка аллергии нашего Единого и Неделимого Гостелерадио на любое альтернативное пополэновение — будь то в рамках видеоканала «Взгляд» или видеоканала «Пятое колесо»: страшится оно реальной зависимости от зрителя.

В условиях многоканального и единоначального ТВ можно командовать.

А в телееидении на альтернативной основе надо будет работать.

Вывод из всего этого очень ясный: председатель Гостелерадио сможет помочь Себе — рядовому зрителю е том случае, если согласится допустить в эфир независимое от Себя телевидение.

И почему бы тогда ленинградский казус не принять как знак судьбы?

Кто он такой на самом деле, этот знаменитый Валерий Приемыхов, сценарист, артист, режиссер, а теперь уже, оказывается, и прозаик? Все у него перемешано, все не как у людей. Будущий его биограф откроет, что первый рассказ он напечатал еще в пионерском возрасте, что учился актерскому ремеслу и вышел на сцену задолго до того, как стал писать сценарии. Воспитанный в таежном поселке на берегу Амура, он был запойным книгочеем и слово «романтика» применял разве что к героям Джека Лондона, а не к своим соседям по одноэтажному бараку, политическим ссыльным и расконвоируемым уголовникам. Постоянен он в формуле конфликта — это столкновение странной, искренней, взрывчатой личности с «правильным» окружением, исконной тяги живой души — с «порядком». Такие сюжеты легко принимают драматические, даже криминальные, окраски, но в сегодняшнем рассказе обычное противостояние звучит весело, чуть ли не автопародийно.

Рисунок Д. Кедрина

Валерий ПРИЕМЫХОВ

ПОРЧЕНЫЙ

Меня испортила армия, хотя кличка «Порченый» — с детства, с минуты рождения. Есть такая болезнь — не болит, только красноватые пятна по всему телу. Они светлеют с возрастом, но человек так и остается скучным и нелюдимым на всю жизнь. Толковали про эти пятна поразному: друзья — счастливец, врачи — болезнь, а бабка-повитуха так сразу и ляпнула: «Порченый. От черта отметины эти». Дура старая, сказали ей, ты хоть сейчас не каркай. Но слово вылетело...

И все-таки меня испортила армия. На мою натуру, всякие игры, придумывание писем незнакомым девушкам, суета увольнений на три часа — занятие бросовое. Я стал читать. Подряд, любую книгу, вместо сна по отбою до красных жилок в белке глаз.

— Дочитаешься! — сказал старшина.— Попомни — дочитаешься!

А у меня мечта явилась: кончу службу, запрусь в какой-нибудь избушке, наберу книг и ружье рядом поставлю, чтоб обормоты не мешались. Точно клянусь: стучат в дверь, а я прям на звук палю, и хрен с ним.

Сначала я тыкался ко всем со своими рассказами о книжных делах, приключениях героев этих, потом перестал. Бесполезное занятие. Вроде правильно рассказываю: кто, с кем, как кончилось — строчка в строчку,— а все не то. Самая красота не передается, уходит промеж словами. Бросился я критиков перелистывать — не поняли мы с ними друг друга. Пишут: книга дрянь, а мне самый раз. Или так: и им нраеится, а мне вспоминать противно. Услышал по радио писателя, насчет своей книги выступал — стоящая вещь, на мой вкус, и этого я не понял, моментально и книга его разонравилась. Не стал я больше предисловий читать, где об авторах сведения, и как они дошли до идеи книги, и что предлагают. Очень боялся встретить книжного героя в живых. Представляете — в очереди за пивом или «козла» с пенсионерами гоняет — такой же вдруг балбес окажется, наподобие тех жуков, что предисловия пишут.

— Ты идею произведения усек? — пристает ко мне старшина, и понеслось объяснение на час. Я чуть не умирал от таких порций, но уйти — не уйдешь: начальник и добра мне желает, только по-своему, конечно.

По воинской специальности я артмастер. Дембельнулся в августе семьдесят второго и устроился токарем в городе неподалеку. Домой в деревню решил не ехать, ни к чему, думаю. Повезло. Сразу дали комнату от завода в общей секции, но соеершенно отдельная, замок в двери, все нормально...

— Не пьешь? — Соседи подходили по очереди, то один, то другой.

Так они и поверили, что нет! Но граждане милые больше вопросов не задавали и в гости не ходили.

Люди, как я жил это время! Никто, ничего, нигде. Я и книги. Я и герои эти, что из слов наяву рисуются. Заеесил окна шторами, книги носил из двух библиотек, лампа горит, а я читаю или думаю, не торопясь. А думы получались не жизненные мои, но и не совсем книжные. Думаю мозгом и словами моими, а вот причины всех дум книжные, вечные, чистые, без пятнышек, как деталь на шлифовке. Я и смотрелся в те думы свои, будто в зеркало. Правда, там я красивее выходил, чем в жизни. Разгуливаю в собственных мыслях королем... Честно, наслаждения такого вам не снилось.

— Неактивный ты,— бригадир говорит.— Общественную нагрузку дать?

Я раз не справился, два — отстали. Догадались позже, что «смурной» я. Не дурак, а просто жизни не понимаю, вкуса ее настоящего. Но тихий, не пью, работаю по пятому разряду, бригаду не позорю. Пусть как хочет, порешили и отвязались.

Книг я перебрал миллион. Минула зима, жизнь к лету пошла. Я тогда и не следил за числами. Отмечу в уме выходные, и достаточно, но число двадцатое апреля месяца запомнилось. Началось оно обычно. Кончил работу, прибежал домой, перекусил, открываю очередную книгу, на самом интересном месте, читаю первые слова. Стоп! Не идет дальше никак. Я опять буквы складываю, десять, двадцать, абзац заканчивается — ничего не понятно о чем. Двадцатое апреля, точно помню.

Заложил руки за голову, осматриваю комнату. Приятного мало. Неуютно, обои грязные, книги горой в углу, мебели не хватает — подкупить надо с получки. Шаги за филенчатой моей дверью шаркают, посуда на кухне звякнула. Хотелось подумать о своем — удивительно скучно получается. Голова что-то потяжелела, а тело наоборот — легкое, ненормальное, будто гриппом переболел.

Вышел в кухню, соседка-старушка суп из костей мастерит. Жалко ее, слов нет, раскрываю рот и такие фразы выдаю: добрый вечер, бабуля, как здоровье, дочка пишет, какой праздник следующий из церковных, Бог в помощь и прочее... Век я столько не говорил одним махом.

— Кто ты? — она спрашивает.

— Сосед ваш, помните, вы ругались, что свет за собой не гашу, это на меня, но я не в обиде... даже приятно очень...

Она маленькими шагами приблизилась, серенькими глазками лицо мое пощупала...

— Дай хоть рассмотрю,— говорит,— а то убьешь и не знаю кто.

Ничего себе, думаю. Тут у меня все перепуталось в мыслях, и я в комнате укрылся. Не сидится за замком. Затащил к себе мужика, по-моему, напротив живет, стал с ним об армии беседовать. Ему тема сразу понравилась, он даже строевую запел, но сбился на втором куплете. И глупый его разговор мне интересен стал, интереснее, чем книга. Мы уж, кажется, все про армию перебрали, повторяться начали, а ему все в удовольствие. Хороший ты человек, думаю, а говорят — все соседи — звери, золото ты человек.

— Хороший ты парень,— он мне.— Как мы с тобой раньше не поговорили? Ты бы мне трешницу занял до вторника. Отдам, я человек в таких делах аккуратный...

Я дал, и его будто корова языком — сразу исчез. Вместо влетела женщина с ребенком и сказала с порога:

— Ты моего не спаивай. Денег ему не давай, я возвращать-то не стану, а он свою получку на руки не получает. Смотри, не вздумай, а то ругаться будем.

Пропал трояк, думаю. Но без всякого особенного огорчения, пропал да и пропал. В комнате дышать нечем, надымили мы с соседом, полез окно открывать. Окна на зиму обклеивают тонкими полосками бумаги, они пожелтели за зиму и держали дерево почище гвоздей. Дернул я раму сильней, с хрустом на все стекло нарисовалась трещина. Ладно, лето скоро.

Воздух в комнату пошел холодный, пахучий от талой земли, голых сырых деревьев. Высунулся наружу, весну вдыхаю. Вид отсюда получался неудачный: напротив серая стена дома из трех этажей, подо мной внизу — маленький кусочек асфальта, а сам двор в основном располагался по правую руку. Невесело было и на свежем воздухе, скучно. Не хватало зеуков в нечистом дворе, люди на ночь спать укладывались, окна по очереди угасали.

Грохот начался внезапно, будто с размаху стопкой посуды о пол шарахнули. Я поднял голову, этажом выше в доме напротив окно тоже распахнуто, и оттуда через равные промежутки времени грохот бьющегося стекла и звон осколков, разлетающихся по полу. Интересно, что ни голосов, ни топота, ничего живого не доносилось, только билась посуда и тонко звенели осколки. Это прекратилось разом, и зарыдала женщина, не зарыдала, а завыла, как у нас на деревенских похоронах, только без жалостливых слов. И опять тихо. Колыхались шторы в синий цветочек на том окне.

Странным показалось мне такое событие. Ничего странного, подсказала книга без переплета, верхняя из стопки на столе. Ничего особенного, а печально и красиво: отчаянно рвется чья-то душа наружу, и исход ее тоскливой страсти в истерике в пустой комнате за синими шторами...

Спал я впервые за долгое время без снов. Приснился миражик, уже когда будильник прозвенел, простяцкий сон про лошадей, и все. Настроение вчерашнее не ушло, сделалось светлее по-утреннему и весеннему, только там, на дне памяти, саднил женский плач из окна напротив.

Работалось с душой. Деталь попалась заковыристая и интересная, я ее по одному чертежу час разбирал. Перед обедом подходит бригадир с блокнотом,

— Выруби станок! — на ухо кричит.

Я отвел резец и выключил подачу.

— Сколько классов окончил?

— Восемь,— отвечаю.

— Подавай в ШРМ в девятый, а то мы передовики и все учиться должны.

— Не знаю,— говорю,— кому это надо. Времени нет.

— Подавай, подавай! Надо всем. Ты, главное, запишись, а так можешь хоть сто лет волынить, но подай заявление обязательно, я. уж твою фамилию поставил.

Настроение было такое, что я согласился. Пусть, думаю.

Все будто узнали про заброшенное мое чтение. Мастер подходит:

— На май где гуляешь?

Я объяснил.

— Совсем не пьешь?

— Почему же? Под настроение могу.

— Приходи ко мне, пожалуйста,— говорит мастер,— посидим. Я сам много не пью, поговорим, телевизор у меня. Придешь?

Я не отказался совсем, но и не согласился окончательно. Взял время подумать. Мастер у нас — старик еялый, седой и нерадостный. Дочь у него на выданье, а он ве терпеть не может, хочет сплавить побыстрее, и не получается — тридцать ей, не невестино время. Он и жену терпеть не может, и дочь. Так и живет с двумя мымрами. Не пойду к мастеру. Дочь расфуфыренная таращиться будет, мать — хлопотать за возможным зятем, а старик крякать будет и ненавидеть их обеих и меня заодно. Не пойду.

В перерыв пришел на склад. Кладовщик обедал тут же домашним.

— Приятного аппетита,— говорю.

— Не жёвано.

— Витек,— попросил я.— Дай краски белой и чуток красной.

— Меня Паша с детства зовут,— говорит он.

— Извини, земляк, имена всегда путаю, а за краску обязан буду, сочтемся.

— Бери,— мотнул он головой,— там, на полке, образцы...

По гудку смена кончилась. Я прибрал станок, но маслить не стал. Протер насухо, потом разделал его в две краски — основная белая, а винтики тавотницы, некоторые соединения — красной. Радостный сверкает станок, как Дед Мороз, и мне на душе тепло. Со всех сторон его осмотрел, и везде он женихом глядит, а все остальные сиротами. Не горюйте, братаны, им говорю, скоро все такими станете.

Дома опять не читалось, я все к окну лип, женщину хотел увидеть, чьи слезы мне покоя не давали, а там пацан появился, он пузыри из бумажной трубочки выдувал.

— Эй ты, пузырь! — кричу.— Паренек! Ты, ты!

— Чего? — говорит он недоверчиво.

— Пузыри пускаешь?

— Ну да, а что, мешаю?

— Дуй, дуй, я просто.

Он помешивал трубочкой в мыльнице, сделал синий шар и пустил по воздуху. Шар лопнул рядом со мной, и запахло хозяйстеенным мылом.

— Парень,— сказал я,— там вчера посуду били. Это кто?

Он оторвался от трубочки и сказал:

— Никто, тебе показалось.

— Ты один живешь?

— Чёй-то, с сестрой.

— Молодая?

— Да.

— Познакомь?

— Чёй-то тебя знакомить должен? Сам знакомься.

— Неудобно.

— Удобно. Она вот придет с работы, и знакомься, сколько влезет, а я тебе что...

Пацан знал что-то и не хотел говорить. Решил саму я сестру подождать. Помешал мужик-сосед.

— Поболтаем? — говорит с порога.

— Нет,— отвечаю,— занят.

— Вот помню, в армии,— не хочет слушать он,— сидишь в караулке...

Трудно за окном наблюдать и его слушать. Рубль, говорю, хочешь, а он в обиду:

— Я к тебе с душой, а ты меня на рубль ценишь. Боишься за трояк паршивый? Отдам, не волнуйся,..

Он так разговаривал, а я с синих штор глаз не спускал, показалось, шевельнулись они и человек у подоконника встал. Короче, я мужику, надо рубль, бери, больше не дам.

— Давай хоть рубль, хрен с тобой, но обид я не прощаю...

Женщина уже сидела в своем окне и курила.

— Здравствуйте,— говорю,— я приятель вашего брата.

— Здравствуйте,— сказала она треснутым от слез голосом.— Мне брат говорил.

— Какая жалость, что мы раньше не познакомились. Я тут уже полгода живу.

Она поправила ситцевый халатик на груди и говорит ломко и грустно:

— Вы артист?

— Нет, какой же я артист, я не артист.

— Вы разговариваете так, будто кино смотришь. Скажите еще что-нибудь, я глаза закрою.

Я говорил много, ловко и укладисто, мне, наверно, книги помогали.

— Кино,— сказала она и разомкнула синие свои веки,— чистое кино...

Что на меня эти три дня напало, все заплакать хотелось. Слушаю испорченный слезами голос, и холодок в груди, как в армии перед стрельбами боевыми.

— Вы не грустите,— говорю,— все будет хорошо.

— Я уж не грущу,— отвечает та женщина,— я раньше много грустила. Теперь нет, хватит.

Свидание ей назначил, первое в куцей моей жизни, так же, в окне, заетра в десять.

Запомнился навсегда и следующий день — двадцать второе апреля семьдесят второго года. Цех еще молчал перед работой, а около моего станка стояли люди. Смеются, пусть, их дело, но какая-то сволочь по белой краске мазутом... Я взял ворoток в руки и сказал для всех: увижу кого у станка, невинного пусть, но увижу — считайте, пропал человек, башку проломлю. Поверили — смех кончился, разошлись по местам. К начальнику цеха вызвали через час.

— Ты что хулиганишь? — говорит начальник.— Зачем станок испортил?

— Ни за чем, для красоты, для настроения, в книгах пишут: белая вещь даже легче кажется...

— Нам не до книг,— говорит начальник.— Есть цвет серый, нормальный, а ты не выпендривайся, выше людей себя не ставь, нашелся тоже!

Закончил я смену, отнес в кадры заявление об увольнении по собственному желанию и домой заторопился — свидание ожидать. Побритый, в белой рубашке, вишневом галстуке, без четверти десять в окно выглядыеаю.

— Здорово! — Ее братишка меня приветствует.— Смотри, Костюков пришел.

Действительно, у стены дома, где вечерело быстрее, стоял парень в мятом плаще и поджидал кого-то.

— Сестра его коллекцию из белого стекла разбила, она думала, по разводу ей половина будет, а у Костюкова специальная бумага, он ведь художник.

— Из фарфора? — спрашиваю.

— Во-во, только прилагательное перед этим фарфором нерусское. Ему тысячи за него в музее предлагали, а он не хотел...

— Саксонский, севрский?

— Вроде так...

Моя женщина вышла из подъезда, и они встретились. Я думал, парень ударит ее, но Костюков опустил руку, и тут она сама влепила ему ладошкой по щеке. Он сжался и пошел со двора, а женщина догоняла его, кричала хрипло и цеплялась за мятый плащ...

Я закрыл окно наглухо, как раньше. Плюхнулся в чем есть е кровать, закрыл глаза, и все вернулось. Брожу я по милым думам своим, смотрюсь в них, как в зеркало, только показывает оно меня лучше, чем в жизни. Благодать...

Начинались мечты мои одинаково: большой чистый дом, где вещи вроде бы и служат вещами, но красива каждая и приятна сама по себе. Не потому, что дорого стоит и в магазине не достать, не потому, что сидеть на ней удобно, а просто — чистая и прекрасная вещь... И начинают заполнять это место всякие бесполезные люди, а среди них я — по прозвищу «Порченый»...

ДАЛЕКИЙ И БЛИЗКИЙ РОММ

Он вошел в мою судьбу благодаря хрупкой девушке Инне — секретарю приемной комиссии ВГИКа. Я пришел забирать документы, предъявил экзаменационный лист, и девушка Инна, ставшая сейчас известным режиссером Инессой Туманян, глянув в графу оценок, порекомендовала мне обратиться к мастеру: с такими-де оценками по специальности документы не забирают.

Фото Б.Балдина. Из архива «СЭ»

Мастеру нужно было позвонить. Я, провинциал, знал только одно место, где есть телефонная книга,— Центральный телеграф — и устремился туда узнавать телефон Ромма. Мне повезло: к телефону сразу подошел Михаил Ильич и в ответ на мои несвязные «как мне быть» и «что мне делать» предложил:

— Для начала представьтесь.

Я назвал себя. Воцарилась пауза, очевидно, Ромм заглядывал в свои экзаменационные списки, потом спросил:

— А что, собственно, вы мне звоните? Приходите первого сентября на занятия.

Я объяснил, что подвело меня сочинение, что «тройка», что не хватает баллов.

Ромм сказал:

— Тогда приходите двадцать девятого августа, в одиннадцать, ждите меня у входа. Что-нибудь придумаем.

Михаил Ильич придумал. Он добился для меня права посещать его лекции на курсе, а когда бдительная дирекция ВГИКа пресекла это, определил меня осветителем на студию, а потом и помрежем на «Шестую колонну», как называлась тогда в производстве будущая его картина «Убийство на улице Данте». Главные лекции по режиссуре услышал я, работая в группе Михаила Ильича.

Свет на съемках ставился долго, выверялся каждый блик, рисунок любой тени, ассистент оператора Вадим Юсов многократно удалялся с площадки проявлять пробочки, а Михаил Ильич, присев на табурет и дымя сигареткой, вставленной в мундштук, рассказывал случаи из своей режиссерской практики, в которых всегда было заключено очень точное, будоражащее меня режиссерское наблюдение. Многое из этих бесед вошло затем в печатные работы Ромма, пересказывать их не имеет смысла, ценнее — постараться передать впечатление от непосредственного общения с мастером.

Ромм говорил живо, весело, иронично, без тени многозначительности. Иные концепции возникали тут же, от столкновения с конкретной ситуацией. Помню, как Михаил Ильич уверял окружившую его съемочную группу, утомленную долгим бездельем из-за установки света, что не нужно обсасывать каждый план актрисы. В начале фильма должен быть план — визитная карточка, затем, по ходу картины, два плана, поддерживающие нашу зрительную память и воображение, и в конце, в финале, еще план, с которым мы уйдем из зрительного зала.

Режиссерские соображения перемежались бытовыми зарисовками.

— Я был безвестным заштатным сценаристом и отдыхал в санатории,— говорил Ромм,— ко мне подошла отдыхавшая там же актриса Раневская и басом заявила: «Молодой человек, я всегда мечтала с вами работать, я безумно люблю ваши фильмы «Бухта смерти» и «Привидение, которое не возвращается», имея в виду фильмы Абрама Роома.

— Я не режиссер,— ответил я.

— Неправда,— пробасила Раневская,— человек с таким лицом,— она указала почему-то на мой нос,— не может не быть режиссером, только зря вы сбрили бороду.

Роом щеголял тогда в феске и носил бороду.

Эта байка рождала следующую:

— Когда я начал снимать «Пышку», ко мне подошел Абрам Роом и сказал:

— Молодой человек, вам придется сменить фамилию.

— Зачем?

— Нас будут путать.

— Я постараюсь, чтобы нас не путали...— Михаил Ильич замолчал и почему-то грустно добавил: — Кажется, не путают...

Жизнь на съемочной площадке все-таки теплилась — оператор, прерывая беседу, просил принести какой-нибудь предмет на стол. Ему для жесткой композиции нужна была первоплановая деталь.

— Да, деталь — вещь великая, она создала мне международную известность,— поддерживал, казалось, совершенно серьезно эту идею Ромм, только озорные искорки бегали за очками.— На «Мосфильм» приехал Ромен Роллан, в числе прочих картин дирекция решила показать ему «Пышку».

На съемке проезда кареты в «Пышке» мы хотели чем-нибудь оживить кадр. Рядом бродило пяток уток. Помреж быстренько вогнал их в кадр. Мы сняли...

...Ромен Роллан посмотрел картину и сказал, что в ней есть Франция, особенно растрогали «руанские» утки...

Окружающие смеялись, Ромм «заводился» и продолжал:

— А вот Мэри Пикфорд мы взяли на «Мосфильме» другим. Показывали отрывки из наших фильмов, в основном митинговые и батальные. После просмотра ее спросили:

— Ваше впечатление?

— Никогда не видела столько мужчин сразу.

Это рассказывалось в 1955 году. Воспринималось анекдотом, но сейчас начинаешь понимать, что стремление к конкретности и человечности нового кинематографа, блестяще выраженное и в «Девяти днях одного года», и в «Обыкновенном фашизме», существовало в Ромме уже тогда.

Далеко не всегда режиссер бывал оживленным и общительным. Помню, как заглянул в его кабинет и увидел Михаила Ильича перед зачехленным диваном, на котором рядком стояли принесенные художником эскизы. Мастер разрешил войти, и я наблюдал, как он мрачно переводил взгляд с работы на работу. По мне, эскизы были написаны сочно, свободно и представляли выразительные четкие композиции. Ромм взял в руки эскиз «Комната консьержки», прислонил его к шкафу, где было посветлее, надолго застыл в неподвижности.

Потом вздохнул и сказал:

— Ну, что ж, здесь, пожалуй, можно снимать.

— А разве эскизы пишутся не под мизансцену? — не удержался я.

— Это — в теории, а на практике — вот так.— И он указал на эскиз, где скошенная лестница и металлическая кровать занимали все пространство листа.

Никогда не забудутся часы, проведенные с Роммом в Риге, в экспедиции по картине. Он иногда брал меня с собой на прогулки, заходил к букинистам, бродил по старому городу, прикидывая и уточняя будущие сцены. Однажды остановился у огромного щита кинорекламы, на котором горело название «Звезды на крыльях», и сказал:

— Этот фильм я разругал! И нажил еще одного режиссера-врага.— Как бы предвидя мой вопрос: «Зачем это нужно?», добавил: — В кино без режиссеров-врагов не получается. Если имеешь принципы...

В номере гостиницы, отдыхая после съемок утомительного объекта «Дорога бегства» с тысячной массовкой, Михаил Ильич, облачившись в шерстяную крупной вязки кофту и водрузив очки на нос, раскладывал пасьянс и говорил с долгими паузами во время перекладывания карт:

— В каждой профессии есть стороны, которые не приносят ничего, кроме отвращения. В режиссуре — тоже. Пожалуй, только десять процентов удовольствия... Но этого достаточно, чтобы эту профессию любить...

Я был очень внимателен к поведению мастера на площадке, но от меня подчас ускользала его работа с участниками больших и малых эпизодов, хотя я точно знал, что никаких предварительных репетиций не было — сам доставлял по обязанностям помрежа этих актеров на съемку. Работая уже на дру-

гой картине, я спросил у замечательной вахтанговской актрисы Елены Дмитриевны Понсовой, как Ромм работал с ней, когда она играла консьержку в «Убийстве на улице Данте».

— Никак,— ответила Понсова.— Он просто показал, как войти и как поправить шляпку.

Актрисе, чувствующей яркий рисунок, оказалось достаточно четкого характерного штриха, предложенного режиссером, чтобы создать тип стареющей кокетки.

Ромм обладал огромным даром чувствовать природу характера и находить соответствующую ему природу актера — человека.

Как-то съемочная группа в просмотровом зале смотрела пробы на роль Грина — импресарио главной героини фильма Мадлен Тибо. Пробовались знаменитые Массальский и Плятт. Зажегся свет. Все повернулись к Михаилу Ильичу.

— Будет сниматься Плятт,— после небольшого раздумья сказал мастер и ушел из зала без объяснений.

На пути к выходу со студии я спросил его:

— Почему Плятт, а не Массальский?

— Ты читал сценарий?

Сценарий я не только читал, я знал его наизусть. Второй режиссер Инденбом не допускал меня к работе, пока я не выучу сценарий.

— Да.

— Помнишь, там есть сцена, когда Грина под благовидным предлогом выставляют из комнаты.

— Помню.

— Так вот, Плятта выставить можно. Он уйдет, отшутившись. А Массальский — вызовет на дуэль.

Уроки Ромма продолжались, даже когда я не был связан с ним службой. Свой первый экранный опыт — учебную работу для ЛГИТМиК — я решил сначала показать Михаилу Ильичу, а затем уж везти в институт. Мастер снимал тогда «Девять дней одного года». Не без трепета забился я в угол просмотрового зала в третьем блоке «Мосфильма», но Ромм попросил меня... переместиться:

— Ты режиссер — садись к микшеру.

Фабула моего «опуса» была несложна: врач спешил на операцию ребенка, хватал такси, и водитель, невзирая на обстоятельства поездки, брал с врача много сверху. В финале, когда на глазах шофера происходила подготовка к операции и он нравственно прозревал, никто из присутствующих уже не хотел видеть в нем человека.

Михаил Ильич проанализировал развитие действия и поведение актеров:

— Все вроде верно. Здесь точка. И здесь точка. И играют в обстоятельствах. Но в чем главная беда — в выборе актеров. На роль врача ты взял актера, про которого сразу ясно — он хороший, а на шофера — с отрицательной внешностью. И как бы они ни играли, я сразу в начале ленты понял, кто из них что стоит.

Сколько раз на просмотрах кинопроб, фильмов и спектаклей я вспоминал это замечание мастера...

Михаил Ильич помогал, и не только мне, и творчески, и организационно. Он обращался к Довженко, прося принять меня на первый курс, чтобы затем взять к себе на второй. Писал адмиралу, командиру военно-морской базы, где я тогда служил, прошение демобилизовать меня к началу съемок замысленной им тогда картины «От Февраля к Октябрю» по сценарию А. Каплера; рекомендовал на самостоятельную постановку...

Не все его просьбы выполнялись, но дорого было желание облегчить жизнь молодых кинематографистов, которым он во многом верил авансом. Однажды с направлением на постановку диплома на «Мосфильме» я пришел к Ромму в кабинет. Передо мной сидел старый, усталый человек. За дверью комнаты стояли просители. Михаил Ильич пробежал бумагу и глухо осведомился:

— Что ты хочешь?

— Боюсь, что завернут меня.

— Иди в телеобъединение, там приличный человек Ширяев. Если он откажет, появись у меня.

Я вышел из кабинета на четвертом этаже, столкнувшись с очередным просителем, и подумал: «Не пора ли мне оставить Ромма в покое, ведь ему и самому нужно что-то еще успеть сделать...» Больше я к мастеру не обращался, но, как самую дорогую реликвию, храню его письмо к директору Новосибирской студии телевидения Шляку:

«Уважаемый Глеб Николаевич!

Я знаю Л. Марягина по его ассистентской работе в кино, знаю его и лично. Это очень способный молодой работник, которого я вам горячо рекомендую. Я уверен, что он оправдает Ваше доверие. Прошу Вас помочь ему, а чем, Вы сами понимаете — в получении интересной самостоятельной работы.

Заранее благодарный
Мих. Ромм.
Народный артист СССР,
профессор».

Когда-то в далеком прошлом Ромм взбегал вверх по лестнице из павильона в комнату группы, перешагивая через две ступеньки, я поспешал сзади и на площадке четвертого этажа спросил: нужно ли ему так быстро бегать. Михаил Ильич не задумываясь ответил:

— Режиссером нужно быть до тех пор, пока можешь бегать по лестницам.

Я наблюдал его в последние годы стремительно несущимся по изеилистым и узким коридорам студии, оставляющим за собой длинный шлейф ученикое и просителей. На поворотах шлейф этот заносило, и встречные, чтобы избежать столкновения, жались к стенам. Таким встречным не раз оказывался и я.

Но однажды Михаил Ильич резко остановился, повернулся, подошел ко мне, обнял за плечи и сказал:

— Спасибо, Леня.

— За что? — удивился я.

— За поздравление.

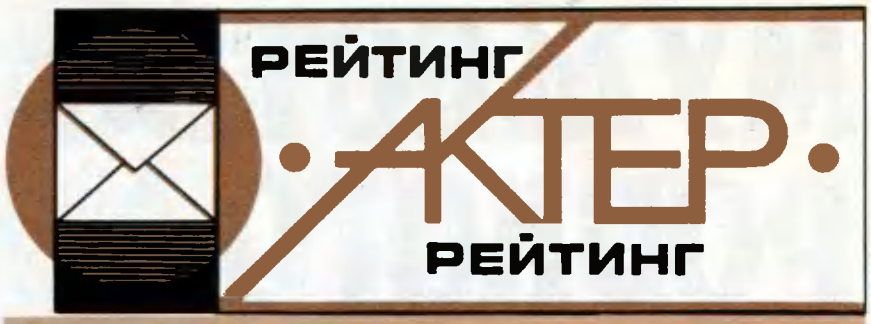
— Не стоит. Обычное дело.— У меня было установившееся многолетнее правило: где бы я ни находился — в Новосибирске, Ленинграде, Москве,— телеграфом поздравлять Михаила Ильича с праздниками — три раза в год.

— Не обычное,— покачал головой Ромм.— Всего два поздравления.

— Не может быть, — усомнился я.

— Может. Остальные отделались телефонными звонками.— И Ромм умчался в темную глубину коридора, скрываемый стайкой учеников и просителей.

Леонид МАРЯГИН



на 1 марта 1990 года

(в скобках указаны результаты рейтинга 1989 года)

Дмитрий ХАРАТЬЯН — 796 /2705/
Виктор ЦОЙ — 522 /847/
Михаил ЕФРЕМОВ — 479 /20/
Вениамин СМЕХОВ — 424 /358/
Сергей ЖИГУНОВ — 349 /1824/
Владимир ШЕВЕЛЬКОВ — 344 /1503/
Олег ШТЕФАНКО — 319 /51/
Владимир ПРЕСНЯКОВ (младший) — 259 /26/
Игорь КРАСАВИН — 233 /285/
Наталья НЕГОДА — 210 /373/
Игорь СТАРЫГИН — 200 /151/

на 1 апреля 1990 года

Дмитрий ХАРАТЬЯН — 935
Виктор ЦОЙ — 618
Михаил ЕФРЕМОВ — 533
Вениамин СМЕХОВ — 485
Сергей ЖИГУНОВ — 429
Владимир ШЕВЕЛЬКОВ — 412
Олег ШТЕФАНКО — 346
Владимир ПРЕСНЯКОВ (младший) — 314
Игорь КРАСАВИН — 271
Игорь КЕБЛУШЕК — 239 /49/
Игорь СТАРЫГИН — 233

С 1 декабря 1989 года участники игры назвали популярными 536 советских актеров.

Игра длится более года. Мы получили тысячи писем, на основе которых составлялся и составляется ежемесячный рейтинг популярности актеров кино. Вы уже знаете, что во многом результаты оказались неожиданными как для профессионалов, так и для части зрителей. Естественно, что разрушение сложившихся стереотипов всегда озадачивает. А иногда и заставляет задуматься.

У некоторых наших корреспондентов результаты рейтинга вызвали активное неприятие, поэтому хочется еще раз обратить внимание читателей: шкала популярности строится не по чьей-то прихоти, а только и единственно учитывая голоса десятков тысяч участников игры. Их мнения и вкусы являются определяющими в формировании нашего рейтинга.

А игра идет и будет идти, пока существует желание зрителей включиться в нее. Тех самых зрителей, для кого (в частности) и работают мастера кино.

Мы благодарим всех, кто принял и принимает участие в игре, тех, кто высказал свои мысли, замечания и предложения — они помогают развивать и совершенствовать «Рейтинг «Актер». Нам и в дальнейшем будет интересно, если наши партнеры по игре и другие читатели «Советского экрана» поделятся своими мыслями о ходе «Рейтинга «Актер», расскажут, чем привлекла их игра. Письма можно направлять по адресу: *127543, Москва, абонементный ящик № 16, «Игра».*

ДЛЯ ТЕХ, КТО ЗАХОЧЕТ ВСТУПИТЬ В ИГРУ,— НАШИ ПРАВИЛА: цель игры — выяснение популярности актеров у советского зрителя. Ваша заявка на фотографию любимого популярного актера кино учитывается как голос в его пользу. Кроме того, вы решаете непростую задачу — составляете рейтинг-список актеров советского или зарубежного кино. Прислав рейтинг, наиболее полно совпадающий с результатом объективного зрительского «голосования», раньше других участников игры, вы можете стать победителем вместе с актером-лидером. Окончательные итоги подводятся в конце года. Помогут вам ежемесячные публикации «СЭ», освещающие ход игры.

Если вы не выиграли — не огорчайтесь: фотографию вашего любимого популярного актера вместе с информационным приложением вы все равно получите.

Вы станете участником игры, если отправите письмо с просьбой выслать фотографию, со списком популярности (рейтингом), почтовым конвертом на ваш адрес и ваше имя и квитанцией о почтовом переводе 1 руб. 50 коп. Письма и переводы шлите в наш адрес: 127543, Москва, абонементный ящик № 16, «Игра».

Просим также указать в письме ваш возраст и те сведения о себе, которые вы сочтете нужными.

РЕЙТИНГ «АКТЕР»— II
направлен на выяснение популярности зарубежных киноактеров.

Участие в игре стоит 2 руб. Основные правила те же.

Во избежание путаницы в русском написании иностранных имен и фамилий ОБЯЗАТЕЛЬНО назовите фильмы, где снимался ваш любимый актер.

Если вы решили попробовать силы в обоих вариантах игры, рейтинги советских и зарубежных мастеров присылайте отдельно, иначе при подведении итогов будет учтен только один список. На конверте просим пометить: «Актер»— II.

ВНИМАНИЕ:
заявки начинают выполняться только тогда, когда актер набирает обусловленную в игре степень популярности. Для советских актеров это 20 голосов, для иностранных — 50.

Разумеется, наши партнеры будут извещены, если их избранник не достиг еще этого рубежа. За вами остается выбор: в) ждать выполнения своей заявки, б) получить свой взнос в игру обратно или в) отдать голос другому, более популярному в настоящее время актеру.

ЖЕЛАЕМ УСПЕХА!
«ИГРА»

(см. «СЭ» №№ 1, 5, 7 за 1990 год.)

МУЖЕСТВО РОБКОГО ЧЕЛОВЕКА

«Кордебалет», «Клич свободы», «Ганди» — эти фильмы выдающегося английского режиссера и актера Ричарда Аттенборо с успехом прошли на наших экранах. Сегодня мы рассказываем о его творчестве.

Владимир УТИЛОВ

В нем нет ни «звездного величия», ни агрессивной напористости кинематографиста, ни импозантного лоска, какой можно ожидать от обладателя рыцарского звания «сэр» — от популярного актера, постановщика нескольких более чем известных фильмов, продюсера и директора Британского киноинститута, от человека, занявшего одну из самых высоких ступеней в иерархии английской культуры 80-х годов.

Невысокий и коренастый, для британца чуть полноватый, с широким и вроде бы самым «обыкновенным» лицом джентльмена (вполне сошел бы за старого знакомца, диккенсовского мистера Пиквика, но мог бы послужить и живым воплощением столь же знакомой фигуры Джона Буля), Ричард Аттенборо появился в большом зале маленькой и старой киностудии «Риверсайд», чтобы возглавить церемонию вручения премий победителям первого в Англии фестиваля студенческих фильмов.

Когда все кончилось, он подошел к группе ребят из ВГИКа во главе с М. Хуциевым. В ходе фестиваля возникла не совсем ловкая ситуация: участники, журналисты, представители телевидения, да и сами организаторы, Дебора Бертон и Джон Баральди, в один голос говорили, что лучшие ленты приехали из Москвы. Но... оргкомитет принял решение — премии только англичанам. Аттенборо нашел совершенно английский по деликатности выход: подошел к Хуциеву и в окружении русских студентов сказал, что советская программа лучшая, а сам он очень хотел бы выступить во ВГИКе, если ему доведется побывать в Москве.

Кто же такой Ричард Аттенборо и почему мы о нем почти ничего не знаем?

В 1942 году прославленный актер, режиссер, драматург и композитор Нозль Коуард вместе с молодым монтажером Дэвидом Лином снял один из лучших английских фильмов всех лет — «...В котором мы служим». Эта стилизованная под документ история английского эсминца и его экипажа вошла во все учебники и справочники по истории кино, но, как правило, все специалисты писали о превосходном исполнении роли капитана самим Коуардом, о монтаже Д. Лина и о том, что экипаж, представленный на редкость достоверными психологическими зарисовками рядовых англичан, олицетворяет народ Британии и его трагически-гордую одиссею от паралича Мюнхена и стыда Дюнкерка к стоическому героизму морских и воздушных сражений 1940—1941 годов. Одним из самых важных лиц, то появляющихся на экране, то теряющихся в окружении друзей, оказался подросток-юнга, маленький, неказистый, с виноватым и исполненным надежды (что кто-нибудь поймет, как страшно ему, мальчишке, в этом проклятом пекле, на уходящей из-под ног палубе, под бомбами фашистских пикирующих бомбардировщиков) взглядом больших для этого маленького круглого лица глаз.

Фильм Коуарда и Лина задуман как сага о повседневном и естественном героизме, и юнга, который покидал свое орудие в момент, когда «Торрин», получив пробоину, кренился на борт, а его товарищи по расчету застыли в оцепенении смерти на своих местах, выглядел, конечно, трусом и отрицательным персонажем. И все-таки он оставался в памяти: в герое столь же юного Аттенборо оказалось столько незапрограммированной эмоциональности, столько шагнувшей через экран боли и желания объяснить взрослым и умным мужчинам, что с ним случилось и как ему невыносимо тяжко и стыдно, что публика не могла не взять сторону мальчишки и вздыхала с радостью, когда суровый капитан объявлял экипажу о решении разделить вину юнги — тот так молод, а я, видимо, не сумел объяснить ему... Аттенборо внес в картину гуманную ноту, робкий протест жизни, еще не успевшей осознать жесткие императивы мира необходимости.

Ричард Аттенборо на съемках фильма «Кордебалет»...

Началось же все за год до фильма Коуарда и Лина в театре «Хеймаркет», где только что поставили пьесу Шоу «Дилемма Доктора», и зрители, не обращая внимания на немецкие налеты, спешили в зал, чтобы увидеть в главной роли Вивьен Ли. Режиссер искал исполнителей второстепенных ролей, и тогда-то на прослушивание явился 18-летний паренек.

Продюсер не сказал ничего определенного, но удивительно знакомый голос произнес из темноты: «Мы непременно увидимся с вами еще раз». Через несколько дней Аттенборо получил письмо с приглашением зайти в «Хеймаркет» к Вивьен Ли. Актриса объяснила, что Аттенборо непременно возьмут, талант его очевиден, советовала не спешить и поискать более интересную роль. «Мудрейшая из вершителей актерских судеб, способная провидеть будущее с немыслимой ясностью и точностью», она оказалась права. Аттенборо дебютировал в другом театре, а затем его пригласили в кино.

С тех пор Ричард Аттенборо снялся в полусотне английских и американских фильмов. Как и большинству актеров, ему пришлось преодолевать консерватизм продюсеров и режиссеров, охотно предлагавших ему роли подростков, подобных юнге из ленты Н. Коуарда и Д. Лина. Лишь со временем Аттенборо удалось выйти за рамки своего «амплуа» и заставить увидеть в себе тонкого и умного артиста. Однако даже в 50-е и в 60-е годы «негероическая» внешность не позволяла претендовать на подлинно интересные роли: Аттенборо считали высококлассным характерным актером, и только. Между тем ему было что сказать, и он искал выход — как исполнить свой долг художника перед людьми и перед собой. Оставалось одно решение: стать независимым продюсером. Так Аттенборо вошел в союз с известным актером, сценаристом и режиссером Брайаном Форбсом. В 1969 году, в сорок шесть лет, он дебютировал самостоятельной постановкой — саркастичным, горьким, будоражащим душу фильмом «О, что за прелестная война!».

Отличный исполнитель ролей тихих, незаметных и не способных на бунт персонажей, Аттенборо снял один из самых вызывающих фильмов в истории английского кино, хотя никто и никогда не мог связать этого актера с каким-либо

бунтарством и вызовом истеблишменту. Значение картины нисколько не уменьшает тот факт, что она следует за одноименной пьесой и обязана многим ее постановщикам в театре «Уоркшоп» — Джоан Литтлвуд и Чарльзу Чилтону. Беспрецедентная попытка использовать жанр мюзикла для рассказа о переой мировой войне, картина Аттенборо поражала и слух и глаз непривычной для жанра («Кабаре» Б. Фосса появится через несколько лет!) политической страстностью, сочетанием условности с совершенно реалистическими эпизодами 1914—1918 годов. Новые принципы организации сюжета (контрастный монтаж сделанных «под документ» сцен патриотической горячки в первые дни войны, ностальгически-ироничных эпизодов в мюзик-холле, где назойливый пропагандизм песен, танцее и эстрадных номеров постепенно вытесняется реальной тоской, болью и отвращением к убийству, и кадров, рисующих прозрение человеческой массы) соответствовали поискам ведущих мастеров кино тех лет и подтвердили право Аттенборо стоять за кинокамерой.

Появление его следующего фильма — «Молодой Уинстон» (1972) — объяснялось, вероятно, преклонением британцев перед своим лидером военных лет, Черчиллем, однако событием картина не стала. Зато «Слишком далекий мост» (1977) послужил как бы возвращением к теме войны, возможностью рассчитаться с вояками, легко и неукоснительно посылавшими на смерть толпы безымянных соотечественникое. Этот сатирически злой рассказ о нелепой конкуренции между американскими и английскими генералами, обернувшейся провалом операции и гибелью сотен солдат, утвердил репутацию Аттенборо, однако пройдет чуть ли не десять лет, прежде чем появится главная работа его жизни, совместный англо-индийский фильм «Ганди» с Беном Кингсли в главной роли.

«Ганди» не только принес уже немолодому режиссеру (на седьмом десятке!) «Оскара» за лучший фильм года. Эта поставленная, несмотря на многие препятствия, картина означала нравственный поворот для английского кино и для английского общества; дело не только в отказе от прежнего патриотизма кордовских фильмов и в разрыве с официальной историей. Впервые в кино Великобритании Аттенборо приступает к расчету с дорогими, вошедшими в сознание обывателя и лживыми мифами. «Ганди» — первый, крайне трудный шаг в эту сторону, и нужно отдать должное смелости художника, решившегося сделать героем «архитектора» распада Британской империи.

Как хорошая хроника (в лучшем смысле слова), картина Аттенборо рассказывает историю Ганди, начиная с его жизни в Южной Африке и кончая его гибелью в момент, когда он сталкивается уже не с военно-политической мощью англичан, а с микромиром личности, вобравшей в себя все безумие политического насилия, которое, казалось, Махатма победил вместе с людьми, подставлявшими себя под пули и удары. Картина иллюстрирует невероятный факт: перед нематериальной силой нравственной идеи отступает материальная мощь современной цивилизации. Превосходные мини-зарисовки представителей британской администрации (Ральф Ричардсон, Джон Гилгуд и Джон Миллс умудряются передать интеллект, темперамент и даже противоречивость своих персонажей) помогают и Бену Кингсли. Его Ганди побеждает умных, а то и благородных противников, хотя правильнее сказать, что поражение этих по-человечески значительных англичан предопределено ложной идеей господства над жаждущим свободы народом...

На протяжении веков массам вбивали в голову, что политика, война и искусство — дело «посвященных». Рядовому человеку здесь делать нечего. Ричард Аттенборо заставляет смотреть на войну, на политический процесс («Клич свободы»), на искусство (конечно же, в своем «Кордебалете») глазами этого рядового человека. Эти два последних фильма уже были на наших экранах и имели хорошую прессу. Особенно «Клич свободы» — фильм о проблемах апартеида в Южной Африке, а более широко о проблеме свободы человеческой личности в мире. «Странные» фильмы Аттенборо заставляют думать, и в этом цель режиссера, так как иначе рядовой человек останется обывателем и пешкой в далеко не почтенных играх генералов и политиков.

Ради этого стоило встать за кинокамеру даже в конце пути. Герои молодого Аттенборо были молчаливо робкими. Режиссер Аттенборо оказался думающим и смелым человеком.

поживем — увидим

ЯМА

Ох уж этот злополучный шестой том из собрания сочинений Александра Куприна в издании 1964 года! Несмотря на все мамины угрозы, он периодически исчезал с полки и появлялся на ней снова, приобретая с каждым разом все более непрезентабельный вид.

А все потому, что в этом шестом таился запретный, но оттого еще более желанный плод — повесть Куприна «Яма». Помню, как, замирая, следили мы за злоключениями Тамары, восхищались ее смелостью, проливали слезы над несчастной Женькиной судьбой, переживали за студента Колю Гладышева!..

Такие вот «ретро»-мысли посетили меня, когда я направлялась на киностудию имени А. П. Довженко на съемки фильма «Яма». Каково же было изумление, когда я узнала, что молодой режиссер Светлана Ильинская (это ее дебют в «большом кино», прежде были короткометражка «Ты кто?», получившая приз «Доверие» на кинофестивале «Молодость-86») впервые прочла «Яму» совсем недавно, незадолго до того, как начала писать сценарий (вместе с молодым же драматургом Андреем Курковым). Почти то же самое услышала я и от Татьяны Догилевой, играющей Тамару.

История Тамары выйдет в фильме на первый план, а линия Жени (центральная в повести) будет дана скорее пунктирно — к огорчению для меня (но мудрено «втиснуть» содержание довольно объемной повести в одну серию). Вторую часть «Ямы» Куприн дописывал за границей, в Париже, и к традиционному в русской литературе чувству сострадания примешивалась и традиционная для русской натуры ностальгия.

Но... проливать слезы над судьбами бедных проституток зрителям не придется. «Мы переводим произведение,— говорит Светлана Ильинская,— из мелодраматической в гротесково-фарсовую тональность. И актеры прекрасно эту фарсовую стихию чувствуют». Прибавьте сюда авантюрную линию «роковой» Тамары с приключениями и ограблениями, и вы получите истинно коммерческую картину!

Впрочем, отнюдь не к коммерческой беспроигрышности сводятся намерения Светланы Ильинской. Она хочет высказать свою точку зрения на проблему, которую горячо обсуждают сейчас пресса и телевидение. «Жрицы любви» охотно дают интервью, снимаются в фильмах...

Но пока вернемся вместе со съемочной группой в начало века, в стены заведения мадам Шайбес. Заглянув в гостиную и спустившись в полутемную кухню с огромной плитой, закопченными сковородками и кастрюлями, я подумала о такой вещи, как «эффект декорации». Все тут выстроено любовно, продумано до мелочей: открыточки над комодом с надписью «Спаси и сохрани», бумажные букеты, посуда, какие-то ленточки, шнурочки сразу погружают нас, зрителей, в тот далекий мир. Вокруг меня бродят «девицы» в кружевных панталонах и нижних рубашках — актрисы, не занятые в данный момент в съемке. Помните? «В одних нижних юбках и белых сорочках, с голыми руками, иногда босиком, женщины бесцельно слоняются из комнаты в комнату... и с томительным раздражением ожидают вечера». Неожиданно натыкаюсь на сидящую тихс с книгой в руках Татьяну Догилеву.

— Ваше ощущение от съемок?

В ответ — белозубая, щедрая улыбка:

— Роль интереснейшая (хотя поначалу казалось, что не моя), режиссер нравится, да и девочки все очень хороши.

— Вам приходилось раньше играть женщину легкого поведения?

— Да я и сейчас ее играю — в спектакле Театра имени Ермоловой «Наш Декамерон» по пьесе Эдзарда Радзинского. Только это, так сказать, современная модификация.

— А что привлекает в характере Тамары?

— Бесшабашность, способность жить не оглядываясь. Ум. Она — личность, безусловно...

На этом я, пожалуй, и закончила бы репортаж. Но по просьбе режиссера хочу назвать и других актеров: Е. Евстигнеев, В. Талызина, А. Горбунов, Б. Бенюк, И. Цывина, Н. Некрич, Т. Печенкина, Н. Раскококха, Е. Пономаренко. И еще сообщить, что «Яма» снимается на деньги спонсоров: Киевского управления объединения агропромбанков, шведской фирмы «Сведен Сов Консулт» и ленинградского внешнеторгового объединения «Сестрорецк».

Н. ГРИЦЕНКО

Киев

На обложках — кадры из фильма.
В роли Тамары — Татьяна ДОГИЛЕВА.
Фото Игоря Гневашева

Советский Экран

№ 9 ● 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»

Главный редактор
В. П. ДЕМИН

Редакционная коллегия:
Ф. И. АНДРЕЕВ
(заместитель главного редактора),
А. В. БАТАЛОВ,
Ю. А. БОГОМОЛОВ,
Б. В. ГОЛОВНЯ,
В. А. ГОЛОВАНОВ,
А. М. ЗОРКИЙ
(ответственный секретарь),
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. Давыдова

№ 9 (795) — 1990 г.
Сдано в набор 25.04.90.
Подписано к печати 11.05.90.
А 07473.
Формат 70×108¼.
Бумага для глубокой печати.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 5,60.
Усл. кр.-отт. 19,60.
Уч.-изд. л. 8,60.
Тираж 1 000 000 экз.
Заказ № 2233.
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.

Гибель корнета Коли (Коля — Н. Стригун)

Актер — А. Филиппенко

Председатель суда — Е. Евстигнеев
Манька-маленькая — И. Цывина

СОВЕТСКИЙ
Экран

«Бригада Эммы Эдуардовны»
(Эмма Эдуардовна — В. Талызина)

Репортаж со съемок фильма на стр. 31

68 кип. Индекс 70865