



**С Новым
годом!**

**Лариса
БЕЛОГУРОВА**

советский

Экран

1.90

Дорогие друзья нашего журнала!

Примите поздравления с окончанием трудного Года Змеи и началом, надеемся, доброго и мудрого 1990 года — Года Лошади! Сами понимаете, лошадь — животное трудолюбивое. Так что поработаем, товарищи!

Ваши письма — неоценимый помощник в нашей работе. Они дают импульс творческим дискуссиям, подсказывают темы выступлений журнала, позволяют четче почувствовать и оценить общественное мнение.

Пишите нам, каким вы хотели бы увидеть «СЭ»-90. Ждем ответа, как соловьи лета!
С Новым годом!

Редакция

ВСТУПАЯ В 90-е

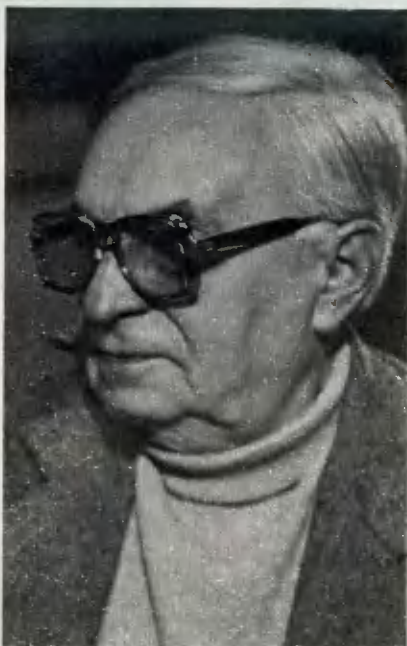
Иосиф ХЕЙФИЦ: ГОД «ОТСЕБЯТИНЫ»

✱ — Иосиф Ефимович, чем памятен для вас ушедший год?

— Только что я закончил свой тридцать второй фильм.

Не берусь назвать жанр этой вещи, да и нужно ли dwelling на жанры то, что неделимо, то есть саму жизнь? В этом фильме я не ставил себе задачу поддвигать документ, то есть снимать копии с действительности, которая сама ничего не копирует. Правдоподобие фильма должно быть, по-моему, в другом: в преобретении и, если хотите, в поэтизации жизни без ее приукрашивания. Время действия — всего одни сутки. В старом, дряхлом автобусике колесит по осеннему бездорожью российской глубинки гастрольная труппа небольшого театра. Что ждет ее впереди? Усталость от непрерывных выступлений, нетопленные районные клубы, громко именуемые Домами культуры, в иногда и Дворцами, скудное питание в придорожных забегаловках, необходимость играть по гарантии для двух с половиной зрителей, почти силой загнанных в зал для «птички». Так проходят гастроли этих, если прямо сказать, нищих рыцарей культуры.

Ну, если уж говорить о жанре, то я бы определил его так — трагикомедия. Я всегда врил и нынче верю



в соседство в жизни и в искусстве трагического и комического начал, в слияние и взаимопроникновение смешного и грустного. А в театре «Смейся, паяц» звучит как вечный лозунг. Формулировать содержание значит упрощать его, это известно, но если все же постараться это сделать, то афоризм Шекспира «Жизнь —

театр, а люди в ней — актеры» в какой-то степени реализуется в фильме и его фабуле. Это фильм о том, как скромное подвижничество и вера в значение искусства помогают актерам преодолевать лишения, нищету, непосильный труд «во имя...». В какой-то степени фильм должен показать и то, что талантливо лгать в искусстве можно, но на мгновение; талантливо лгать всю жизнь нельзя.

Фильм раньше назывался «Отсебятина». Слово «отсебятина» на актерском жаргоне означает перерванный текст, но это вранье часто оборачивается правдой искусства, которое и возможно только «от себя».

Название фильма я изменил, потому что слово «отсебятина» непонятно ни на один язык, и заменил его более простым. Сейчас фильм называется «Бродячий автобус».

— Этот год был для вас плодотворным?

— Думаю, что я успел довольно много. Во-первых, я снял фильм, о котором идет речь, по сценарию Людмилы Разумовской, написанному по моему либретто. Это была нелегкая работа, как, впрочем, над любым фильмом, при наших организационных, актерских, финансовых и других сложностях. Во-вторых, в этом году я закончил книгу и уже сдал ее в издательство «Искусство». Называется она нарочито просто: «Пойдем

в кино». Это книга о моей жизни и о моем труде.

— Иосиф Ефимович, приход нового года всегда связан с надеждами, с мыслями о будущем, в которое всем хочется заглянуть. Особенно в наше тревожное время. Каким бы вы хотели видеть этот новый год?

— Все мы живем надеждой... Пусть же новый год будет лучше минувшего во всем: в жизни общества, в жизни культуры, побеждающей бескультурье, пусть он будет лучше минувшего и для советского кино. Пусть станет, как бы это сказать, тише, чтобы меньше было суеты, которой, как известно, не терпит слушание муз, меньше организационной возни, отвлекающей зачастую от главного, от искусства. Пусть безымянная двятая муза, муза кино, не лишает нас своего покровительства. Пусть хоть немного иссякнет центробежная сила, скидывающая нас, лишаящая общения, дружества, товарищества, всего того, чем мы были сильны. Пусть хоть немного утихнет шум, напоминающий восточный базар, где каждый, зазывая покупателя, на все лады расхваливает свой товар, обещая заманчивые тайны и пикантные моменты. Пусть в наступившем году окрепнет наша вера в себя, и мы ощутим свободу, обзаводящую нас не догонять время, а быть хоть чуточку впереди него.

Мария СМОРЫГО

Ленинград



Регимантас АДОМАЙТИС: ЭТО СЛАДКОЕ СЛОВО СВОБОДА

✱ — В кино несколько лет уже не снимаюсь — последней работой был роль Кондора в советско-западногерманской постановке «Трудно быть богом» по братьям Стругац-

ким на Студии имени А. П. Довженко. Но фильм до сих пор не вышел, и судьбы своего Кондора я просто не знаю.

Отказываться от многих предложений меня заставляют обязанности председателя Союза театральных деятелей Литвы (правда, в Академическом драматическом театре Вильнюса сейчас репетирую роль персонажа А. А. в спектакле «Эмигранты» Ирены Бучене по пьесе Мрожека). Мы готовимся к конференции литовского СТД, причем не исключено, что она перерастет во внеочередной съезд, поскольку необходимо внести поправки в наш устав. Проблем в театре — и материальных, и творческих — с каждым днем становится все больше, что, безусловно, беспокоит меня и как народного депутата от СТД СССР. Хотя я понимаю, конечно, что теат-

ральные дела сейчас меньше всего могут интересовать и Съезд народных депутатов СССР, и Верховный Совет СССР, да, наверное, и всю страну в целом — слишком много сфер общественной жизни оказалось у нас в запущенном состоянии. Особенно национальные отношения. Меня очень тревожит, что происходящее сегодня в Прибалтике, и в частности в Литве, процессы, центральная пресса отражает претенциозно и неадекватно. Кому это выгодно, и только ли дело в недобросовестности «благонадежных» корреспондентов — можно только догадываться. Сам я не считаю себя опытным политиком и парламентарием, но как человек, как член общества, стремящегося к демократии и свободе, я не могу не противиться лжи и неправде. За них мы все в ответе.

Вильнюс (по телефону)

Джемма ФИРСОВА: «НЕ НАВРЕДИТЬ!»

✳ — Думваю, что сейчас есть проблемы более важные, чем проблемы кино. Не случайно ведущие наши писатели занялись публицистикой. Меня на сегодняшний день более всего тревожат проблемы, связанные с нашей атомной энергетикой. Жизнь сместила акценты: «мирный» атом стал более реальной опасностью, чем ядерная угроза. Война сегодня может произойти только по нелепейшей случайности — невозможность ее «гарантировать» наличием в мире атомных станций, которыми просто «напичканы» континенты.

Мы создали научно-общественный союз «Чернобыль», членом которого я стала. Наши цели — вневедомственные научные экспертизы по всем проблемам атомной энергетики, альтернативные ведомственным, и помощь участникам ликвидации аварии на ЧАЭС, жителям «грязных» районов Украины, Белоруссии, России, консолидация всех общественных сил, заинтересованных в том, чтобы Чернобыль никогда не повторился.



Эта работа требует сегодня всей энергии и всего времени, а я считаю ее для себя на данном этапе главной. Из-за этого я ушла из творческого объединения «Экран», где была художественным руководителем студии документальных телефильмов. Впрочем, считаю, что «институт» художественных руководителей устарел.

Исподволь готовлюсь к серии фильмов — уже работаю со своим соавтором Генрихом Гурковым. Пытаемся осмыслить сегодняшнюю ситуацию — и «нашу», «домашнюю», и в мире — в целом: как нам жить дальше?

Тревожит будущее документального кино: хозрасчет и в производстве, и в прокате грозит «задушить» его окончательно, и это тогда, когда оно стало истинным и непреложным лидером. Только документалисты оказались на должном уровне и гражданственности, и ответственности, особенно на фоне «разрушительных» и «рвствлевающих» тенденций сегодняшнего игрового кино. Наши коллеги «игровики» словно задалась целью во что бы то ни стало «добить» все еще оставшееся в обществе светлое и духовное. Кино — сильное средство, и нельзя пользоваться им без заповеди «не навредить!».

Евгений ЛЕОНОВ: О ДОБРОМ СЕРДЦЕ



✳ — Мы, актеры, и в киосках продаемся по 23 копейки, и в кинотеатрах «крутимся», потому зритель к нам благосклонен, узнает. Как-то раз я на один завод приехал выступить: вахтер мои документы долго изучал, а потом в лицо посмотрел, заулыбался и чуть меня не облобызал: «Ах ты, мой родной Пугачкин!» Или вот поговаривают, что

Леонов с ума сошел — седьмой раз на артистку Чурсиной женится... Чепуха, конечно, зато приятно, что помнят.

Но, конечно, не только такого интереса к искусству мы ждем от зрителя. Мне задал в душу рассказ о том, как в Кубе бойцы революции смотрели в свое время фильм «Коммунист». Когда бандиты стреляли в Висилия Губнова, все партизаны вскочили — а просмотр шел в лесу, экран был натянут между деревьями — и стали кричать, потрясая оружием: «Держись, Амиго, не умирай! Мы тебя спасем!» И стреляли в бандитов на экране... А как теперь говорить о братской помощи, если Азербайджан не пропускает вагоны с продуктами в соседнюю республику?! Где искусство, которое очищает душу добром? Режиссеры наши занялись в основном развлекательными жанрами, и никто не хочет понять, что это не магистральная дорога искусства. Что нельзя забывать о яркой личности на сцене, экране, что надо лечить людей верой. Самое страшное, я считаю, что забыли о Боге.

Мне сейчас выпал счастливая возможность поразмышлять на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола о добром сердце. Исполнилась давняя мечта. Я говорю о спектакле «Поминальная молитва»: Г. Горин написал эту пьесу по «Тевье-молочнику» Шолом-Алейхема, поставил М. Захаров. Премьера должна была состояться еще год назад. Но тогда я тяжело заболел, чуть не умер (пережил клиническую смерть, побывав в том свете целых 98 секунд). Поэтому работу возобновили лишь недавно... Ну, а в кино пока не снимаюсь, врачи не советуют. Но предложения есть, это обнадеживает.

Алексей РЫБНИКОВ: ПЛЮС ДЕНЬГИ ГОСКИНО



✳ — Уже несколько лет я, композитор, готовлюсь к постановке в качестве кинорежиссера фильма «Царь Максимилиан». Планировалась на «Ленфильм», теперь перенесена на базу Ялтинской киностудии. Финансировать картину будет созданное при Союзе композиторов СССР объединение «Современная опера». Но денег, которыми оно располагает, не хватало, так как фильм задуман сложный, с множеством эффектов. Так что часть средств внесло Госкино. Съемки запланированы на лето, идет подбор актеров, это будут, надеюсь, известные имена. Фильм будем делать в двух вариантах: обычном и с особой системой записи звука, который будет пускаться в специальных кинотеатрах с магнитофонов и создавать ощущение политеатра. Жизнь меняется, и кое-что четче «прописывается» в нашем сценарии, задуманном еще в годы полугласности. Теперь будет гораздо понятнее, о чем фильм.

Закончили с Ю. Подняксом 5-серийный документальный фильм «Мы» (в западном прокате он пойдет под названием «Советские»). Сюда, кроме оригинальной музыки, вошли фрагменты моей работы над новой оперой. Лента создана по заказу английского телевидения.

Близится к концу создание советско-индийского фильма-сказки «Черный принц», для которой я тоже сочинял музыку. Но вообще-то я резко сократил работу для кино, не принимаю заказы, в занимаюсь, в основном, реализацией собственных за-

мыслов. Правда, заинтересовало предложение режиссера Л. Нечаева, который взялся на «Мосфильме» за экранизацию одного из произведений американской литературы. Это будет высокодуховная, трогательная история о дятлах и животных. По сути, там поднимаются на разном уровне всевозможные аспекты нашего бытия, в том числе религиозные проблемы, что меня и привлекало... Беспокоит меня на данном уровне развития цивилизации то, что искусство оборачивается чаще всего лишь дизайном, а музыка ограничивается лишь обслуживающими функциями, становится аккомпанементом для танцев...



Елена
СТИШОВА

На четвертом году
перестройки
публика жаждет мифов
нисколько не меньше,
чем в застойные
времена.



«И вся любовь»

«Интердевочка»

КИНЕМАТОГРАФ НА ГРАНИ НЕРВНОГО СРЫВА

Я и раньше догадывалась, что публика не валит валом в кинотеатры — только бы не пропустить новинку отечественного репертуара. И не раз писала про утрату обратной связи в цепочке «художник — фильм — зритель». И все-таки испытала шок, случайно оказавшись в гуще сегодняшней кинематографической ситуации. Картина полного отчуждения публики от родного кинематографа повторялась один к одному во всех девяти ленинградских киноточках, где осенью я побывала с лекциями. Зрители уверенно предпочитали старый американский фильм по «видику» моим московским приманкам — картине «СЭР», только-только получившей в Монреале «Приз всей Америки», и возможности пообщаться с самым модным писателем — автором международного бестселлера «Невозвращенец» Александром Кабаковым. Задним числом я сообразила: в афишах надо было представлять Кабакова как сотрудника «Московских новостей». Тогда, возможно, мы могли бы стать конкурентоспособными на видеопиратском рынке, что привольно раскинулся в буквальном смысле «с южных гор до северных морей».

Параллельно в городе шла «Интердевочка», но прокатывало ее, а стало быть, и деньги зарабатывало не государство, а какой-то энергичный кооператив. «Интердевочка» тоже вводила нашего потенциального зрителя, но тут я даже радовалась. Все-таки наш, советский фильм дает фору их «видикам». Значит, ситуация не совсем безнадежна.

Так я себя утешала, понимая при этом, что художественное качество фильма не определяет его экранной судьбы, тем более сегодня, в момент крайней политизации нашей жизни. Тут действуют иные факторы, связанные не столько с художественным вкусом публики, сколько с уровнем мифологизации массового сознания. Эта истина сегодня, кажется, уже не дискутируется. Я напомнила о ней только потому, что мне необходима теоретическая опора для еретической догадки: на четвертом году перестройки публика жаждет мифов нисколько не меньше,

чем в застойные времена. Сенсационный успех «Интердевочки» — очень существенный аргумент в пользу моей концепции, равно как и увлечение американскими «видиками». Не так уж и важно, хороши они или не очень, — важно, что предмет престижного потребления, обязательная вещь в «джентльменском наборе» ценностей советского истеблишмента, сегодня доступен практически каждому. В формировании демократического сознания большинства, в снятии комплексов социальной неполноценности этот момент очень важен. Но синдром «запретного плода» — процесс, который развивается во времени. До состояния внутренней свободы еще далеко всем — и публике, и творцам. И потому, когда появился выбор между хорошим советским фильмом и так себе американским, публика чаще всего предпочитает американский. Замечу при этом, что рядовой американский фильм, как правило, на несколько порядков лучше нашего из того же ряда.

Против советского кино работает сегодня вся наша культурная ситуация, окончательно отсталлизовавшаяся в годы застоя, — не только упавший ниже нулевой отметки престиж экранной продукции, но и культурная ориентация зрителя, сложившаяся у большинства во времена катастрофической утраты культуры, и его, зрителя, социальные и идеологические комплексы. Жаловаться некому. Сегодня каждый из нас персонально платит за причастие к процессу коллективной безответственности, пусть даже в самой пассивной форме. Кинематограф на своей территории и со своими реалиями воспроизводит тотальную мизансцену нашего рынка: у кооперативного прилавка полно народу, несмотря на высокие цены, а на государственном прилавке — шаром покати, продавцы играют в морской бой и в упор не видят покупателей. Вот и я в толк не возьму, чем руководствуются директора кинотеатров, когда сдают залы «видеопиратам»? Да, они получают за аренду помещения большие деньги. Но одновременно теряют зрителя! И это происходит сегодня, когда уже



«Леди Макбет Мценского уезда»





Рубрику ведет Юрий БОГОМОЛОВ

ПЕРСОНАЛЬНОЕ РЕТРО

Если бы у меня спросили, какая из прошлых телепередач наиболее полно воплощает застойное телевидение, не задумываясь, ответил бы: «На вопросы телезрителей отвечает Юрий Жуков». Задумавшись, могу ответить, почему так ответил бы.

Была в той передаче герметичная замкнутость, которая к тому времени стала основополагающим принципом застоя, упорно именовавшегося динамичным развитием.

Передача на редкость откровенно показывала, за счет чего достигалась абсолютная герметизация общественной мысли.

Юрий Жуков отвечал главным образом на письма тех телезрителей, что разделяли и его убеждения, и предубеждения. При этом отвечал главным образом не сам, а посредством писем других телезрителей. Получалось, что одни корреспонденты отвечали на вопросы других, таинственным образом их предугадывая.

Спрашивает, к примеру, житель Уссурийска, по какому праву господин Рейган вмешивается в наши внутренние дела. Это письмо журналист достает из левой стопки корреспонденции, лежащей у него на письменном столе. Зачитав его, он из правой стопки достает письмо, в котором житель Карпат (опять же к примеру) объясняет, что господин Рейган никакого, ни морального, ни юридического, права на это не имеет. Для большей убедительности телекамера заглядывает через плечо ведущего, и миллионы телезрителей вместе с Рейганом могут увидеть отчеркнутые строчки на тетрадном листке в клеточку. Чтобы совершенно уничтожить обитателя Белого дома, Юрий Жуков брал пачку писем с конвертами и уведомлял, что точно так же думают и жители Прибалтики, Алтая и прочих регионов страны.

И что еще было замечательно в той передаче — вопросы телезрителей носили риторический характер, то есть такой характер, при котором отгадки содержатся в самих загадках. Надо только переменить вопросительную интонацию на утвердительную.

Проходила эта передача по разряду контрпропаганды. Контрпропаганда основывалась на одном почти гегелевском постулате: все действительно у нас — разумно, и все разумное у них — недействительно.

«Что же это за пропаганда, — думал я тогда, — если она убеждает только тех, кто и так убежден во всех офици-

альных клише без всяких специальных усилий, и совершенно не замечает тех, кто думает иначе?» Признаться, мне тогда казалось, что Юрий Жуков даром ест свой идеологический хлеб.

Сегодня я думаю иначе: Юрий Жуков делал не совсем абсурдное дело; он давал по телевидению сеансы самовнушения и самоутверждения, которые были в первую очередь необходимы для его единомышленников.

Люди с убеждениями Юрия Жукова оказывались в особенно затруднительном положении: надо было как-то высокие слова соотнести с низкой реальностью. Впрочем, многие из них справлялись с этой, как мне казалось, неразрешимой задачей довольно свободно. И вот это было для меня самой большой загадкой. Это отдавало мистикой, иррационализмом.

Но, оказывается, и этот феномен поддается вполне научному объяснению.

Знаменитый физиолог Иван Павлов, доживший до Октября и по чистому стечению обстоятельств умерший естественной смертью, экспериментируя на собаках, открыл, что мозг живого существа при определенных условиях впадает в так называемую «парадоксальную фазу».

Парадоксальность же ее в том состоит, что мозг перестает реагировать на сильные раздражители (действительность, факты, дела) и начинает отвечать на слабые стимулы (слова, лозунги, девизы). Это наблюдение, как неопровержимо доказал ученый, верно применительно к собакам.

Не хотелось бы делать безответственных сравнений, но в конце концов материалисты мы или нет? В каком еще, кроме как в этом состоянии, телезритель мог бы поверить словам Юрия Жукова и не поверить собственным глазам? Тем более что эта фаза для нашего народа наступила давно, еще в те времена, когда был жив Павлов, который первым взглянул на современные ему исторические обстоятельства в свете своего открытия.

Взглянув, увидел, что террор в сопровождении голода подавляет у населения «инстинкт свободы» и приеивает тому же подопытному населению «условный» рефлекс рабской покорности. В результате чего в мозгу человека происходят «сшибки»: процессы торможения сталкиваются с процессами возбуждения, и наступает та самая парадоксальная фаза, при которой «условные рефлексии координированы не

с действительностью, а со словами». (Тех, кто заинтересуется аргументацией ученого и подробностями его взаимоотношений с Советской властью, отсылаю к публикации В. Самойлова и Ю. Виноградова «Иван Павлов и Николай Бухарин» в журнале «Звезда» № 10 за 1989 г.)

«Фаза» оказалась устойчивой. Благоприобретенный рефлекс стал почти врожденным. От слов («слабых раздражителей») наша пропаганда перешла к... изображениям — живописным полотнам, фильмам и, наконец, к телезрелищам.

Стало быть, с феноменом телезрителей, задававших вопросы Юрию Жукову и на них же отвечавших, все более или менее ясно. А вот феномен самого Юрия Жукова для меня и по сию пору остается ребусом.

Предположим, человек живет в таком условном доме, где в окна вставлены не стекла, а зеркала... Подходит он со своими представлениями об окружающей действительности к окну и, понятое дело, видит в нем только себя со своими представлениями.

Но вот началась перестройка, отражающие зеркала вынули и вставили прозрачные стекла, и я подумал с сочувствием к Юрию Жукову, как должно быть ему сейчас неловко. Представил себя на его месте: горячо уверял, что Сахаров и Солженицын — клеветники, а они на самом деле порядочные люди, заверял, что ГУЛАГ — выдумка антисоветчиков, а оказалось, правда, утверждал, что наше государство самое справедливое, самое гуманное, а выяснилось, что оно просто несправедливое, и т. д. И как теперь смотреть в глаза жителю Уссурийска, а также жителям других регионов моего (Ю. Жукова) Зазеркалья, не говоря уж о господине Рейгане?..

Признаться, я бы не вспомнил о «старейшем «правди-сте», не напомни он сам о себе последними публикациями и выступлениями. Теперь он по большей части не отвечает на вопросы, а задает их. Например: почему руководство ЦТ пропускает отдельные сюжеты в программе «Взгляд»? Или: почему не принимаются меры против издателей и распространителей неформальной прессы?

ТВ в пору начать выпуск передачи «Телезрители отвечают на вопросы Юрия Жукова», чтобы в правовом государстве избавить от этой непрстой обязанности соответствующие ведомств.

темы, если бы не документальный фильм ленинградца Николая Обуховича «Наша мама — герой», много лет пролежавший на полке и до сих пор известный только узкому кругу посвященных знатоков. Документальная картина, насколько я помню, психологически тоньше игровой. В ней не было общих мест, здесь же эффекты иной раз подменяют логику развития характеров.

Хочу специально отметить лучший, на мой вкус, эпизод фильма — встречу героини и ее свиты с самим Олигархом в одном из потаенных обиталищ верховной власти. Помимо буквально, сюжетного смысла, авторы заложили в этот эпизод еще и сверхсмысл: тут прочитывается пародия на подобные сакральные сцены, которыми славен был родной кинематограф (вспомните хотя бы «Клятву» и «Падение Берлина»), вообще на сакрализацию вождя, все еще свойственную, увы, нашему патриархальному сознанию. Потребность ощущать на плече железную длань «отца родного» еще не изжита нами, хотя хронологически мы далеко ушли от персонажей белорусского фильма «Птицам крылья не в тягость» (сценарий Н. Семенов, Б. Горюшко), читающих наизусть и с трепетом, словно священное писание, биографию «лучшего друга детей». «Лучший друг» осиротил их, детей «врагов народа», определил место в спецдетдоме как высочайшую милость. Про этих подранков, попавших по злему умыслу судьбы во вражеский тыл, картина режиссера Б. Горюшко. Странная, нервная, совсем не зрительская, она притягивает впервые открытым материалом, яростными эмоциональными вспышками и взвешенным, концептуальным отношением к сталинскому периоду отечественной истории.

Итак, наш кинематограф по-прежнему имеет очень серьезное выражение лица. Доля жанрового кино в декабрьском репертуаре весьма скромная. На зрительское внимание могут претендовать такие ленты, как «Штаны» и «Я в полном порядке». Впрочем, чистым жанром их не назовешь — в обеих легко вычленивается «серьезный» сюжет, а вслед за ним и мораль. «Штаны» (сценарий и постановка В. Приемыхова, «Ленфильм») — название столь неудачное, сколь и загадочное. А если по сути, то это драма безответной отцовской любви в оправе мягких комедийных обертон. Прообразом первой режиссерской работы В. Приемыхова мне видятся комедии А. Володина, где жизнь со всеми ее нескладухами преломляется через кристалл авторского взгляда, печального, ироничного, доброго. Детективные и криминальные звенья сюжета втягиваются в общий ток повествования, окрашенного в теплые тона. Зрителя этой ленты ждет к тому же встреча с Юрием Яковлевым — за время долгого отсутствия на экране он, увы, не стал моложе, но фирменного своего обаяния не потерял.

«Я в полном порядке» (сценарий А. Бородинского, постановка Н. Достала, «Мосфильм») — сцены из жизни брачного афериста, рассказанные с полным сочувствием к его нервной и неблагодарной работе. Здесь-то и таится едва заметный жанровый сдвиг — источник смеха. Самое смешное, что на афериста находится аферистка...

Думаю, что авторы этих фильмов на правильном пути. Сегодня кинозрителю нужны не сколько реальности — гласность насыщает нас избыточной информацией о жизни.

Такие ленты, как «Жизнь по лимиту» (сценарий и постановка А. Рудакова, «Мосфильм») или «Нокдаун» (сценарий М. Байджиева, постановка Т. Раззакова, «Киргизфильм»), каждая на свой лад, в меру авторского профессионализма, всего лишь пересказывают знакомые житейские истории. Первая картина сделана профессиональней, в ней играет хороший актерский ансамбль (М. Зудина, Е. Германова, О. Меньшиков, С. Газаров), режиссер умеет строить интонацию, создавать атмосферу. Вторая лента — анахронизм по всем компонентам, пусть и в бессмертном жанре мелодрамы. И все-таки обе они — вчерашний день кинематографа. Ради таких фильмов не бросишь телевизора, не оторвешься от газет.

Зритель эпохи гласности пойдет в кино только тогда, если там показывают нечто, о чем нигде не прочтешь и чего по телику не увидишь. Иными словами, нужна фантазия, ослепительная фантазия. Нужна возможность пережить шок, потрясение, катарсис. Нужны сильные чувства.

Если уж ломать стереотипы, то до конца. Иначе не стоит и начинать. Вызов канонам — уже во внешности актрисы. Яркая блондинка в чалме — такой она предстала в фильмах «И еще одна ночь Шахерезады» и «Приключения Маленького Мука». Восточный «акцент», однако, присутствовал тоже, неожиданно сочетаясь с облаком золотистых волос. Она, наверное, могла бы сыграть и саму Шахерезаду, и девчонку из аула, и опереточную красотку, и благовоспитанную барышню...

Удивительно и другое. Профессиональная танцовщица, Лариса танцует лишь в двух своих фильмах. И это после занятий художественной гимнастикой, экспериментальной балетной студии, хореографического училища, Ленинградского мюзик-холла, «школы» Фридрихштадт-паласта! Потом были ГИТИС, Театр имени Моссовета (сложную роль в спектакле «Инфан-



щай, зелень лета» Э. Ишмухамедова, где героиня Ларисы переступила ту возрастную грань, за которой восторженность сменяется усталостью, надежды — опустошенностью. Эта роль, по ощущению самой актрисы, стала ее первой «осознанной» работой в кино.

— Это осознанность, которая приходит после долгих диалогов с режиссером, — не только о характере героя, его психологии, но и о конкретных действиях на площадке. Плюс элемент актерской самостоятельности, когда включается что-то подсознательное, интуитивное.

— Присутствие интуиции все же необходимо?

— Мне нравится это слово — «интуиция». Интуиция — в актерской природе. Сознательное и интуитивное должны не сталкиваться, а сосуществовать.

То, что было — и успешно — опробовано у Ишмухамедова,

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ДРАМЫ ЛАРИСЫ БЕЛОГУРОВОЙ

ты» Лариса играет по сей день), Новый драматический. Но танец всегда оставался рядом. Нет, не танец даже, а...

— ...движение, пластика, мимика, жест — это ощущение полной свободы, максимального самовыражения, когда владеешь всем, что тебе дано от природы. Жест первороден, рождается как бы сам по себе, интуитивно. Перетекает в звук, звук — в слово. слово — снова в движение, и возникают новые формы — пластические драмы. Сейчас я пробую себя и в них тоже у Анатолия Васильева, в Школе драматического искусства. Пытаюсь ставить сама, играю Настасью Филипповну в вечере Достоевского «Визави», в «Диалогах» Платона, «Разговорах запросто» Эразма Роттердамского.

...В кинематографе мечту о пластических импровизациях Ларисе удалось осуществить лишь в телемюзикле Евгения Гинзбурга и Рауфа Мамедова «Остров погибших кораблей». Партнерство Константина Райкина оказалось счастливым.

— Мы страшно жалели, что встретились лишь к концу съемок. А все, что делали на экране, — импровизация, и только импровизация. Гинзбург снимал даже наши репетиции.

Кинематографическая судьба поначалу подбрасывала роли исключительно типовые. Первая — в картине С. Гаспарова «Шестой» — представила ее в амплуа романтической героини. Следующие это представление укрепили.

Романтический ореол начал понемногу таять в фильме «Про-



нашло продолжение в «Отступнике» В. Рубинчика («Только после работы с ним я поняла, что истинно романтический характер невозможен без трагедии»), «Кумире» Е. Аралева («Почти театральная роль, потому мне близка ее драматургия»), новой картине Ю. Кара «Пир Валтасара, или Ночь со Сталиным» («Фильм в стиле Фазила Искандера — он автор сценария. Ирония, дивертизм, гротеск. Я играю Нину, жену Берии»).

Отказ от амплуа романтической героини повлек и отказ от многих сценариев, на Ларису Белогурову в этом амплуа претендующих. Стереотип, хуже — штамп — штука живучая.

— Нет, нет, штамп актерской природе чужд. Игра — это спонтанность, свободное парение: все вновь, все впервые. Это отказ от прошлого. Я делаю то, что чувствую в этот момент, а если бы начала сначала, делала бы уже по-другому. И прошлого опять бы не существовало.

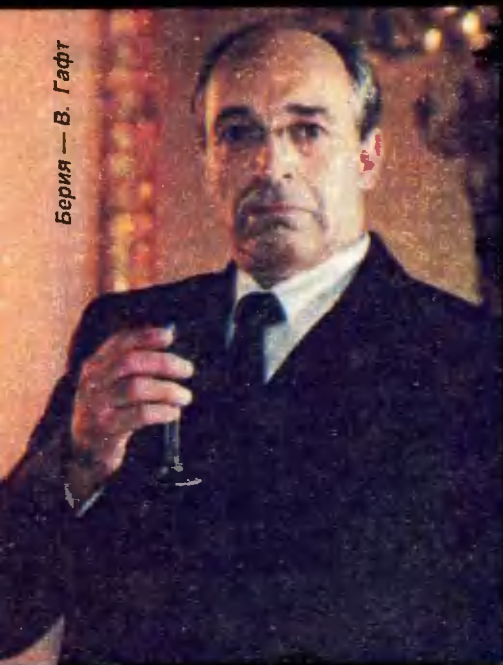
— Так что же, творчество не терпит опыта?

— Есть еще ремесло — актер находится в постоянном, непрерывном тренинге. Приобретается навык, он уходит в подсознание, а чувство в нужный момент «вынимает» его. А еще — то, что рядом с работой — все интересы, которые с ней смыкаются в конце концов. И стиль, и вкус, и сердце, и фантазия...

— ...и желание сломать...

— Да! Ведь стереотип — это «нельзя». А творчество — «хочу и можно».

Ольга ШУМЯЦКАЯ



«Пир продолжается» — такова последняя ремарка одной из «Маленьких трагедий» Пушкина.

Живописный беспорядок после пиршества можно было увидеть в одном из павильонов киностудии имени М. Горького. Большой зал с мраморными колоннами и узорчатой лепкой отдыхал от бурной вакханалии, в которой участвовали «слуги народа»: Сталин, Берия, Ворошилов, Калинин. Шла досъемка: на следующий день группа фильма «Пир Валтасара» уезжала в Ялту.

Рассказывает режиссер Юрий Кара:

— В основе нашего фильма — глава романа Фазиля Искандера «Сандро из Чегема» созданная на документальной основе, по рассказам очевидцев. Сандро — участник абхазского ансамбля песни и танца — попадает на один из банкетов, где «отдыхают» после напряженной работы «отец народа» и его соратники.

Мы хотим показать один из «пиров во время чумы». В фильме не будет казней, крови. Сталин у нас не обобщенный образ тирана, а конкретная историческая личность. Нам хотелось разгадать феномен этого человека, показать не того Сталина, которого в течение долгих лет привыкли видеть на трибунах или, как в некоторых наших фильмах, в кабинете, принимающего мудрое решение. Мы показываем Сталина в «домашней обстанов-



ПИРЫ ВАЛТАСАРА, ПОЖИВЕМ — УВИДИМ ИЛИ НОЧЬ СО СТАЛИНЫМ





«Тайная вечеря
«кремлевского горца»

Сандро —
А. Феклистов

Ворошилов —
С. Никоненко



Сталин
и пассажир
парохода (С. Ливитов)



Сталин —
А. Петренко

Фото
В. Майковского

ке». Весь страх тех лет — за кадром, но от этого должно становиться жутко. Основа фильма реальная, бытовая, но в обобщениях мы пытаемся подняться до гротеска и абсурда. Убийственная ирония Искандера, а, как говорил Гоголь, смех — самое страшное оружие.

— Кто играет Сталина?

— Алексей Петренко.

— ?

— Не забывайте, Сталин сам был своего рода одаренным и страшным артистом. Так что нам не подходил штатный исполнитель роли Сталина, который был бы на него лишь внешне похож. Тут необходима была большая актерская личность. Главное для меня, чтобы актер смог понять, как мыслит его герой. Конечно же, Петренко сначала был удивлен моим предложением, но работал самоотверженно, сам нашел характерный сталин-

ский прищур, акцент, манеру поведения. У нас заняты и другие прекрасные актеры: Берию играет В. Гафт, Калинина — Е. Евстигнеев, Ворошилова — С. Никоненко, Сандро — А. Феклистов.

Фазиль Искандер — автор, который мне очень близок. В «Пирах» драматургию романа мы не меняем, но ведь напрямую прозу Искандера не поставишь. В его произведениях всегда отчетливо слышен авторский голос. Мы стараемся сохранить это ощущение — может быть, Фазиль Абдулович сам прокомментирует некоторые события в кадре. По замыслу Искандера, «картина должна показывать, преклонение перед Сталиным, угадывающим желание широких малообразованных, доверчивых масс видеть в своем руководителе проявление знаменитой троицы: чудо, тайна, авторитет».

Т. КОНОНОВА

ФЛАГИ НА БАШНЯХ

Всегда спокойный, уютный Вильнюс в этот день было трудно узнать. Еще за несколько часов до срока тысячи машин с черепашей скоростью продвигались в четыре-шесть рядов по Укмергскому шоссе. Параллельно по тротуарам шагали те, кто предположил (и правильно сделал!), что пешком можно добраться дальше, чем на колесах. Из красок преобладали желто-зелено-красные цвета литовского национального флага. Из лозунгов — те, что напоминали о событиях 1939 года: непривычно жесткие, на первый взгляд даже кощунственные. Серп и молот располагался тут рядом со свастикой, карикатурный Сталин радостно лобызался с Гитлером, к Красной Армии тоже особого почтения не выказывалось. Впрочем, были и лозунги солидарности-поддержки «Саюдису», Компартии Литвы, народам Эстонии и Латвии...

Ровно в семь часов вечера люди вышли из машин и, взявшись за руки, встали по осевой линии дороги. Кто-то зажигал свечи, кто-то плакал. Низко-низко, почти над головами, пронесся маленький самолет — оттуда разбрасывали цветы.

Несколькими днями позже довелось прочитать в центральной газете, что акция «Балтийский путь» — живая цепочка людей, взявшихся за руки на 650-километровой трассе от замка Гедиминаса в Вильнюсе через Литву, Латвию, Эстонию до башни Длинного Германна в Таллинне, — была «националистической истерией». Будучи свидетелем, никак не могу согласиться с такой оценкой. Чего-чего, а рецидивов национализма в этот день не было, как не было антирусских, да, впрочем, и любых других подобных лозунгов. На «Балтийском пути» рука к руке с литовцами, латышами, эстонцами стояли русские, евреи, белорусы... Тут была скорбь по погибшим, сосланным (жертвами сталинских репрессий в Литве стал каждый десятый), была радость от того, что все вместе, от того, что народ чуть ли не впервые за многие годы осознал себя народом. Но вот истерии — «нервного заболевания, выражающегося в припадках повышенной раздражительности» (по С. И. Ожегову), — тут быть попросту не могло.

Наверно, нам, не живущим в Прибалтике, даже при самой благожелательной заинтересованности трудно понять, какое огромное значение имеют для народов трех республик исторические события, последовавшие за 23 августа 1939 года — датой подписания пакта Риббентропа — Молотова. Крах одной системы жизненных ценностей и идеалов, чересчур быстрое и оттого мучительное формирование другой, сотни тысяч жертв, понесенных одним только литовским народом, — все тут переплелось в узел, который теперь предстоит — только еще предстоит! — распутывать. И без осознания и понимания (а не огульного осуждения) сегодняшних событий невозможен дальнейший разговор, в том числе и о документальном кинематографе Литвы.

Исторический путь народа сейчас — главная тема литовского искусства, литературы. Путь, на котором 1939 год стал пограничем. С одной стороны, жизнеописание князей, расцвет Великого княжества Литовского с его своеобразной многоязыковой культурой, потом царизм, десятилетиями длившийся наложенный царем запрет на литовский язык и письменность, еще дальше двадцатилетие независимости, развитие экономики, культуры... С другой стороны, неожиданная и оттого трагическая ломка устоявшихся традиций, жесточайшие репрессии, депортация и гибель невинных, потом войны, гитлеровская оккупация, встреченная запуганными людьми почти так же, как оккупация сталинская, послевоенное сопротивление с его «лесными братьями» и непримиримыми чекистами, часто из одного села, потом долгие бессобытийные годы, забывшиеся единственно лишь привычкой к вранью и отвычкой от самостоятельности, наконец, сегодняшний взрыв национального самосознания, рождение «Саюдиса», «Балтийский путь»... Все история — и вчера, и сегодня.

Но литовская документалистика больше об-

ращена во вчера. С одной стороны, понятно и похвально стремление, пока не поздно, пока живы еще очевидцы и участники прежних событий, зафиксировать их монологи на пленку. С другой — внушительные куски синхрона мешают собственно кинематографическому осмыслению событий. Фильм «Сказка одной жизни» А. Ренецкиса и К. Матузевичюса посвящен путешественнику и антропологу Антанасу Пошке. Трагическая и прекрасная судьба — странствие в Индию, потом 17 лет в лагерях по обвинению в шпионаже в пользу не то Индии, не то Англии... Сам по себе этот неторопливый рассказ впечатляет, а камера становится лишь транслирующим устройством. Так же, как и в фильме Р. Грудиса «Добровольцы», — бывшие воины, а ныне глубокие старики, вспоминают о том, как защищали независимую Литву, а потом — как в 46-м приходили солдаты, давали 15 минут на сборы и забирали всю деревню, весь дом...

Самоценность этих воспоминаний очевидна. И все же собирать их в антологию, видимо, скорее пристало телевидению, а от кинематографа мы ждем их творческого осмысления при анализе прошлого и настоящего.

Пожалуй, кинодокументалистика Литвы сегодня порою грешит излишним многословием. Дикторский или авторский текст, интервью и монологи «заглушают» изображение, подчас способное сработать и без речевого сопровождения. Вот фильм «Чья наша земля?» А. Тарвидаса. Блистательный пролог, виртуозный по точности и лаконизму текст, потрясающий образ — певческое поле в праздничный день: «Запомните: так выглядят четверть миллиона. Столько же, сколько было сослано в Сибирь!..» И вдруг — потеря ритма, длинные разговорные куски. Жаль: картина эта — о литовской земле, о том, почему крестьянину стало невыгодно работать на ней, кормившей его, — безусловно, неординарна, многое в размышлениях, в образном строе фильма необычно. Но затянутость, несбалансированность текста и изображения мешают восприятию, отвлекают внимание.

Другое дело, когда авторский текст несет не одну лишь информацию, но и, скажем, иронию — юнкти, свойство, вообще присущее литовцам, органичное в любом разговоре. Картина Г. Скварнавичюса «Над Неманом возшла новая заря», несмотря на возвышенное название, несмотря на серьезность разговора о разбросанных по Литве особняках для привилегированных особ, иронична, остроумна и язвительна. Здесь тонкая параллель между средневековыми князьями, построившими замки, и «князьями» совсем недавних времен, неплохо себя чувствовавшими в этих замках, охраняемых ныне не алебардами, а государством.

Пожалуй, одно из главных преступлений сталинско-брежневской машины перед народом (конечно, не только перед литовским) — попытка разрушения исторических устоев, отрыв от корней, вандализм и жестокость ко всему, что хотя бы опосредованно напоминает о прошлом. Даже пожары XVIII—XIX веков не нанесли такого ущерба вильнюсскому Старому городу, как последние 40 лет. Об этом — фильм К. Вайшвилы «Тени Старого города». Собственно, я и в прежние приезды в Вильнюс слышал рассказы о том, что здесь преступно уничтожаются здания, стоявшие столетия, что костелы используют под овощные, винные, бакалейные склады, что улицы запущены, что в Старом городе появились трущобы. Фильм К. Вайшвилы — это уже поступок. Пожалуй, впервые публично сказано о том, что после войны московские специалисты хотели вообще разрушить Старый город и начать, как в Минске, все отстраивать заново. А ведь это были профессиональные архитекторы!..

Медленно, трудно, но возвращается сейчас городу то, что было у него вырвано с кровью. Освящен и передан церкви Кафедральный собор, а на Замковой горе, видные всем, снова стоят «Три креста» — символ Вильнюса, уничтоженный в начале пятидесятых.

Только не все восстановимо. Не удастся пока (и неизвестно, удастся ли) вернуть жизнь унич-



«Тени Старого города»



тоженным деревням и хуторам. Один из лучших фильмов литовских документалистов последнего времени — «У засыпанного колодца» Г. Шаблявичюса — повествует о горестной судьбе деревушки Скелдай, загубленной по чьей-то равнодушной воле. Сейчас здесь ровное поле, и каждый год в первую субботу июля бывшие деревенские собираются вместе, навещают могилы близких. Вроде бы бесстрастно фиксирует камера одну из таких встреч, только за бесстрастностью этой — и трагедия, и боль людей, раскиданных по белу свету. Кажущаяся простота картины обманчива: здесь все точно, все работает на создание эмоционального образа.

Работы Г. Шаблявичюса вообще легко узнаются по особому почерку, по мудрости и глубине постижения мира. Его фильм «Все это — не мое...» — о народном мастере-камнерезе. Тут разговор, кажется, воспаряет до самых высоких вершин философского осмысления жизни — о свободе выбора пути, о Боге и о том также, что человеку важно понять: все, что есть на земле, не временно, а вечно; «моего», принадлежащего лишь одному человеку, здесь ничего нет.

Пожалуй, сейчас усилиями документалистов Литвы на экране создан образ нового интеллигента. Среди многих его свойств — отсутствие страха. Затрепанное понятие «жизнь по совести» обретает для него первоначальный, неискаженный смысл. В двух фильмах (получилось, что посмотрел их друг за другом) появлялся в кадре Витаутас Ландсбергис — профессор, народный депутат СССР, председатель совета Сейма «Саюдиса». Картина «Потомки Вайдилы» (режиссер Э. Зубавичюс) была посвящена судьбе его отца — бывшего главного архитектора Ли-

В разговорах о Прибалтике, о Литве сегодня чаще всего преобладают эмоции, тем более что и пресса не всегда точна и объективна в освещении и оценке событий. «Мы не националисты,— говорят литовцы, латыши, эстонцы,— мы просто отстаиваем свою национальную гордость». И не следует упрекать народ в том, что он хочет жить по-своему. Только он сам и должен решать свою судьбу.



«Кирпичный флаг»

твы В. Ландсбергиса-Жямкальниса. В фильме «Музыка земли, цвет ветра» В. Имбрасаса профессор уже выступает в качестве автора сценария. Это рассказ о композиторе Бронюсе Кутавичюсе — рассказ необычный и, кажется, адекватный его виртуозной музыке (Кутавичюс уверен, что музыкой можно передать все — и душу камня, и душу топора). А интереснее всех мне в этих картинах был сам Ландсбергис. Тонкий, ироничный и мудрый, как, впрочем, и в выступлениях своих, в том числе и на Съезде народных депутатов, и в студии Центрального телевидения. На митинге, состоявшемся 22 августа в вильнюсском Нагорном парке, он на литовском, русском, польском языках говорил о том, что нам всем вместе пора избавляться от страха, преодолеть его.

А откуда он брался — страх? Чем не предмет для исследования документалистов? Такое исследование предпринял режиссер С. Бержинис. Фильм «...Я не могу вернуться» посвящен Юозасу Банайтису, бывшему в начале шестидесятых министром культуры республики. Скорее всего сейчас этот человек — умница, интеллигент — был бы на стороне перестройки, выступал бы на митингах «Саюдиса». Но годы тотального истребления интеллигенции приучили к осторожности. И поэтому в центре внимания режиссера не столько конкретная судьба Банайтиса, сколько механизм возникновения «привычки к осторожности», от которой всего один шаг до безнравственных поступков, каковые приходилось совершать глубоко порядочному и даже когда-то верующему человеку.

В фильме С. Бержиниса нотки осуждения Банайтиса проскальзывают. Но режиссер стремится

к объективности, потому что ведь легче всего сегодня обвинять всех живших в прошедшие годы. Перестроечно осуждать, равно как и идеализировать чьи-то поступки, совершенные в прошлом, — и недостаточно, и в некоторых случаях тоже безнравственно. Понять, только понять... — что и старается сделать С. Бержинис.

В его же фильме «Кирпичный флаг», прошедшем по экранам страны, получившем призы на международных фестивалях, как раз сделана попытка понять бывшего солдата Артураса Сакалаускаса. История эта достаточно известна: в вагоне, перевозившем заключенных из Свердловска в Ленинград, солдаты-конвоиры садистски измывались над своим сослуживцем, и он в упор расстрелял из автомата восьмерых. Жесткая конкретика этого рассказа, зверские подробности быта нашей армии, о которых так смачно повествуют некоторые из уже отслуживших, — все подталкивает к однозначному выводу: в армии неблагополучно. История с Сакалаускасом потрясла Литву, а в финале картины приведен длинный список молодых солдат-литовцев, не вернувшихся со службы. Понятны не слишком почтительные по отношению к нашей армии лозунги, которые я видел во время «Балтийского пути»: когда их писали, то вспоминали и о Сакалаускасе.

«Кирпичный флаг» — фильм о цепной реакции насилия, о том, что одна жестокость всегда влечет за собой другую. Известная, но весьма своевременная мысль в связи с сегодняшними событиями в стране. В том числе и в Прибалтике, где все наэлектризовано. Слава богу, здесь пока не пролита кровь и, как я уверен, никогда не допустят насилия при разрешении споров сами прибалты. Но сколько уже раз бывало, что насилие приходило извне. Ведь считает же кто-то: «Надо навести порядок!» Что же это? Почему нас так тянет «наводить порядок» в чужом доме, когда в своем неспокойно и неприбрано? Вот фильм «Ноев ковчег» — о нашем общем

горе, о цивилизации, которая движется к пропа-

сти, об экологической катастрофе. Уже не об угрозе ее, а о реальной беде. Вот с чем сейчас надо «наводить порядок», если еще не поздно. В отличие от кинопроизведений, где экологией пугают, используя для этого в основном дикторский голос, режиссер Р. Шилинис вместе с оператором А. Микутенасом и композитором Ф. Латенасом создали апокалипсическую симфонию, где на своем месте каждый кадр, каждая музыкальная фраза. Монтажные фразы тут повторяются, изображение приобретает знаковый, метафорический смысл. Впрочем, и звукоряд — насыщенный не только саксофонными рыданиями, но и обрывками речей Гитлера, Сталина и Брежнева, бесконечно повторяемыми, и фонограммой блестящей речи поэта С. Гяды на экологическом митинге, — работает на создание единого звукозрительного образа.

Фильм Р. Шилиниса сродни сюрреалистическим видениям Сальвадора Дали. Реальность смещена, сдвинута, комбинации предметов непонятны, но тревожны, а земля — добрая, щедрая литовская земля — кажется выжженной, инопланетной пустыней.

Лишь в финале сюрреализм уступает место романтической патетике. На башне Гедиминаса поднимается после полувекового перерыва трехцветный национальный флаг, снова ставший государственным. Мне рассказывали, что, когда это происходило, никто не стеснялся слез. «Мы не националисты, как нас называют, мы просто отстаиваем свою национальную гордость», — сказала женщина с телеэкрана. Не следует упрекать народ в том, что он хочет жить по-своему, поклоняться дорогим ему святыням. В конце концов только он сам и должен решать свою судьбу.

Об этом говорили мы в штабе «Саюдиса» с одним из его руководителей Виргилиусом Чепайтисом.

— Пожалуй, главное, что нам удалось сделать в области культуры, — это вернуть «вырубленные» насильно из истории 20 лет независимости Литвы, — размышляет В. Чепайтис. — Это было время, когда книг выходило больше, чем сейчас, когда развивались наука, литература, когда в Литве действовал один из лучших в Европе театров, когда зарождался национальный кинематограф... Возвращение к истокам для нас — это возвращение всей этой богатейшей культуры и прикосновение к духовным ценностям, накопленным литовской эмиграцией. Возвращение к истокам — это осознание все большим числом литовцев того, что они литовцы. О результатах пока судить рано. Тем более что многие деятели культуры сейчас активно занимаются политикой — им не до творчества. И все же в кино появились «Кирпичный флаг» и «Ноев ковчег» — это уже немало...

К словам Чепайтиса добавлю лишь то, что едва ли не самое популярное сейчас в Литве кинозрелище — хроника 20—30-х годов. Появился фильм А. Ренецкиса «Хроника Литвы. 1918—1940» — интереснейшие подробности быта, культуры, политики с комментарием министра иностранных дел тех лет И. Урбиса. Что касается осмысления непростых сегодняшних событий, то оно у документалистов, видимо, еще впереди (исключение составляют разве что работы Лаймы Пангоните — см. «СЭ», № 17—1989).

О Прибалтике сейчас говорят много. В разговорах преобладают эмоции, тем более что центральные средства массовой информации не всегда точны и объективны в освещении и оценке событий. И потому столь распространены упреки в сепаратизме, эгоизме, национализме.

Более здоровой и реалистичной представляется мысль, высказанная первым секретарем ЦК Компартии Литвы А. Бразаускасом в интервью «Известиям»: «...Крайности при оценке сегодняшнего дня надо отбрасывать. Нужно почувствовать глубинный настрой народа... общение с массами, встречи и дискуссии с людьми самых разных социальных слоев, убеждений и настроений, полемика в печати, а также другие источники информации, доступные первому секретарю по роду службы, позволяющие мне сформулировать главное в чаяниях Литвы — стремление к суверенитету, к самостоятельности в делах больших и малых».

Сегодня надо просто быть объективным и честным, отбрасывая экстремистские крайности. Ничего плохого, ничего криминального не случается, когда пюди берутся за руки.

А. КОЛБОВСКИЙ,
специальный корреспондент «СЭ»

Вильнюс — Москва



Андрей БОЛТНЕВ: ТРУДНО КАЖДЫЕ СТО ЛЕТ...

✿ Кажется, только что писал «Советский экран» об Андрее Болтневе... Но, похоже, этот актер не из тех, кто подолгу сидит без дела. Что и подтвердил разговор с ним у павильона Одесской киностудии. Возле избушки-читальни образца одна тысяча ...надцатого года, увешанной плакатами: «Сломим кулацкий саботаж!», «Зальем всех молоком и завалим мясом!», «Долой попов — обманщиков народа!», откуда время от времени доносился истерический вопль довольно-таки дремучего на вид мужика в живописных лохмотьях: «Ни пуда частнику!»...

— Снимаюсь сейчас много. Вот видите, сегодня в Одессе. А только что прошли съемки на Свердловской студии — рабочее название картины «При невыясненных обстоятельствах». Времена застоя. Играю там милиционера, начальника угро, который думает только о своем благополучии, фальсифицирует дела. Гад такой.

На «Мосфильме» — работа в совместном советско-японском фильме «Буря». Это вроде «экологической мелодрамы» в восточном варианте. Эпоха предреволюционная. Бывший революционер-каторжанин — мой персонаж — возвращается в Россию.

Снялся у западногерманского режиссера Питера Фляйшмана...

— Как вам понравилась фантастика Стругацких в интерпретации Фляйшмана?

— «Трудно быть богом» Стругацких — это философская притча на тему «трудно быть человеком». Вся наша фантастика прошлых лет была напичкана идеологией. Стругацкие, пожалуй, единственные, кто избежал этого. Они рассуждали о человеке, личности самой по себе. Я играю в картине ученого Будаха, это тип Галилея, Леонардо да Винчи. Судьба его несчастна, он «преждевременен» для своей эпохи. Питер Фляйшман, на мой взгляд, обеднил смысл повести. Поставил обычный западный боевик.

— Довольно часто в последнее время имя ваше появляется в титрах самых разных фильмов, причем не первым в списке...

— Да, конечно, много снимался в разной дребедени. Иные роли и вспомнить не могу. Так ведь работать надо. Деньги нужны — к ним привыкаешь. И театр — у меня там работа хорошая, — из театра надолго не отпускают, поэтому соглашаюсь в кино, в основном на роли небольшие — вторые, третьи... Сейчас и выбрать-то трудно — сплошная «чернуха», — вот она гдв у меня стоит! Ну, а потом читаешь сценарий, думаешь, вроде неплохо, хорошо вроде все, а уж что получится — от режиссера зависит...

— Нетрудно догадаться, когда ваши ожидания оправдывались...

— Герман легко снимал, он все задумывал заранее, выстраивал концепцию. Замечательно работало с Арановичем и с Фоменко. Я люблю и считаю значительной роль в «Поездках на старом автомобиле» Фоменко. Она трудно давалась, стоила огромных сил душевных. Раз в столет бывает, чтобы все совпало, чтобы в творческой группе все работали в одном ритме — это же кино. А популярность мне, между прочим, принес не «Лапшин», а «Противостояние» Арановича. Вот на днях опять показывали картину по Украинскому телевидению — так по Одессе просто невозможно пройти.

— И все же главная ваша роль — Лапшин...

— Ну что мне, всю жизнь теперь Лапшиным хвастать? Герман вот больше не зовет. Герман привык всю жизнь биться, идти против течения, крушить Госкино, Ермаша, а сейчас что-то затих, у меня такое впечатление, что ему скучно.

— А что привело вас сюда, Андрей Николаевич? Судя по лозунгам и выкрикам, тут всюду идет классовая борьба с кулаком — не на живот, а на смерть...

— В телефильме «Овраги» по Сергею Антонову, который снимает Валерий Исаков, я и играю так называемого кулака. Впервые, кстати, у меня роль крестьянина. Дело происходит в трагические для советской деревни годы коллективизации, раскулачивания. Чугуев — настоящий хлебороб, кормилец, умница, как бы сейчас сказали, фермер американского типа, прогрессивный человек для тех времен, — он еще до революции приввз, например, в глухую деревню радио. Разумеется, с ним расправляются, как с кулаком. Материал весь отснят. Осталось озвучить.

Е. ТИРДатОВА

Елена КАМБУРОВА: У КАЖДОГО ДОЛЖЕН БЫТЬ ЭТАЛОН ПРЕКРАСНОГО



✿ — К сожалению, а может быть, к счастью, я не видела вроде бы главного кинособытия 1989 года — Московского международного фестиваля. Что же касается зрительских впечатлений ушедшего года, то самое сильное — это фильм А. Сокурова «Спаси и сохрани». Это фильм с огромным запасом эмоционального воздействия: посмотрела я его давно, а вот думать о нем хочется до сих пор. Еще один фильм — «Слуга» — замечателен не только по замыслу, режиссерской или операторской работе, здесь прекрасно то, что музыка Владимира Дашкевича в картине стала третьим действующим лицом. Вообще музыка в кино удается, когда она становится главным героем, когда без нее трудно или невозможно представить сюжет, действие, героев...

Когда вместе работают хороший режиссер и хороший композитор, как

правило, получается хороший фильм, как произошло с давней картиной «Человек идет за солнцем», где режиссер Михаил Калик открыл мне, зрителю, «поэтический кинематограф», а Микаэл Таривердиев усилил этот образ прелестной музыкой. Очень нравятся работы А. Шнитке в кино («Осень», мультфильм «Стеклянная гармоника»), но самая большая любовь — Исаак Шварц, потому что его музыка обладает доброй, нежной интонацией. Моя любимая «закадровая роль» — в фильме «Дульсинея Тобосская» (музыка Г. Гладкова), это было настолько занимательно, что, если бы это продолжалось, я просто прорвалась бы в кадр.

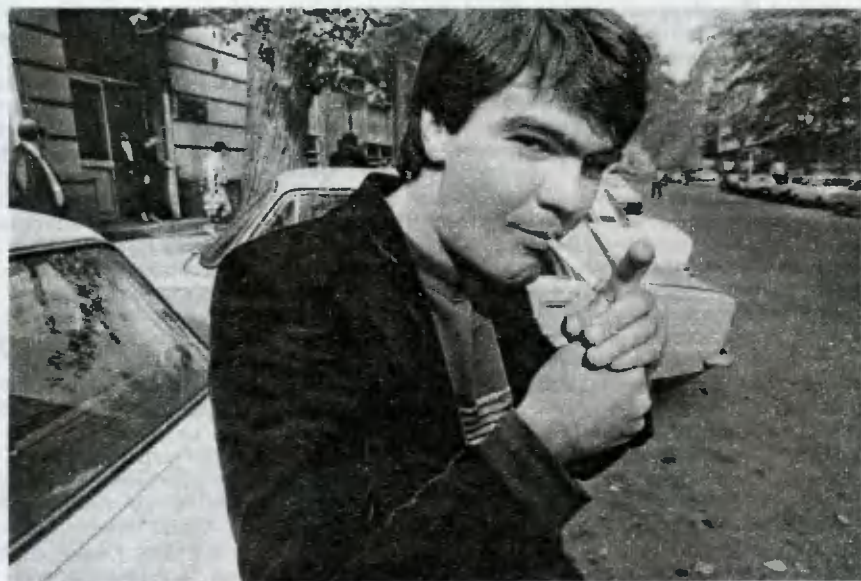
В прошлом году в творческом объединении «Экран» был снят фильм «Елена Камбурова. Мой театр» и показан по телевидению. Нельзя сказать, что я довольна этой работой, здесь оказалось больше задумок, чем воплощений. Очень грустно, когда понимаешь, что это могло быть в миллион раз лучше, чем получилось. Хорошо — это когда замысел и воплощение максимально сопряжены. Наверное, фильмы великих режиссеров потому и прекрасны, что до предела сделано то, что должно было быть сделано в данной ситуации. Может быть, в этой работе мне не хватило характера доказать свою точку зрения.

Мечтала ли я попробовать себя в большой драматической роли? Этим телевизионным фильмом я разрушила барьер между собой и игровым кинематографом. Я участвовала в фильме «Поворот сюжета» (Рижская киностудия, режиссер П. Крылов), но там еще не было настоящего «проживания» в кадре.

Как отношусь к «чернухе» на экране? Как к неизбежности в данный момент. Другое дело, как относиться к ее избытку. Но ведь настоящий зритель сам разберется, что талантливо и правдиво, а что переходящее. Если нет ощущения лучика света, становится тяжело, у каждого должен быть эталон прекрасного. А красота, она сама по себе так значима, что автоматически отбрасывает пошлость. В любых обстоятельствах микроклимат любви не передается. Она — всегда цветок, может быть, даже на асфальте.

О. ЛАШКИНА

Василий ПИЧУЛ «SUPERSTAR»





Николай КРЮЧКОВ: ДЕЛО НАДО ДЕЛАТЬ

✱ — Мне уже 80 лет, но полон сил, желания работать. Только вот режиссеры, похоже, забыли, что я еще могу сниматься. Правда, Юрий Озеров — мы с ним давно дружим — предложил сыграть в его новом фильме «Сталинград». Отказаться я не мог.

Недавно вернулся из Бреста, где встречался с воинами легендарной заставы. Первая наша встреча с бойцами этого подразделения произошла в феврале 1941-го. А в июне они первыми приняли на себя удар фашистских полчищ. Так что никого из тех ребят не осталось... А потом я бывал в Брестской крепости, когда снимали картину «Бессмертный гарнизон». Так что меня там помнят и очень тепло встречали... А вообще-то, мне кажется, зрители меня подзабыли уже: раньше письмами заваливали, теперь уже никто не пишет.

Но что меня гораздо больше беспокоит, так это положение в нашем кино: все силы уходят на разговоры — а надо дело делать! Я бы половину людей, занимающихся болтовней, разогнал из кино.

С удовольствием поснимался бы сейчас у молодых. Ведь возраст режиссера не важен, если он работу свою знает.

П. АРКАДЬЕВ

Шухрат АББАСОВ: ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ НАЧИНАЕТСЯ С ПРОСТОГО

✱ — Страна захвачена стихией пересмотра. Разбиваются вчерашние идолы, все подвергается сомнению. Это период хаоса. Плюрализм мнений с такой силой обрушился на человека, что можно окончательно запутаться и потерять ориентиры. У многих огромное желание участвовать в перестройке, что называется, впрямую. Начали разрабатывать модные темы: реабилитация репрессированных, борьба с коррупцией, спекуляцией. Это конъюнктура времени — оправданная самыми святыми мотивами, но не всегда выстраданная самим художником, не всегда результат его собственной судьбы.

Я же в момент кризиса, в момент этой какофонии решил снять картину о своем детстве. Собственно говоря, и прежде, в самые драматичные минуты жизни, я обращался к отроческим годам — и в мыслях, и в дневниках, и в творчестве. И черпал в этих воспоминаниях силы. Они рождаются, когда человек юн, и проходят с ним через всю жизнь.

Как было трудно тогда, на пороге жизни. Отец умер рано. Мать училась в консерватории и была совершенно не приспособлена к жизни. И вдруг оказались одни — в годы войны в нищем совхозе. Я уже знал, что такое хорошо... Это успел заложить отец. Он был сильный могучий человек. Опора в жизни. Он заложил понимание добра не как назидание, а как компас, по которому нужно следовать в жизни. Именно этот импульс добра, который передался мне от отца и матери, стал содержанием моих фильмов «Ты не сирота» и «Ташкент — город хлебный», сериала «Огненные дороги», и, наконец, работы, которая только что завершена, — «Маленький человек на большой войне».

Последний фильм рассказывает о том, как складывался во мне художник и человек, как проникали

в душу свет, доброта, чувство интернационализма, благодаря встречным на дорогах войны людям. Картина на первый взгляд бессюжетная, но с четким внутренним развитием действия. Для меня сейчас драматургия — это вопрос вопросов. Важно было преодолеть нарабатанные годами стереотипы сюжетосложения. Драматургия — это режиссерская партитура. Если она сложилась — снимать легко.

Десять лет отдано телевизионному кино, у которого свои законы. Чисто, казалось бы, ремесленные навыки требуют непрерывного совершенствования. Кроме сюжетных

поворотов, нужна большая идея, глубина переживаний, сила страстей. Хочу снять фильм на материале моей биографии — о том, что ничего не дается даром, все обретается...

Смею утверждать, что все, что есть плохого сейчас, было и раньше. Значит, надо бороться, обретая стойкость и великодушие.

Люди забыли, что такое умение понять и простить. Этого очень не хватает в нашей жизни. Человечность начинается с простого — с умения слушать другого, понять, признать иную точку зрения.

Т. МОСКВИНА-ЯЩЕНКО

Ташкент

Режиссер Ш. Аббасов (в центре) на съемках



✱ — Василий, можно назвать уходящий год годом Пичула. Гремела «Маленькая Вера», вы ездили в Америку, собрали массу призов на фестивалях. Как вы себя чувствуете после такого бума, хотелось бы как-то подытожить сделанное?..

— Год Пичула? Это не совсем так, в этом году я снимал новую картину.

— И собирали лавры за прошлую, не всегда, правда, лавры. До сих пор нам в редакцию пишут и звонят люди: «Не давайте камеру в руки Пичула!» Вы наделали много шума.

— По-моему, все смирились. Жалко людей — они верят, что кто-то может запретить мне снимать. Расстраивает не это, я нахожусь сегодня в подавленном, даже раздавленном состоянии, и оно связано в первую очередь с экономическими проблемами. Я завязан с производством и вижу, как в геометрической прогрессии развивается катастрофа — из рук вон плохая организация производства, отсутствие технологии, но самое печальное, что все попытки су-

ществовать вне идиотизма нашей системы ни к чему не приводят.

— Все это можно понять, но «Маленькая Вера», наверное, принесла успех и деньги?

— В государственном кинематографе мало платят, несмотря на успех. Государство заработало на «Маленькой Вере» миллионы как на территории Советского Союза, так и за ее пределами, но людям, которые делали картину, это ничего не принесло. Поймите, я не особенно нуждаюсь в деньгах, но те деньги, которые я получаю, не позволяют думать больше, чем можно думать, а это влияет на состояние души, настроение. Я много об этом говорю, меня мало кто понимает, да я и не хочу, чтобы понимали...

— Картина «В городе Сочи темные ночи» делалась не в системе Госкино?

— У нас это называется кооперативом, картина принадлежит тем, кто ее сделал. Мне смешно слышать жалобы режиссеров, которые не знают, как добиться авторского права. Для себя эту проблему я уже решил.

— У многих, в данном случае журналистов, сложился таинственный и загадочный имидж режиссера Пичула, который не дает интервью, не распространяется о своих картинах...

— Я избегаю разговоров о кино в чистом виде. Фильм нет смысла рассказывать. Сейчас у меня момент прощания со второй картиной, психологический спад. Но удручает не это, а все, что связано с ее прокатом, — на последнем кинорынке картину «В городе Сочи темные ночи» купила только Россия, все республики от нее отказались. Я абсолютно ясно вижу — для того, чтобы нормально работать, необходимо демонополитизировать кинематограф, не иметь с государством никаких дел.

— Вы уверены, что фильм примет так же, как «Маленькую Веру»?

— Мне ясно, что на него пойдет много людей. Все-таки есть шлейф предыдущей работы: кто меня не любит, придет убедиться в моей бездарности, кто принимает — порадоваться новому успеху. Меня забавляло, как воспринимали «Малень-

кую Веру» — сначала все просто радовались, что я закончил первую картину, затем, с изменением политической ситуации, мои акции в глазах прогрессивной общественности резко повысились, страсти разбухали, пошел успех с Запада и — настоящий триумф! А картина все та же, она не меняется...

— А вы меняетесь? Я потому спрашиваю, что ваша фигура уже стала в некотором роде скандальной. Стали поговаривать о «звездной» болезни, удачливом «звездном» мальчике, который ворвался в кинематограф и у которого от успеха закружилась голова.

— Вы имеете в виду публикацию в «Советской культуре», где меня обвинили в неуважении к прессе? Но я достаточно вежлив и корректен с журналистами, вы могли это почувствовать.

— Есть планы на будущий год?

— Никаких планов...

— Не хотите раскрываться?.. По-настоящему, оставляю вас в вашем таинственном и загадочном имидже.

Н. РТИЦЕВА

ЭТОТ БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ СТРИЖЕНОВ

«Пиковая дама»



«Сорок первый»



1957 год. О. Стриженов,
И. Извицкая, Г. Чухрай
на Каннском кинофестивале

Мятущаяся душа, красавец Артур-Овод, романтический мексиканец Ривера, белогвардейский поручик Говоруха-Отрок («Сорок первый»), одержимый страстью к путешествиям Афанасий Никитин («Хождение за три моря»), Мечтатель, мучимый любовью и состраданием («Белые ночи»), нежный и трогательный Петруша Гринев («Капитанская дочка»), безумный Германн («Пиковая дама»), летчик Егоров, долгие годы носивший в душе горечь незаслуженной обиды («Неподсуден»)...

Похоже, можно не продолжать, ведь наверняка многие — по крайней мере люди среднего возраста и постарше, едва взглянув на этот перечень и на фотографии, сразу поняли, о ком идет речь, и невольно перенесли мысли в относительно далекие теперь уже 50—60-е годы. Тогда в кино еще водились кумиры.

Лицо и весь облик Олега Стриженова, созданные им на экране образы — такие неотъемлемые, такие знакомые, узнаваемые приметы времени!

Об удивительном актере редкого обаяния заговорили после первой же его кинороли, на фильмы с его участием ходили бесчисленное

число раз, юноши носили модную стрижку «а-ля Олег Стриженов», мальчики, надеясь понравиться своим девочкам, слегка кривили нижнюю губу (как он!), а девочки благоговейно хранили в пеналах, в карманах школьных блузок его фотографии... Он был кумир.

Сегодня, когда Олег Александрович Стриженов перешагнул 60-летний рубеж и за плечами остались десятки сыгранных ролей, мы попросили Григория Наумовича ЧУХРАЯ, режиссера замечательного фильма «Сорок первый», вспомнить совместную работу с актером, поразмыслить о судьбе этой яркой индивидуальности.

— Впервые я увидел его лет тридцать пять назад на сцене Таллиннского русского драматического театра и сразу запомнил. Недавний выпускник театрального училища имени Б. В. Щукина, он прелестно играл там Гришу Незнамова в «Без вины виноватых». Я служил тогда на Киевской студии ассистентом режиссера, в обязанности которого, кроме прочего, входило развезать по городам и весям и присматривать талантливую молодежь. Когда пришло время подбирать исполнителей в мой первый самостоятельный фильм, я пробовал многих актеров, и некоторые кинопробы вполне удовлетворяли тогдашнего директора «Мосфильма» Ивана Александровича Пырьева. Он готов был утвердить их, но они не устраивали меня. Дни бежали, старшие товарищи сердились, говорили, я не знаю, чего хочу, а я знал. Я ждал Стриженова, который почему-то не отвечал на вызов, кажется, был занят на съемках. Между тем наша группа посмотрела фильм «Мексиканец», после чего все заявили: «Нет, это не Говоруха-Отрок!» И действительно, в черном парике мексиканца Олег производил впечатление актера дру-

иногда вызывает жалость и сострадание. И при всем при том врожденное благородство должно было присутствовать и чувствоваться в его облике и поведении ежеминутно. Задача невероятной сложности. Стриженов справился с ней очень легко. Думаю, еще и оттого, что в нем велико чувство самоуважения, а оно всегда связано с уважением к другим.

Кстати, это его замечательное качество я ощутил сразу, в первые же дни съемок. Начался мой важный жизненный экзамен — режиссерский дебют, и я испытывал немалые трудности. Нужно было преодолевать недоверие, настороженность, столь естественные, если на площадку выходит «зеленый» новичок и пытается руководить большим съемочным коллективом. Поддержка была мне крайне необходима. И Олег оказывал ее: он, знаменитый уже артист (позади «Овод» и «Мексиканец»), с полным вниманием и серьезностью прислушивался к моим режиссерским требованиям и тем задавал тон — другие, глядя на него, проникались ко мне уважением. Конечно же, я очень обязан ему и благодарен за все.

стью вспоминаю дорогих моих товарищей и бесконечно ценю их поддержку и помощь в тот сложный для меня период жизни.

— Григорий Наумович, настали другие времена, изменился общественный взгляд на кинематографическое искусство вообще и на самую заметную фигуру, его представляющую — на актера. Любой из нас затруднился бы, наверное, с ответом на вопрос о наиболее популярном ныне советском актере. Сегодня из кино, кажется, вообще исчезло понятие «кумир», каким был в свое время Олег Стриженов. Как вы думаете, почему?

— Кумиры не исчезли, они переместились на эстраду: сегодня молодежь видит их в рок-музыкантах, которые, кстати, и в кино снимаются. Изменились вкусы и запросы зрителей, изменилась эстетика фильмов. Теперь модны шокирующие сцены, в цене политические намеки и разоблачения, героями экрана становятся представители преступного мира. Все это, что было запрещено у нас, приносило и приносит огромные доходы западным киносфирмам. Вот мы и подражаем Западу, но далеко не всегда талантливо. Я уверен: все это пройдет, и наш кинематограф обретет истинный путь. В нашей стране высок уровень актерской подготовки, важно его не потерять, пока этот путь отыщется. В картинах, где снимался Олег и которые любили зрители 50–60-х годов, главным был человек, его страдание, боль, красота его души, которой сейчас пренебрегают.

— Вы полагаете, что внешняя красота — существенный фактор для успеха актера? Но прекрасные лица в кино много и теперь...

— Конечно же, самое важное для артиста — талант. Есть актеры, которые очень хороши собой, но когда они появляются в кадре, вдруг обнаруживается, что красота куда-то улетучилась или сильно полиняла. И наоборот: в жизни вроде не производит особого впечатления, а начинает играть, и происходит чудо — чудо преображения. Так было с Олегом во всех его ролях.

— Будь то летчик Егоров («Неподсуден»), космонавт Алексей Бородин («Переключки»), робот («Его звали Роберт»), разведчик Лев Маневич («Земля, до востребования»), полковник Данилов, возглавлявший отдел по борьбе с бандитизмом («Приступить к ликвидации»), князь Волконский («Звезда пленительного счастья») или князь Василий Голицын («Юность Петра»)...

— И, думаю, пресловутая кино- и фотогеничность тут ни при чем. Дело в другом. Если актер — личность, экран обнаружит это с невероятной силой, если не личность — и это выявит экран мгновенно и неопровержимо. Ну а помимо того, своими достижениями Олег обязан блестящей вахтанговской актерской школе, которую он получил. И все же меня не покидает ощущение, что этот талантливый артист мог оставить больший след в искусстве, но ряд обстоятельств помешал ему. К сожалению, — и в последние годы это особенно заметно — ему предлагают не те роли и... не те режиссеры.

— Как вышло, что вы не встретились больше в совместной работе?

— В других моих фильмах — а снял я до обидного мало — не было для него роли. Режиссура в этом смысле профессия жесткая: не будешь объективен — и фильм погубишь, и другому актеру медвежью услугу окажешь.

Вспоминаю, как мы с Олегом встретились однажды на студии и в разговоре он вдруг предложил: «Знаете что, нам с вами нужно снять «Гамлета». А я тогда был вплотную занят фильмом «Чистое небо» и не мог всерьез думать ни о чем другом. Но с тех пор подспудная эта мысль сидела в голове, а когда вызрела, я узнал, что «Гамлета» снимает на «Ленфильме» Григорий Козинцев. Я опоздал. Конечно, Гамлет Смоктуновского — прекрасная работа, и все же мне жаль, что нашему проекту не суждено было осуществиться. Убежден, Стриженов в этой роли был бы превосходен.

За три прошедших десятилетия мы не часто встречались, но связь осталась и остается по сей день, потому что связь режиссера с актером — это связь особого рода, это нерушимая духовная близость. Я неравнодушен к фильмам, в которых снимается Олег, радуюсь, если они удачны. Всегда вижу в нем нашего поручика Говоруху-Отрока, и меня греет воспоминание о нашей молодости, о съемках в песках Каракумов. И на душе теплеет.

Беседу вела
И. ХРИСТОФОРОВА

«Овод»



«Северная повесть»



«Дуэль»

«Хождение за три моря»



«Белые ночи»

гого ампула. Да и глаза у него были совсем не голубые, а это важная и необходимая драматургическая деталь. К счастью, наш оператор Сергей Урусевский, прекрасный мастер, сказал: «Будут голубые глаза, и даже синие!»

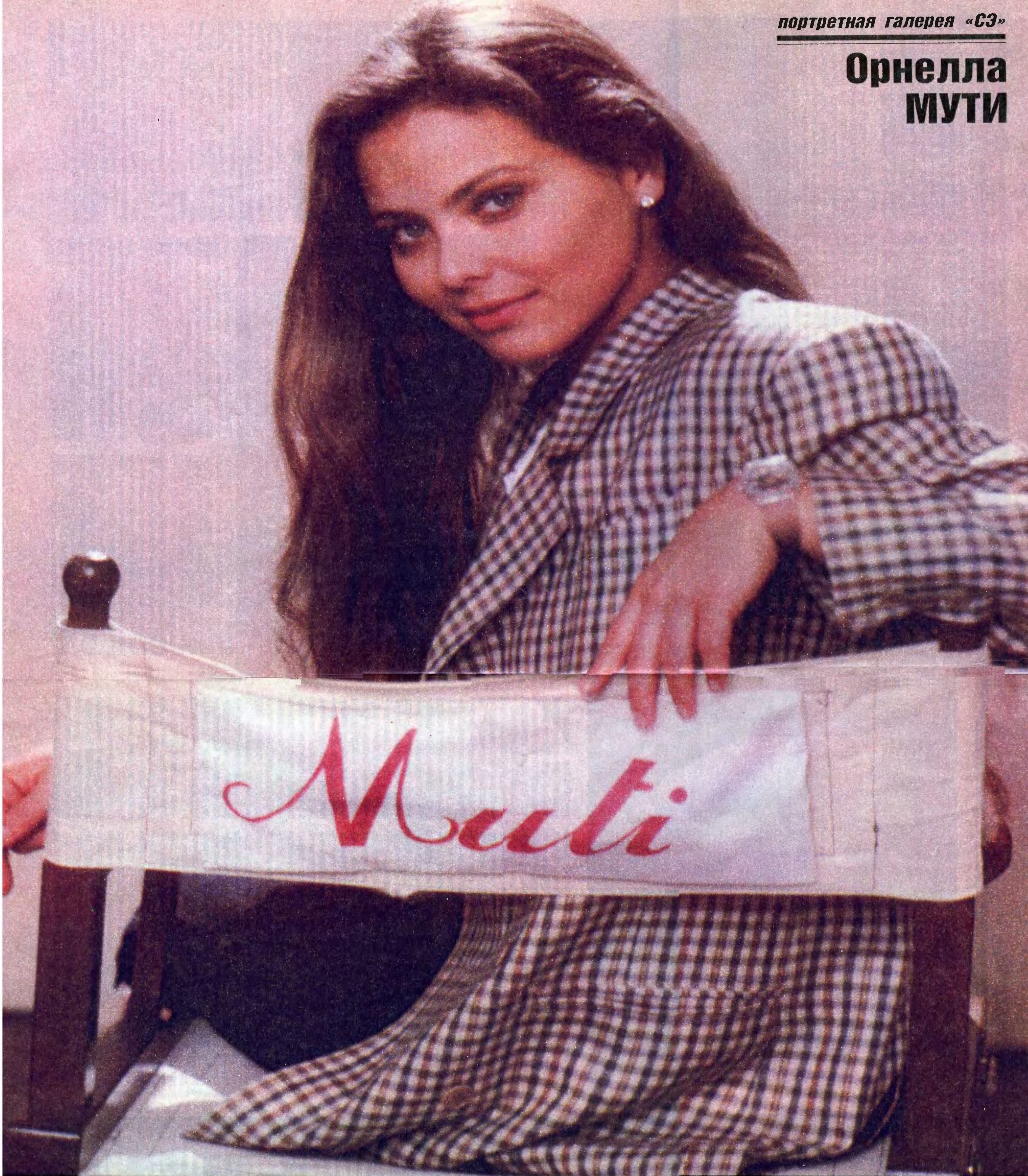
Не помню уже, как Олег пришел, как мы разговаривали, зато хорошо помню свое впечатление, когда посмотрел его вместе с Изольдой Извицкой кинопробы. Первая мысль была: «Фильм у меня в кармане». Я страшно обрадовался и как-то сразу поверил в удачу, да и коллеги мои уже не представляли себе в главных ролях никого иного.

В сущности, тут нам с Олегом обоюдно повезло. Ведь роль Говорухи-Отрока на редкость хорошо пристала к его актерским возможностям, будто он родился для нее. Я видел, что и ему роль нравилась, он был невероятно хорош в ней, раскован, свободен, глубоко понимал социальную суть образа, его трагичность. Он играл «голубую кровь». Вообще играть «породу» чрезвычайно трудно, а по нынешним временам — порой и вовсе невозможно. В большинстве сцен нашего фильма поручик предстает без мундира, почти в лохмотьях, моментами он выглядит комично,

...Потом наша работа получила всеобщее признание, множество наград, и первая из них — специальный приз на кинофестивале в Канне, куда мы приехали вместе с актерами и где Олега назвали «русской звездой». К слову сказать, со мной было несколько иначе. Мне с великим трудом удалось попасть на собственную премьеру в Дом кино. Я пришел туда в поношенном студенческом пальтишке, пытался объяснить на входе, что я режиссер этого самого фильма, но мне не поверили и в конце концов просто спустили с лестницы. К счастью, поблизости оказался Сергей Урусевский, тогда уже всемирно известный мастер, он подтвердил, что я не самозванец... Все это было потом. А рождался наш фильм очень и очень трудно, но это особый рассказ.

«Сорок первый», появившись в 1957 году, был отнюдь не ординарным явлением для своего времени. Ведомственная эстетика бдитительно оберегала народ от вольностей, а мы вот их себе позволили. Возник скандал, вследствие которого меня чуть было не отдали под суд. Но фильм увидел Хрущев, хорошо отозвался о нем, и шум постепенно утих. Рассказывая об этом, я хочу подчеркнуть, что всегда благодарно и с нежно-

Орнелла МУТИ



Сегодня Орнелла Мутти — одна из самых ярких звезд на итальянском кинонебосклоне. Прошли времена, когда ее считали прежде всего «секс-символом конца 70-х годов». Юная Мутти поразила тогда итальянцев своей оригинальной красотой — зелеными глазами, чуть широкими скулами, тяжеловатым подбородком и слегка вздернутым носиком, — говорят, в ее жилах течет и эстонская кровь. Потом стали писать о ней и как о молодой, «обещающей» актрисе. Начав сниматься с 14 лет, Орнелла Мутти в свои 34 года выполнила все обещания.

Наш зритель знаком с этой актрисой, ныне достигшей своего творческого расцвета, пока всего лишь по пяти фильмам. Впервые мы увидели ее в роли независимой и гордой Винченцины, желающей строить свою жизнь наперекор традициям и предрассудкам, в комедии режиссера М. Моничелли «Народный роман» (1974). Ее партнерами были многоопытный Уго Тоньяцци и начинавший, как и она, свой путь в кино Микеле Плачидо. В 1977 году Орнелла сыграла во французском детективе «Смерть негодяя», а двумя годами позже мы встретились с ней в филь-

ме Григория Чухрая «Жизнь прекрасна» в роли отважной подпольщицы Марии. Это тогда она сказала: «Я очень хочу сыграть содержательного человека. До сих пор мне приходилось изображать девушек-пустышек». И хотя актрисе и поныне нередко случается сниматься в чисто развлекательных лентах, она все более стремится к подлинному мастерству и искусству. После неотразимой Луизы — укротительницы строптивого Элиа — Адриано Челентано (в комедии режиссеров Кастеллани и Пипело, 1980) — мы вновь встретились с Орнеллой Мутти совсем

недавно в экранизации повести Габриэля Гарсиа Маркеса «Хроника объявленной смерти» Франческо Розы. В этом фильме Мутти воплотила молчаливую и сдержанную красавицу Анхелу Викарио, из-за любви к которой обречен на смерть беспечный Сантьяго Насар.

Из значительных актерских работ последних лет выделяется прежде всего роль Одетты в фильме «Любовь Свана» (1984) западногерманского режиссера Ф. Шлендорфа. Экранизировать романную эпопею Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» меч-

тали многие большие режиссеры, в том числе и Лукино Висконти. Осуществил этот проект Шлендорф, выбрав лишь одну из линий эпопеи. В его фильме Орнелла переиграла своих именитых партнеров Джереми Айронса и Алена Делона. Именно образ Одетты де Кресси, дамы парижского полусвета, несет в фильме основную нагрузку. Любовь Свана — рафинированного ценителя искусств — к кокетке Одетте возникает не только из-за пустоты его жизни, но и удивительной схожести Одетты с женщинами с полотен Боттичелли, казавшимися Свану идеалом женской красоты. Вся история их отношений, ревности и брака строится на идее неуловимости и непостижимости сокровенной сути человеческой натуры... Мути удалось передать не только томную, несколько усталую красоту Одетты, но и чрезвычайно противоречивые черты ее характера — изменчивость, некоторую таинственность, романтичность и в то же время грубоватую чувственность, порой вульгарную практичность, лживость и простодушную наивность. Орнелла доказала, что ей по плечу изощренный интеллектуализм и психологические тайны романа Пруста.

И тут же озорные комедии, имевшие успех у самого широкого зрителя: «Универсальный магазин» (1986) Кастеллано и Пиполо и «Я и моя сестра» (1987) молодого режиссера Карло Вердоне...

В конце 1987 года Мути пригласил сниматься Франческо Мазелли, один из интереснейших итальянских режиссеров, написавший сценарий фильма «Личный код» специально для нее. Его продолжительность соответствует реальному времени разговора «с глазу на глаз» женщины с компьютером, которому она поверяет историю своей несчастной любви. Идея фильма, очевидно, восходит к знаменитой киноновелле Роберто Росселлини «Человеческий голос» (1947), в которой единственной исполнительницей была великая Анна Маньяни (она говорила по телефону с невидимым собеседником). Такую «нагрузку» могла выдержать только зрелая, большая актриса.

Одновременно Мути снималась в другой картине, законченной лишь на исходе 1988 года, — «Шорох воробьиных крыльев» режиссера Джанфранко Мингоцци. Это странная, поэтическая история любви пожилого человека (его играет Филипп Нуаре) и молодой, цветущей женщины. «Сценарий «Шороха», — говорит Мути, — я получила в момент, когда мне не хотелось работать. У меня только что родился ребенок, я чувствовала себя очень усталой... Но текст Тонино Гуэрры меня глубоко поразила необычностью и таинственным очарованием. Я решила сниматься в фильме. Почти одновременно шли съемки «Личного кода». Мингоцци и Мазелли — два совершенно разных режиссера, но роли в их лентах близки между собой — это женщины мятущиеся и задумывающиеся над жизнью. Я отчасти узнаю в них себя, поскольку и у меня бывают моменты замкнутости и стремления к одиночеству».

Сегодня Орнелла Мути — энергичная, самостоятельная женщина — наша эмансипированная современница. Помимо кино, она увлечена воспитанием дочерей и художественной фотографией. Орнелла часто работает на телевидении, но главным для нее всегда остается кино.

«Я думаю, — говорит Мути, — что кино сейчас становится менее коммерческим, чем несколько лет назад, и я предпринимаю отчаянные попытки этим воспользоваться, не оставаясь в стороне».

Г. БОГЕМСКИЙ

Лига детей
из колбы,
вступить в которую
Венька Рыжик,
юная героиня
фильма, призывает
второклассников,
вовсе не похожа
на баловство
или милую игру,
наподобие игр
тимуровской
команды.
Мы уже видели эти
опасные игры
нового
времени
в фильме
«Плюмбум...»

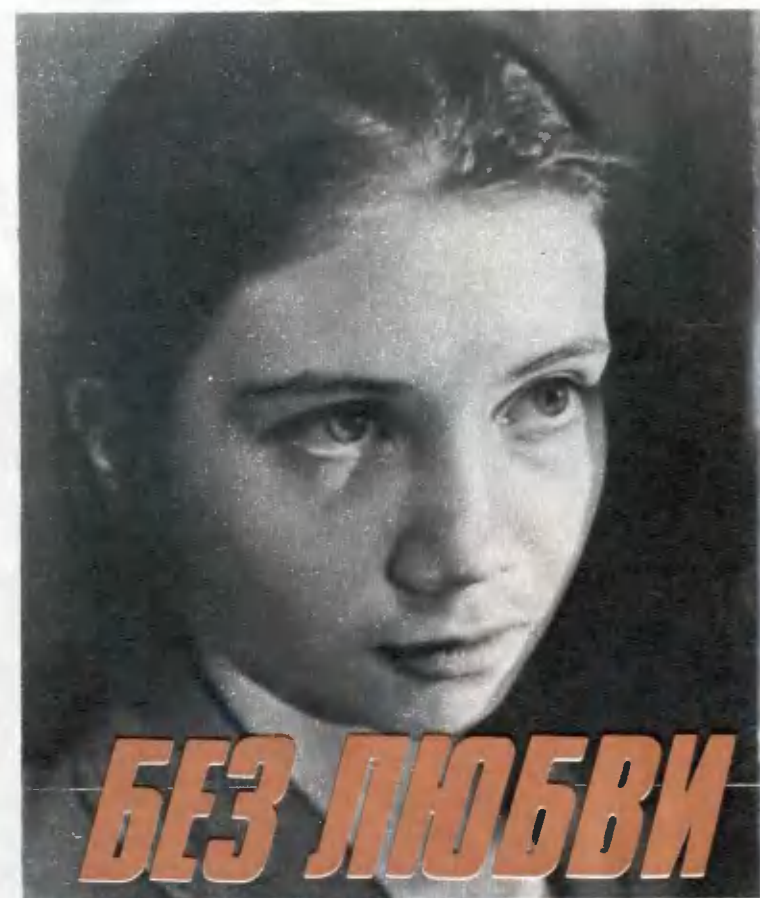
Татьяна
МОСКВИНА-ЯЩЕНКО

«Чучело», «Плюмбум...», «Куколка», наконец, «Гомункулус» — не правда ли, в жутковатый ряд выстраиваются названия фильмов о современных подростках? Последний поставлен по мотивам повести Ольги Ипатовой «Узелок Святогора» режиссером-дебютантом Александром Карповым-младшим.

Читавшие книгу с первых же эпизодов картины почувствуют, как сменились акценты и интонации повести. Вместо трепетной камерной истории о юной художнице Веньке Рыжик из дома-интерната, «гадком утенке», мучительно преодолевающим «пустыню отрочества», еще более пустынную оттого, что она подкидыш, на экране — жесткий реализм «перестроенного» кино, безотрадная панорама быта и нравов провинциального городка.

Здесь, в старом кинотеатре, как в старые добрые времена, показывают сказочно-героические фильмы про красных комиссаров, свято верящих в прекрасных людей из прекрасного светлого будущего. Здесь сонную мусть безликих улиц не нарушает даже отрепетированная праздничная демонстрация, чинно шагающая под звуки духового оркестра, а на фоне бравых маршей бдительные блюстители порядка на глазах у шатающихся без дела подростков извлекают из глыбы голубоватого льда трупик очередного брошенного младенца...

Достоверность документальной съемки в морге и ми-



лиции, угловатая игра школьников-непрофессионалов, подчеркнута условные сцены горячего бреда героини создают особую атмосферу фильма, в которой обычный литературный сюжет занимает отнюдь не основное место.

Дети из Дома малюток, подкидыши без роду и племени — главные герои «Гомункулуса». И все же их советскую родословную не так уж трудно восстановить и по жизни, и в кинематографе.

В первую очередь вспоминается фильм «Комиссар», режиссерский дебют Александра Аскольдова конца шестидесятых. Лишь недавно картина вышла в прокат, и поневоле задаешься вопросом: что же тогда, на излете оттепели, заставило высокое начальство положить фильм на полку? Скорее всего безрассудство авторов, посмеявшихся дегероизировать образ, овеянный привычной революционной романтикой, образ женщины-комиссара, оставившей ради справедливости классовых боев новорожденного сына в чужой семье.

Картину обвинили «в нигилистическом восприятии истории», выразили опасение, что она породит «цепную реакцию ассоциаций об истоках некоторых явлений в жизни советского общества».

Так и не разобравшись в свое время с «истоками некоторых явлений», мы тем не менее на каждом шагу сталкиваемся с их последствиями...

Сегодняшний наш опыт го-

рек. Поэтому я думаю, что мрачный драматизм картин, которые привычно называют «чврныхой», исчезнет не скоро, ибо долго молчавшему необходимо выговориться.

Фильмы-реквиемы, фильмы-обвинения, фильмы-размышления анализируют наследие предыдущих десятилетий, вскрывают отработанные механизмы того, как, например, дети бараков из года в год пополняют общежития ПТУ и лимитчиков, готовые заложить душу и тело за надежду стать жителем столицы. В картине «Лимита» — новой документальной работе Евгении Головиной и Юрия Щекочихина о «подкидышах» Москвы — в галерее обманутых и обманувшихся мелькнет лицо девятнадцатилетней преступницы, жившей в убогом общежитии, вкалывавшей по несколько смен на комбинате с технологией конца прошлого столетия и... удушившей в туалете новорожденного ребенка.

В таком контексте не так уж непонятно, почему возникли в фильме Карпова два крупных плана: убиенный младенец на столе морга и красивая блондинка с уродливой родинкой на шее, вызванная в следственный изолятор по подозрению в убийстве. Они имеют прямое отношение к кульминационной сцене.

В маленькой грязной комнатке, рядом со складским помещением, залитым водой из прорвавшихся труб, собрались на некое таинство «дети подполья».

НА ПОЛЕ БРАНИ

Веня Рыжик — Олеся Янушкевич

Анастасия Ивановна — Лариса Громова



РОЖДЕННЫЕ

На столе — аквариум. В аквариуме — человек из пластилина. Вокруг — подростки, положив руки на край стеклянного шара, повторяют за Веней Рыжик, худенькой, глазастой девочкой, раскачивающейся в трансе, как древняя язычница-шаманка: «Пусть исчезнут из моей речи слова «папа» и «мама». Я истреблю в себе патологическую манию быть удочеренной... Я никогда не буду, как дура, торчать под дверью и ждать...». Один из малышей спросит с тревогой: «Вень, а если ко мне завтра придут?» И тут же, спохватившись, добавит: «Вень, я верю, верю...»

Итак, еще один пророк в своем отечестве, еще одна вышошенная, выстрадавшая вера — вера детей из колбы, провозгласивших отказ от родителей как принцип.

Трагическая обреченность Венки Рыжик — предтечи новой веры, так же как и ее особенность, освоенность подчеркнуты в первом же появлении героини на экране, недаром на плечо Венки опускается неизвестно откуда взявшийся в темном зале кинотеатра голубь.

Хрупкая девочка со взглядом Горгоны, стреляющая в человека, — и прелестное стройное существо, разглядывающее себя в зеркале. Художница, рисующая себя как красную кошку на фоне синего окна, — и гордая юная женщина, запрещающая себе любить и плакать, словом, гомункулус — рожденный и выросший без любви, то-

скающий по любви и ничего в ней не смыслящий.

Лига детей из колбы, вступить в которую Веня призывает второклассников, вовсе не напоминает баловство или милую игру наподобие игр тимуровской команды. Мы уже видели эти опасные игры нового времени в фильме «Плюмбум...». И милый мальчик Руслан Чутко из симпатичной семьи интеллигентов — шестидесятников — порождение и продолжение того же мира, мира, где забыты древние заповеди: не убий, не укради, не лжесвидетельствуй, возлюби ближнего своего... Страсть к разрушению и садомазохистские наклонности героев сказываются в метаниях между кротким, ангельским повиновением и мстительной яростью.

Веня Рыжик и Руслан Чутко — звено в той «цепи некоторых явлений в жизни советского общества», о которых ранее говорил было не принято. Эти дети — прямое следствие паралича духовной жизни минувшего двадцатилетия, что повлекло за собой воцарившиеся в обществе неразберихи внутренних установок. Отсюда — разгул прорвавшихся теперь наружу тлеющих инстинктов, ранее поработанных и поправленных человеческих страстей.

Дети в «Гомункулусе», так же, как и Плюмбум, Железная Кнопка из «Чучела», маленькая гимнастка из фильма И. Фридберга «Куколка», — это жертвы расколотого сознания. Они несчастны, одиноки и ущербны. Го-

рячка Вени Рыжик не случайный, а закономерный сюжетный поворот. Гибель ребенка в наших картинах — явление характерное. Однако взрослое общество, разучившееся рефлексировать, по-прежнему себя считает вправе учить — калеча и воспитывать — унижая.

Фильм «Гомункулус», резкий по монтажу, образам, идеям, наверное, у некоторых вызовет раздражение и даже активное неприятие. Кто-то после просмотра пожмет плечами по поводу «доморощенного фрейдизма» (простите, а где его взять — недоморощенный?). Кто-то скажет, что плохо играют дети (хотя я считаю главной удачей картины актерскую работу Олеси Янушкевич, сыгравшей Веню Рыжик). Все это на первый беглый взгляд: ведь боль, как ценностная интонация, пронизывающая фильм и придающая ему цельность, — это боль авторов и наша с вами боль.

ГОМУНКУЛУС

«Беларусьфильм»
Авторы сценария
И. Болгарин,
М. Пятигорская
Режиссер-постановщик
А. Карпов-мл.
Оператор-постановщик
Ю. Плющев
Художник-постановщик
Ю. Альбицкий
В фильме
звучит музыка
Шопена, Пендерецкого,
Строка

В своем последнем обзоре «Нам ли бояться коммерциализации?» («СЭ» № 18, 1989) Вячеслав Шмыров, изобразив меня одним из «вчерашних атлантов», подпирющих покосившуюся крышу застоя, и вполне современным Держимордой, лупцующим «испытанным солдатским ремнем» филейные части молодой кинокритики, настолько вошел в эту мою роль, что предпочел даже не цитировать меня, а попросту сочинять свои монологи... от моего имени. Ну, например: «Пооткрывали «детки» рты. То им искусства в перестроечных фильмах недостаточно, то правда кажется не такой правдивой. Выпендриваются, ядрена вошь, вместо того, чтобы пополнить ряды тех, кто всегда и везде — за конъюнктуру!»

Поскольку ничего подобного я никогда не говорил, препоручаю Шмырову «ядрену вошь» как его личную принадлежность. Пусть будет им «вместе весело шгать по просторам», как поется в известной кинопесенке.

...Кстати, не на этом ли полусказочном звере промчался Шмыров («И какой же русский не любит быстрой езды!») по кинематографическим пространствам, учинив там настоящее мамаево побоище?

Дав вполне безопасную (для себя) затрещину вчерашнему кинематографу, все ловчившему, «вовремя откликнувшись на злободневную тему, сорвать солидный пауратский куш и всеозвучную премьеру», врезав по-дружески сегодняшнему — за стремление любой ценой вызвать «хороший скандал, а значит, и куш тоже», потому-де, что «на советские фильмы без скандала советские зрители, похоже, уже не ходят», храбро потанцевав на Госкино (за что, правда, сегодня даже картофельной медали не заслужишь), — словом, разгорячившись основательно, Шмыров набрасывается на текущий репертуар, на глубоко раздражающих его «нынешних творцов».

Вот уж воистину куча мала, где в крошечке раздражающих Шмыровым фильмов барахтаются бедняга Брежнев (!!) с Олегом Табаковым, Аян Шахмалиева, Михаил Юзовский с Юлием Кимом, и цельный Детский фонд имени Ленина, и Сергей Бодров, и Асанали Ашимов с Игорем Вовнянко и Цой Гук Ином, и Анатолий Гребнев с Анатолием Эфросом, и Дмитрий Долинин, и некий «уже порядком замифологизированный шестидесятник», и Алла Сурикова с Александром Володиным (думаю, не обидятся те, кого я позабыл здесь перечислить), и, наконец, Владимир Фокин, который, сняв прежде «постыдный телесериал «ТАСС уполномочен заявить», теперь исправился, познав, по мнению Шмырова, по крайней мере то, чего он, Фокин, хочет и чего стоит.

Тщательно и точно, несколько раз перечитав шмыровский «обзор», я пытался найти хоть лучик света в этом темном царстве. Ничего, кроме брани и раздраженности. Ничего, кроме туманной и пустейшей фразы: «Хочется новых догадок и нового прозрения». Да откуда же им взяться, если озлобленность черной сажой застит весь белый свет, если не пишется, а скорее подташнивает фразами от шестидесятников. От семидесятников. От восьмидесятников. Может, отложить в сторону перо? Оставить кино в покое?

И конъюнктуру — тоже. Покрутившись вокруг этого главного, казалось бы, предмета спора, Шмыров-таки свел в конце концов конъюнктуру к завербованности старорежимных критиков и к коммерциальности новорежимных кинематографистов. Здесь, по его словам, «вождем нашей конъюнктуры». По счастью, так думают далеко не все. В замечательной беседе «Вторая часть забойной трилогии» («СЭ» № 17, 1989) режиссер Сергей Соловьев, вспоминая свою «Ассу», так высказывается на сей счет: «По отношению к «Ассе» было много и крайне недоброжелательной и нежной критики. Было достаточно критики суровой. Одна из главных претензий состояла в том, что картина конъюнктурная. Ох, уж эта наша фетишизация слов, привычка употреблять их, не задумываясь, что за ними стоит! Мало чести было в застойные времена делать что-нибудь конъюнктурное. Но как же в пору перестройки не считаться с конъюнктурой? На мой взгляд, главный конъюнктурщик нашего времени — академик Андрей Сахаров. Вместе с ним большими конъюнктурщиками перестройки на Съезде народных депутатов показали себя Юрий Афанасьев, Гавриил Попов, Евгений Евтушенко, Юрий Черненко и другие... К сообществу таких конъюнктурщиков с радостью присоединяюсь».

И я — тоже. «Я — за конъюнктуру» («СЭ» № 13, 1989) назывался мой обзор, вызвавший приступ шмыровского негодования. Применительно к сегодняшнему кино, к его определенному направлению — я за «Ассу» и «ЧП районного масштаба», и за «Фонтан» и «Город Зеро», за «Маленькую Веру» и даже, представьте, за «Воров в законе». И, конечно, за молодых критиков. И за критиков-пенсионеров. За всех, кто умеет спорить, а не ссорить, писать обзоры, а не разносы. Любить кино, а не исходить желчью.

Паритет — это равенство,
сотрудничество,
взаимовыгодное партнерство.

ОБЪЕДИНЕНИЕ

Паритет



Алексей Петренко в фильме «Сфинкс»



Вы хотите, чтобы в короткие сроки был снят фильм — документальный, рекламный, научно-популярный или художественный — на интересующую вас тему, или затрагивающий актуальную научно-техническую проблему, или пропагандирующий изделия вашего предприятия, или повествующий о жизни яркой исторической личности, или переносящий на экран судьбы любимых вами литературных героев? Становитесь спонсором, вкладывайте средства: если фильм окупится, вам не только возместятся все затраты, вы к тому же получите большой процент прибыли...

А если не окупится? Коммерческий риск не стоит сбрасывать со счетов, но мы постараемся свести его к минимуму. Вот что говорит председатель творческого совета объединения кинорежиссер Леонид Головня:

— Идея социального заказа — производства фильма на народные деньги — блуждала еще в 20-х годах. Но только сейчас воплотилась в жизнь. Разве не заманчиво принять реальное участие в создании картины? Кроме того, кино — хорошая возможность для вложения капитала.

В фильме режиссера А. Добровольского «Сфинкс» в главной роли снялся один из популярнейших на-

ших вктеров Алексей Петренко. Режиссер Александр Майоров, сопредседатель творческого совета, снимает фильм под названием «Побег на край света» — сценарий был написан

Два председателя — режиссеры
Александр Майоров
и Леонид Головня



А. Майоровым вместе с киносценаристом В. Акимовым, на одну из ролей приглашен известный певец Александр Розенбаум.

Режиссер Инесса Туманян работает над трехсерийной художественно-публицистической картиной с рабочим названием «Возвращение по следам», сценарий которой был написан

ей совместно с Виталием Коротичем. Это фильм-исследование о трагических страницах нашей истории, о неизбежных потерях — интеллектуальных, нравственных, духовных, к которым привела политика морального подавления человека, и об ответственности, которую мы все несем за то, что так случилось.

Руководство «Паритета» связывает свои надежды на коммерческий успех с детективом режиссера Рудольфа Фрунтова «Рядом с оборотнями».

Киносценарист Борис Лобков дебютирует как постановщик комедии «Осветитель» по собственному сценарию. На фестивале экологических фильмов в Италии уже побывали создатели документальной ленты «Астраханский заповедник» во главе с режиссером Геннадием Жижиним. В планах объединения — экранизация рассказа Леонида Андреева «Иуда Искариот», документальная картина «Новодевичий монастырь», художественно-публицистическая — «Серые цветы» (она посвящена проблемам подростковой преступности и снимается по заказу МВД СССР и ЦК ВЛКСМ режиссером В. Микеладзе) и другие.

Объединение уже вышло на международную арену. С американской фирмой «Вашингтон филм ассошиэйтс» (ВФА) заключен договор (на

пятнадцать лет) о сотрудничестве, причем на безвалютной основе. А «паритетность» отношений здесь такая: американская сторона рас-

Директор объединения Б. С. Комаров: «За столом в этом кабинете мы за час решаем вопросы, на которые раньше уходило несколько месяцев»



считывает накопить определенные сбережения в рублях к тому времени, когда рубль станет конвертируемым, а пока вкладывает деньги в совместное кинопроизводство; нам же нужны аппаратура, пленка, возможность покупать за рубли американские картины для демонстрации их в СССР.

«Паритет» — это творческо-производственное объединение заказных кино- и видеофильмов, государственное хозрасчетное предприятие,

ДЛЯ ВАС

обладающее правом собственного проката и внешнеэкономической деятельности. Предприятиям-заказчикам гарантируется возможность равноправного участия в идейно-художественном, финансовом и производственном обеспечении творческого процесса.

Кадр из фильма
«Побег на край света» —
актеры Е. Стриженова
и А. Ивашкевич

«Побег на край света».
Александр Розенбаум в роли Орея



Кстати, последнее уже претворяется в жизнь. Прошел по нашим экранам фильм «Восход Черной луны», предстоят съемки художественной кинокартины «Одиссея» (совместно с США) — об истории строительства Горьковского автозавода, работа над созданием сериала «История советского кино» в содружестве с французскими кинематографистами.

— Нам очень повезло, — считает директор объединения Б. Комаров. — Мы нашли прекрасного партнера в лице американского бизнесмена Чарльза Сазерленда. Он очень помогает нам, обучая тонкостям западной коммерции, — передает опыт. Например, мы в течение буквально двадцати минут сумели обговорить все условия будущей копродукции с Австрией — производства художественно-публицистической ленты «Хочу быть живым» — об отголосках войны в душах живущих ныне людей (снимать фильм будет Марина Голдовская). Кроме того, мы очень благодарны Госкино СССР, которое предоставило нам право альтернативного проката, и собираемся и в дальнейшем знакомить зрителей с интересными работами американских кинематографистов.

«Паритет» расширяет сферу влияния, не ограничиваясь Москвой: уже созданы филиалы в Тби-

лиси («Иверифильм», художественный руководитель — Отар Коберидзе), Ташкенте («Шаркфильм», художественный руководитель — Латиф Файзиев) и Юрмале. Помимо многочисленных заказных лент, в производстве уже находятся полнометражные художественные фильмы «Поет и танцует Бразилия» («Иверифильм» совместно с бразильскими кинематографистами), «Охотник» («Шаркфильм» совместно с Индией).

«Паритет» берет на себя проведение комплексных рекламных мероприятий по освещению предстоящих кинопремьер. Рекламное бюро, которым руководит художник Леонид Богданов, намерено использовать все каналы воздействия на потенциальных зрителей — от сообщений в печати и других средствах массовой информации, производства плакатов и специальных рекламных роликов до организации театрализованных представлений, предваряющих показ нового фильма. «Паритет» рекламирует не только свои фильмы, но принимает заказы и от других киностудий.

Адрес ТПО «Паритет»:
125319, Москва,
ул. Черняховского, 2,
телефоны: 155-88-30, 151-08-63.

«Мозговой центр» «Паритета» —
творческий совет



О, ФЕЛЛИНИ!

Федерико Феллини
и Джульетту Мазину,
участников XV МКФ в Москве,
приветствует Эльдар Рязанов



Фото Н. Гнисяка



1963 год. Большой приз III МКФ
Феллини вручает Григорий Чухрай



...Тогда же — с Джульеттой Мaziной
и Сергеем Герасимовым



Мазстро Федерико, нам здорово повезло, что вы у нас есть! И знаете, синьор Феллини, такое ощущение, что вы у нас были всегда. Хотя это и не так. Совсем-совсем не так. Но мы все-таки встретились. Когда-то, три с половиной десятилетия назад, у нас и в ушах еще погромыхивали грозные окрики: низкопоклонство перед Западом! безродный космополитизм! Страшновато еще было и жить, и думать, но чудная бродячая циркачка Мария-Джельсомина уже начала свою незабываемую «Дорогу» к нам.

А потом и Кабирия-Мазина сквозь теплые слезы одарила нас улыбкой, в которой, казалось нам, светятся наши печали, наши надежды...

И если фильм «Сладкая жизнь» был назван так не без иронии, то и мы нашу жизнь всерьез так именовать не могли.

И до чего же рады были мы вручить вам Большой приз нашего фестиваля за «Восемь с половиной»! Другое дело, что нашим зрителям пришлось дожидаться этой картины даже не 8 1/2, а 25 1/2 лет, но нам ли, привыкшим идти семимильными шагами, смущаться ничтожной дистанции в четверть века? И потом: истинная любовь времени ведь неподвластна. — и этому тоже вы учили нас, маэстро.

Жаль вот только «Сатирикон» вы сняли по мотивам Петрония, а не нашей советской жизни — она-то позабавнее будет. Впрочем, у вас еще все впереди. Ведь вам, синьор Феллини, всего лишь 70 лет — и это прекрасно! Вы столько еще успеете...

Си, синьор, жизнь — это «Дорога», и идут по ней вам вслед и нам навстречу «Джульетта и духи», и «Клоуны», и «Казанова», «И корабль плывет», и целый «Город женщин», и весь «Рим»...

Но — поверьте, маэстро! — все дороги ведут не в Рим, а в Москву. Вот и ваше «Интервью» а эти дни — в наших кинозалах.

И знаете, маэстро, вот вас сейчас все поздравляют — и мы тоже! — но у нас вдобавок и деловое предложение есть. А вдруг вы подустали снимать кино? Тогда приходите работать к нам в «Советский экран»! Вы ведь, маэстро, начинали как журналист — ремесло не позабыли? А местечко для вас мы найдем.

Представляете, какой потом фильм об этом можно будет снять!

Счастья вам, маэстро Феллини! Еще и еще — счастья.

«Советский экран» и миллионы советских кинозрителей



«Интервью». Слева Марчелло Мастроянни и Анита Экберг

САМЫЙ СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК

В творческом объединении «Экран» Алексей Габрилович закончил съемки телефильма «Цирк для моих внуков» (автор сценария Валерий Тур, оператор Александр Савин). В главной роли Юрий Никулин. Это фильм-монография. Фильм, в котором рассказывается об артисте, клоуне, директоре, возродившем новый старый московский цирк на Цветном бульваре. Мы попросили Юрия Владимировича ненадолго оторваться от неотложных директорских дел и поделиться впечатлениями о новой картине и своей работе.

— Юрий Владимирович, это тот удивительный случай, когда вам удалось сыграть самого себя. Как возникла идея фильма?

— Когда закрывался старый цирк, я подумал: а хорошо бы сделать о нем фильм. Ну когда он еще откроется! Был страх, что цирк сломают, а построят его лет через пятнадцать-шестнадцать, могу ведь и не дожить... Фильм снял Алексей Симонов, назывался он «Прощай, старый цирк!». Фильм был очень эмоциональный, сделан на одном дыхании, режиссер снял последние аккорды, последнее представление.

— Когда это было?

— 13 августа 1985 года. В зале сидели ветераны, плакали, прощались со старым цирком. И я пел прощальную песню, очень печальную...

— Но если есть фильм о закрытии старого цирка...

— ...значит, должен быть и фильм о его открытии! Симонов был занят, снимал картину, и я обратился к Алексею Габриловичу, которого знаю как фанатикв спорта, автора прекрасных фильмов «Цирк нашего детства», «Футбол нашего детства», «Кино нашего детства». Это было сделано очень талантливо. По наивности я думал, что будет сниматься строительство цирка, я даже просил сына не смывать материалы, которые он снимал для телевидения. Но у Алексея Евгеньевича была другая задача — он решил показать цирк глазами моей внучки, ведь строится он для наших внуков! И родился сценарий фильма «Цирк для моих внуков», в котором вместе со мной играет моя внучка Маша.

— Ну если так, снимать надо всех внуков, ведь у вас их много!

— Да, еще два мальчика — одному три с половиной, другому годик. Маша самая старшая, ей уже восемь, она учится в первом классе московской гимназии. Я спросил Алексея Евгеньевича: «Позвольте, вы что снимаете — открытие старого цирка или фильм про меня?» Он ответил: «Юрий Владимирович, вообще-то про цирк, но вы подведете нас к его открытию».

— Мы увидим в фильме первое представление?

— Когда был день открытия, я считал, что я самый счастливый человек в Москве. Конечно, все ждали, что я должен выйти поздравить публику. Я мог сделать это официально, но подумал, выйду-ка я в клоунском костюме, он же у меня сохранился — ботинки большие, шляпа, рубашка, галстук.

— Конечно! Неизменный костюм клоуна Юрия Никулина!

— Я тайно загримировался, объявили меня, и я стал спускаться по лестнице на арену. Что творилось, когда увидели меня клоуном! Так я ходил дней десять, потом понял, что занятие это довольно обременительное — у меня масса дел по цирку, а вечером надо выступать. На дачу приезжал в первом часу.

— В фильме вы поете?

— Да, в том числе на открытии. Я решил, если закрывали цирк песней, то и открытие его надо тоже песней. Многие композиторы предложили свои варианты, и были неплохие, но никак они не ложились на старый цирк. Тогда я решил сам попробовать, ведь несколько песен я уже написал. Хотелось спеть то, что меня волнует.

— Просто не верится, в октябре позапрошлого года была закладка первого камня, а уже через два года новый цирк «зажигает огни». В наши дни это — фантастика!

— Для меня была радость, что идут к концу четыре года перерыва, ведь практически два из них ушли на поиски денег. Цирк сгнил, речь шла не о реконструкции, а о новом строительстве. Я был в панике — денег никто не



давал, многие не принимали, разговаривали только по телефону. Единственным человеком, кто откликнулся на мое жалостливое письмо, был Николай Иванович Рыжков. В своем заявлении я просил его принять меня на три с половиной минуты, чтобы он знал, как я берегу его время.

Пришли втроем — Ирина Бурдимова, Олег Попов и я. Сидим, разговариваем на разные темы — о тиграх, львах, клоунах, он стал вспоминать фильмы, в которых я снимался. Я с ужасом смотрю на часы, мы сидим уже семь минут, а разговора о строительстве цирка нет. Я извинился: «У вас время дорого». «А я уж в отпуске!» — отвечает. — Я только из-за цирка пришел». Так разрешились наши мытарства. Я Рыжкова назвал «крестным отцом» нашего цирка. Когда он придет к нам, я обязательно выйду в клоунском костюме и спою специально для него. Не потому, что он Председатель Совета Министров СССР, а потому что он человек, который понял, что значит цирк для Москвы.

— Всегда трудно говорить о фильме, который еще никто не видел. Проще о тех, что уже вышли. О них что вы можете сказать?

— Настоящих фильмов о цирке почти нет. Я очень ценю фильм «Цирк», когда я пришел сюда, многое было так, как показал Александров. Замечательную документальную картину снял Илья Гутман, она называлась «Парад-алле». И еще американский фильм «Воздушные акробаты». Остальное — увя!

— Вы скромно умолчали о прекрасной ленте того же Ильи Гутмана «Юрий Никулин». А вот ответьте, Юрий Владимирович, почему Никулин-актер так долго не появляется в кино?

— Некогда мне. Четыре года был «прорабом», и то ухитрился сняться у Быкова в «Чучеле». У меня был очень трудный момент в жизни — болел, предстояла операция. И вдруг прямо ко мне домой приходит молодой режиссер Юра Николаенко и просит сняться в двухчастевке для его дипломной работы. Я тут же сел, раскрыл тоненькую тетрадку сценария, прочитал и понял: этот фильм про меня, буду сниматься.

— А о чем фильм?

— А фильм о том, как откуда-то издалека в Москву приезжает пожилой человек, бывший фронтовик. Приезжает поискать старых друзей, садится в такси и едет по городу по старым адресам. Некоторых улиц уже нет, домов нет, один друг умер, второго тоже нет, наконец находит одного... Они едут под Москву к старым траншеям, сидят и вспоминают. Фильм получился хороший, печальный...

— Предложений много?

— Много. Но не так, как раньше. Все больше зовут играть дедушек, старых пенсионеров. Но я буду сниматься тогда, когда очень хочется и нравится!

Наталья РТИЦЕВА

Режиссер
Алексей
Габрилович
и Юрий
Никулин
(вверху)

Фото
Б. Пактиелева

Кадр
из фильма



Это не совсем обычное интервью состоялось после сеанса в московском кинотеатре «Прага» во время ретроспективы фильмов Андрея Михалкова-Кончаловского. Зрители задавали режиссеру вопросы — он, как и положено, на них отвечал.

Вопросов было много, самых разных, надо думать, они выражали характер интереса более широкой аудитории, чем та, которая в тот момент находилась в зале. Поэтому мы и публикуем здесь это коллективное зрительское интервью, записанное кинокритиком Александром ЛИПКОВЫМ, который вел встречу.

— С кем из советских актеров вы хотели бы работать в своих будущих фильмах?

— У нас очень много хороших актеров. Но, к сожалению, система нашего кинематографа устроена так, что она не стимулирует, а тормозит развитие актера. Чему нам стоит поучиться у американского кинематографа, так это тому, что актеру должна быть дана возможность доказывать свое первенство. В том числе и в экономическом смысле, то есть способность зарабатывать больше своих коллег. А у нас этого нет. Есть зарплата, твердые ставки, согласно которым народный артист СССР, лауреат Ленинской премии Иннокентий Смоктуновский получает максимум за съемочный день шестьдесят рублей и не будет получать больше по гроб жизни. Сама система говорит ему: «Ты достиг потолка, спешить больше некуда». Да простит меня актер, которого я нежно люблю, с которым мы замечательно работали на «Дяде Ване» и «Романсе о влюбленных».

В трагической ситуации находится Театр-студия киноактера. Снимается в его труппе всего человек десять — остальные восемьдесят просто получают зарплату. Что их, разгонять? Это непросто. Многие останутся без работы, без средств к существованию. Но вот Дастин Хоффман семь лет работал официантом на пару с Джином Хэкманом, а заработанные деньги тратил на обучение в актерской школе. В «Тутси» он отчасти сыграл собственную судьбу — безработного актера, вынужденного играть женскую роль, лишь бы доказать свой талант. Талант надо доказывать, доказывать постоянно, а для этого нужны стимулы, нужна конкуренция. Наши актеры хороши технически, но, к сожалению, достигнув определенного пика, как правило, останавливаются.

Я бы хотел работать со своим братом Никитой — считаю его одним из лучших актеров, с которыми когда-либо работал. В нем есть что-то, напоминающее мне Джона Войта и Джека Николсона. — помимо природного обаяния, он чрезвычайно дисциплинирован, никогда не позволит себе выпить рюмку на площадке, знает текст, но всего этого, конечно, недостаточно. Он всегда внутренне готов к работе, профессионален, у него есть качества звезды — не знаешь почему, но он тебе нравится. Он, может быть, не прав, но ты все равно на его стороне. Он разрушитель, но разрушитель обаятельный.

Еще хотел бы работать со своими прежними актерами (мне на них везло) — с Сергеем Шакуровым, с Ириной Кулченко, дебютировавшей в моем «Дворянском гнезде». А в «Сибириаде» всю ее линию мне пришлось вырезать — в фильме от нее ничего не осталось. Просил у Иры прощения на коленях.

Очень люблю Алексея Петренко, считаю его очень большим ак-

тером. Думаю, что сейчас пришло время нашим актерам выйти и на зарубежные экраны, заявить о себе миру. Позиция «Мы их знаем, а за граница не наша забота» сегодня себя изжила.

Трудно перечислить всех, с кем хотел бы работать. Тем более что люблю работать и с непрофессионалами, как это было в «Асе Клячиной». Все зависит от жанра — есть картины, в которых профессиональному актеру играть трудно, а простому человеку намного легче. И, наоборот, есть жанры, комедия, например, где непрофессионалу делать нечего — нужна техника.

— Легче ли вам работать с зарубежными актерами, чем с нашими? Что отличает их? Что для них характерно?

— Все люди разные — двух одинаковых нет. Но на определенный тип людей заметный отпечаток накладывают слава и деньги. Чем ниже интеллект, тем сильнее это разрушительное влияние. Одни просто не выдерживают — становятся наркоманами, алкоголиками. Человек, на которого свалилось внезапное богатство, часто теряет представление о том, какова его реальная сущность, кто он есть. А если богатство отнять, то вроде бы он должен вернуться к себе прежнему, но он уже другой. «Звездизм» — страшная вещь, я наблюдал его у многих. Актер теряет представление о самом себе, причем в системе западного кинематографа от его диктата зависит многое.

Сам я приехал на Запад избалованным системой нашего кинематографа, у меня тяжелый характер, привычка к авторитарной власти. Так уж у нас принято: командует парадом режиссер, а если кто и проявляет строптивость, то такого нетрудно поставить на место. На Западе же нередко на актере держится вся картина, и потому в конфликте звезды с режиссером пре-

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»



Андрей МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ:

ТАМ И ЗДЕСЬ

Фото Н. Гнисяка



имущество не на стороне последнего. Скажем, Роберт Редфорд уволил Боба Райфелсона (этот режиссер знаком нам по фильму «Пять легких пьес», шедшему на одном из московских кинофестивалей).

Мне везло и в моей зарубежной кинематографической жизни: я всегда выбирал артистов, которых приходили, что называется, со светящимися глазами. Но первые впечатления бывают обманчивы: в последней своей работе я обманулся в Вупи Голдберге, негритянской актрисе, звезде. Она пришла тихой паинькой, смотрела мне в рот, но когда дошло до съемок, стала диктовать, как мне снимать, что ей играть. Очень серьезные возникли трения, пару раз выливающиеся в резкий конфликт. При всем том актриса она отличная, с живым юмором, острокомедийная. Пришлось пойти на все дипломатические ухищрения, какие только я оказался способен пустить в ход, чтобы как-то утихомирить страсти.

Я никогда не работал с теми, к кому испытывал неприязнь. Жизнь в конце концов одна — зачем семь-восемь месяцев жить в обществе людей, которых не любишь, с которыми неизбежны трения. Мы ведь целиком отдаем себя работе — съемочный день в Америке минимум двенадцать часов, плюс еще просмотр материала, так

быть фильм и какой — его роль, знает, как работать с актером, и больше уже проблем между ними не возникало.

В Европе отношения между актером и режиссером строятся иначе — там картины стоят дешевле, там кинематограф — искусство, а не промышленность. В Америке все построено, поставлено на индустриальную основу: труд должен быть, насколько это возможно, интенсивным, результат — максимально эффективным. Режиссеры часто просто нанимаются, чтобы произвести съемку фильма, который задуман не ими, с актерами, которые выбраны не ими. Бывает, продюсер приходит на съемочную площадку и отзывает режиссера: «Пойдем, нужно поговорить». «Я же снимаю!». «Ничего, и без тебя снимут». Система отлажена так, каждое звено действует настолько четко, что группа может работать и без режиссера. Поэтому режиссеры зачастую не слишком профессиональны. Поначалу меня это убивало. Я три года сидел без работы и видел, что снимают люди, не очень сведущие в профессии, гораздо менее достойные, чем я.

— Сколько времени занимает работа над фильмом в Америке?

— От девяти месяцев до года. Есть режиссеры, которые укладываются в полгода. Поскольку режиссер, говоря марксистскими терминами, отчужден от производства, его зачастую, особенно на телевидении, занимают уже тогда, когда все решено. Это, по сути, не режиссер, а, так сказать, регулировщик движения. Ему остается только скомандовать актеру: «Пройди от окна к двери, здесь сядь, здесь встань». Такой режиссер начинает снимать следующую картину, когда еще не кончена предыдущая. Ему нет нужды заниматься монтажом, за него это делает другой. Поскольку я отношусь к числу людей, которым важно проследить весь процесс от начала до конца, то фильм занимает примерно год, а с учетом написания сценария и больше. Обычно я готовлю несколько сценариев параллельно.

Самый дорогой процесс — съемка. Съемочный период стараются максимально сократить. Он занимает обычно от семи до десяти недель. Десять — это считается очень много, средняя стоимость рабочего дня — шестьдесят тысяч долларов. «Время — деньги» — в американском кино этот тезис материализован со всей наглядностью. Понятно, почему работают не покладая рук. Но монтаж и подготовительный период может быть длинный, очень длинный. Мне бы время монтажа хотелось сделать еще длиннее. В монтаже картина рождается. К примеру, «Поезд беглецов» сложился именно в монтаже, который длился шесть месяцев.

— Какие советские фильмы вы особенно любите?

— «Летят журавли». Они решили мою судьбу. Я бросил консерваторию, стал заниматься кинематографом. «Землю» Довженко. «Окраину» Барнета. «Обыкновенный фашизм» Ромма.

— Не порвали ли вы связь с современным советским кино и театром?

— В какой-то степени, конечно, я меньше знаю о том, что сегодня в стране происходит, очень трудно разобраться в обилии новой информации, которая на тебя обваливается в каждый приезд. Но, в общем, в СССР все это время я бывал не меньше двух раз в год, поэтому связей с искусством все же не терял и в основном способен разбираться.

— Что вы хотите сказать своему зрителю?

— Каждый режиссер хочет что-то сказать, но не у каждого это получается. Пушкин говорил: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Мы, как двти, ощущаем магию этих струн в происходящем на экране — смеемся, как дети, боимся, как дети, даже плачем иногда. Непосредственность чувства для меня важнее всего. Важно, чтобы люди смеялись над тем, над чем мне хочется смеяться. А, случилось, они смеялись там, где мне хотелось бы, чтобы они плакали.

Кажется, я ушел в отвлеченные рассуждения вместо ответа на прямой вопрос. Но на него нельзя ответить однозначно. Когда-то Льва Толстого попросили кратко изложить содержание «Анны Карениной». Он сказал, что, для того чтобы его изложить, ему понадобится роман. Если бы он мог рассказать о том же короче, не было бы романа.

— Чем вы руководствуетесь при выборе сценария: кассовостью будущего фильма, суммой гонорара или потребностью выразить себя?

— Идеальный случай был бы тогда, когда потребность выразить себя совпала бы с высокой оплатой. Но ничего просто так не дается. Чем больше денег, тем меньше свободы, особенно в кинематографе. Чем сильнее желание художника заработать, тем меньше у него свободы. Хочет он того или нет, но главной становится мысль, как понравиться зрителю, режиссер перестает быть собой, теряет индивидуальность. Редкий случай, когда непосредственность художника совпадает с возможностью быть интересным самой широкой аудитории. В моей практике таким фильмом был «Поезд беглецов». Когда я впервые прочитал сценарий, меня поразила способность Курсовы вместить в такой занимательный «коммерческий» сюжет такую глубокую мысль. Ведь после просмотра картины невозможно сразу дать ответ на многие важные, сложные вопросы. Что значит выиграть или проиграть? Что такое свобода? Что есть зло? Свободны ли мы? Какова наша цивилизация, которая может вот так внезапно сорваться с цепи? Вспомните хотя бы всем известные случаи катастроф на атомных станциях или при запуске космических кораблей. Сценарий вроде бы о другом, но он и об этом. У кого-то фильм будит определенные размышления о мире, кому-то оказывается достаточно сама занимательная фабула. Хорошо, когда картина и интересна массовой аудитории, и способна внушить глубокие мысли.

— Как вы относитесь к нашим лидирующим актерам — Лаврову, Ульянову?

— Замечательно отношусь. Единственно, о чем жалею, что ни Лавров, ни Ульянов, ни Смоктуновский не получили возможности стать мировой величины звездами. Они любимцы нашей страны, но зритель за рубежом их не знает. Для этого нужно было дать им возможность сниматься за рубежом. В свое время не дали Татьяне Самойловой заключить контракт после триумфа «Летят журавли» в Канне. Не позволили сниматься Чурсиной, хотя у нее были очень серьезные предложения. Они могли бы не только прославить себя, принести стране валюту, они могли пробудить в мире интерес и любовь к русскому актеру, к русскому искусству. Они могли бы быть представителями нашей культуры за рубежом.

— Может ли на Западе режиссер выразить себя?

— Режиссер может везде выразить себя, если, во-первых, ему повезет. Это момент существенный. Если у него есть способность убеждать. Для режиссера это очень важное умение. Если он не уверен в себе, его неуверенность передается и тем, кто платит, — будь то государство или частные лица. Режиссер должен хотя бы уметь создавать иллюзию, что знает, чего хочет добиться.

В свое время Питер Брук говорил, что режиссер все время должен притворяться, будто знает все ответы, хотя не может их знать.

— Чем вы занимались те три года, когда не было работы?

— Я преподавал теорию и историю кинематографии в одном маленьком американском университете, где студенты, абсолютные дети, не ведающие ничего о мире, катались от смеха по полу, слушая мой английский. А для меня это был способ научиться языку. И, кроме того, давало какой-то прожиточный минимум.

— Почему Елену Кореневу у нас снимали так часто, а в Америке не снимают совсем?

— Ее нельзя там снимать. Она не говорит по-английски. Я снял ее в «Возлюбленных Марии» в крохотной роли, просто чтобы дать ей немного заработать. У нее есть еще иллюзия, что она что-то там делает. Ничего она там не делает, ей домой возвращаться надо. Если она, конечно, хочет быть актрисой. Жить она может, где хочет. Но актрисой она может оставаться только на родине.

— Есть ли в США инстанции типа нашего Госкино, которые могут запретить фильм или дать ему низшую категорию? Если нет, то какие препятствия есть для режиссера?

— Я, кстати, не знаю, есть ли у нас сейчас инстанции, которые могут запретить фильм. Может быть, и есть, но сейчас такие картины выходят, особенно документальные, что трудно понять, как их не запретили. У нас такие инстанции действительно были, мою картину двадцать лет держали на полке, но сейчас ситуация изменилась. Что же касается США, то там инстанция простая — рынок. И она во многих смыслах хуже всякой цензуры. Поверьте, я здесь не пропаганду развожу. Я, например, очень хотел сделать картину о замечательном американском философе — Генри Дэвиде Торо, его книга издана и на русском. Это был очень странный человек, писал стихами свои трактаты и был первым, избравшим как средство борьбы гражданское неповиновение. Он предпочел сесть в тюрьму, чем служить в армии.

Толстой изучал его труды и процитировал их в своем обращении к американскому народу. Ни один продюсер не захотел делать картину о Торо. Никто в Америке его не знает, такой фильм не соберет кассу. Рынок выбирает то, что принесет прибыль, а прибыль приносит то, что люди хотят смотреть. Очень часто картина не может состояться потому, что на нее нельзя найти денег. Деньги сами становятся цензурой.

Или может быть так, что картина снята, а ее никто не хочет показывать — боятся рисковать. Такие картины, какие делал Тарковский, в Америке никогда не могли бы быть созданы.

— С какими чувствами вы уезжаете из СССР?

— Пять — семь лет назад я уезжал с чувством: вернусь ли я? А сейчас такого вопроса нет, и это большое счастье.

«Гомер и Эдди»



что остается шесть-семь часов на сон. Все остальное — работа. Это как профессиональный бокс: перед собой видишь только противника и в короткие передышки рефери с полотенцем. Поэтому необходимы люди, которые рядом с тобой пойдут в атаку. Увы, несколько раз мне пришлось насильно заставлять себя любить своих сотрудников, иначе работать было бы вообще невозможно. Впрочем, все это делалось бессознательно.

Профессия режиссера — своего рода гибрид психотерапевта и акушера. Роль рождает актер, это тяжелые роды, и потому, когда он чувствует, что его любят, уважают, заботятся о нем, хотя от него наилучшего результата, на какой он только способен, растут его доверие к режиссеру, готовность выполнять то, что от него хотят. Знаю, например, что Дастин Хоффман бывает невыносим, досаждал режиссерам, причиняя им множество неудобств, и в то же время от Шлендорфа, немецкого режиссера, снявшего американский фильм по пьесе Артура Миллера «Смерть коммивояжера», слышал, как легко им работалось вместе. Хоффман почувствовал, что режиссер очень четко знает, каким должен

ПОСТАРАЙТЕСЬ ПОНЯТЬ

Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ

Постарайтесь понять, как складывается жизнь у человека, и я вместе с вами тоже постараюсь понять, потому что иногда кажется, что можно понять сразу и все вместе, что все люди в чем-то основном одинаковые, а имя этому основному неизвестно какое. Коротче говоря, еще раз пройдемся беглым обзором по еще одной жизни и постараемся ухватить то общее, что есть у этой жизни с жизнью человека вообще, и с жизнью вообще, и что есть различное.

Как известно, само понятие «жизнь» стоит между понятием «рождение» и понятием «смерть»: рождение — жизнь — смерть. Кто говорит, что умирание начинается в момент рождения и что ни день, то короче к могиле наш путь. Кто говорит, что смерть отца начинается с рождения сына, что отец погрывает себя в сыне — проще говоря, что идет следующее вытесняющее поколение, при котором старому остается только выполнить свою роль питательного белка для зародыша, чтобы зародыш стал существом и, в свою очередь, питательным белком. Так что с рождением детей родитель все больше должен забывать себя и завязывает с собой — но якобы. Потому что вот мы и хотим сейчас поговорить о таком родителе, который не только не завязал с собой и не покончил со своими нуждами ввиду нужд своих детей и в связи с их рождением, а, наоборот, он совершенно плевать хотел на каждый очередной акт рождения, хотя обожал ходить и с выросшими, и с маленькими своими крошками — со своей рослой дочерью или со своим маленьким сыном, крепким, агрессивным ангелочком, — с ними со всеми, и со старшим сыном, шикарным блондином, и еще с другими — наш герой, о жизни которого идет тут речь, обожал ходить и всюду появляться в людных местах, в парках, садах, на выставках — окруженный своими детьми, которые знали друг друга через посредство отца и держались все за него, как именно за своего папу, а не друг за друга, все липли к нему, и все шло у них вразнобой, а он цвел посреди своего вывода, как высокий цветок.

Конечно, такое количество детей и таких разноперых, разномастных, несобранных и нескромных,

капризно-радостных, как в день своего рождения, — это не могло не обращать всеобщего внимания на их отца. Такое счастливое семейство, все свободны в своих проявлениях, можно представить, что творится дома у такого семейства, а отец громовым голосом указывает им то на то, то на другое, достойное внимания, и они обращают свое капризное внимание довольно рассеянно, а сами к нему, все к нему так и липнут. Папа, папа, папа, а папа!

И кто бы мог подумать, что каждый из этих детей дома совсем другой, не разбалованный и не рассеянно тянущий всех куда-то вдаль, то шарики покупать, то мороженое, а мороженое продает красавица мороженщица, при виде которой отец их задумывается и посылает детей — всех — покупать билеты на аттракцион. Идите, идите, папа, папа, а папа, идите. И вот он серьезно заговаривает с мороженщицей, у него всегда серьезные намерения, толпа этих детей — все его брачные дети, законные и пользующиеся алиментом. Глядите, мороженщица будет его пятая жена. Он ее будет любить, сделает ей сына, все на полном серьезе, разве что буфеты и мороженое расставлены, как силки, по всему городу и по остальным городам, а в буфетах торгуют буфетчицы, каждая на виду, как на сцене, в кружевной наколке, розовая кровь сквозь толщу плоти, загадочная грудь, рука, как во сне, бросает на счетах, глаз блуждает во время устного счета, вся, как в зимней сказке, заколдована, тяжело поворачивается к весам, колбасу режет, пальцы масляно блестя, оттопыривает их при счете денег. Кладет серебро тремя колбасными пальцами.

И результат: выгнан с последней квартиры женой-мороженщицей, которая к тому времени стала каким-то оператором в почтовом ящике, оператором чего — военная тайна.

Выгнан, а буфетчица как раз живет с другим и ждет от другого человека ребенка.

Таким образом, оказался нигде.

Но это не беда. Ему на работе дают комнату, и он будет устроен, не так, правда, шикарно, как привык, не в отдельной хате, а с соседями. Кончились те времена, когда он для каждой новой семьи выез-



ПЕТРУШЕВСКАЯ Людмила Стефановна — прозаик, драматург, киносценарист, автор сборника рассказов «Бессмертная любовь» и книги пьес «Песни XX века». Ею написаны сценарии мультимедийных лент «От тебя одни слезы», «Сказка сказок» (в соавторстве с Ю. Норштейном), «Заячий хвостик» и других. На «Мосфильме» режиссер-дебютант А. Илюхин снимает по ее сценарию картину «Серебряные ложки».



жал в новую квартиру как диктор, повелевающий жилотделом. Кончились и те времена, и те пайки, и те больницы, и машины завершили свое качение по асфальту для него, и скоростные билеты на все что угодно, на балеты, самолеты, пресс-конференции с сувенирами, фестивали с поездками. Все лопнуло, как пшик, поскольку не хватило чего-то в этом человеке, поскольку кончилась, видимо, железная хватка, умение идти в толпе: упал, и по тебе пошли. Весьма возможно, что ему с возрастом стало трудно так плотно шагать в общем строю, баловство его размагнитило, он и так производственные совещания вел, сидя на подоконнике и задрав ногу, мог завязывать шнурок у всех на глазах. И так он по коридору чуть не бегал с развешивающимися полами пиджака, а взносы в профсоюз не платил по три года — это с его-то заработков! Мебельный гарнитур или поездку в Париж, вот что такое ему приходилось раз в три года отдавать в виде взносов в профсоюз, а с профсоюза он не имел ничего, так он говорил, поскольку никогда не болел и бюллетеней не брал, громыхал своим голосом по коридорам с семи утра, еще при ночной смене, башка задрана, волосы белоснежные, голубые седины, не седины, а белая грива. Разговаривая, брызгал слюной, потому что зубы все не мог вставить, щеки запали, и стал похож на гордого индейца в белых перьях. И это в тот как раз момент, в те-то годы, когда пришлось ему помыкаться по инстанциям, вылезать на трибуну после долгих приглашений: «Ну, выступи сам, скажи, скажи нам, мы тебе товарищи. Признайся, как до этого все дошло?» И он вылезал на трибуну, на лобное место, потряхивал головой, как индеец, как мальчик в индейском головном уборе, качал перьями, говорил: «Запутался». Ну как, что это ты запутался, — нет, запутался, говорил, и точка. Ну сколько у тебя долгов, а долгов у него оказалось шестьсот, а кто еще говорил, что он назвал первое попавшееся число, потому что будет он помнить свои долги, как же. Этот разбор его личного дела шел, когда все уже было кончено, и никакие ему никто были не товарищи, поскольку этими вопросами завершали его исключение из партии. А с работы его выгнали еще за три года до этого, а еще за три года до того его крупно понизили в должности, так что теперь не он вел производственные совещания и все его завязывания шнурков проходили тихо, под стулом, как и полагаются, втихари. И по коридору он теперь пронесился не по своим начальническим, громовержецким нуждам, а из-за спешки с бумажками, которые нес в машбюро и из машбюро на визу, а оттуда, как курьер, волок эти же бумажки в отдел, для себя, чтобы что-то с ними там выполнять.

И когда он уже всего и этого оказался лишен, давно отстал от жизни и своей судьбы, а комнату, данную ему, бросил вообще, не стал там прописываться и жить, потому что соседи что-то плохое ска-

зали вслед его детям, которых он привел к себе, — вот тогда-то он пришел жить к старой курьерше Полине Семеновне семидесяти пяти лет, которая всю его жизнь носила утренний чай в семь утра в его кабинет и вечерний чай в шесть часов вечера, и вот тогда он и принужден был вылезти на трибуну и заговорить про шестьсот долгов, а больше он не говорил почти что ничего, и никто в зале не настаивал особенно, что допрашивать, раз человек уходит, ушел, ничей уже, тамошний; потом подсчитывали, что с его пенсией и алиментами на троих, и пышными празднествами для шести детей он, разумеется, не мог продержаться и потому и взял, к примеру, у одной приезжей девушки, которой показывал Москву, восемьдесят жалких рублей, чтобы достать ей дешевый фабричный ковер, и не купил ковра, не достал, видимо, не послал, запутался, и девушка прислала возмущенное письмо о доверии к таким людям. Прислала точно по адресу, он ведь представился ей, что он работник такой-то.

Он слишком вольно себя чувствовал в этой жизни, в этой толпе шагающих, он имел вокруг себя, видимо, пространство, свободу, возможность повернуться и так, и эдак, а ведь жизнь идет, не стоит на месте, надо вечно идти, шагать, чистить ботинки, и чтобы носки были стиранные, чтобы делать все, как все, делать, успевать, не задерживаться, все дальше и дальше, а он, что-то с ним произошло, отстал от жизни и теперь не догонит никак, никак ему не сбросить свое бремя, свою бездомность, неухоженность и не приходится также и рассчитывать надолго вперед, потому что там, впереди, все вообще представляется сплошным только отдаванием долгов, накопившихся и за прежнее, и за совсем недавнее время.

А началось все с простого, с того, что он еще на взлете, на вершине, возомнил себя действительно свободным человеком и по глупости при всех, на собрании, брякнул о несовпадении своей линии с линией партии по вопросу ввода войск, так сказать, искренне выложил все.

Это никому не было нужно и ему в том числе, просто, видимо, он тут и проявил свое барство и все те первые признаки сумасшествия, которые теперь проявляются все явственней, когда он несется, ведя за собой по Москве группу приезжих девушек — на правах хозяина, старожилы города, когда он водит их в оранжерею и на выставку живописи, а они думают, глупые курочки, что так и надо, чтобы их так и принимали гостеприимные хозяева города, и что это вообще так устроено, чтобы человек взял да и бросил псу под хвост целый полноценный день жизни, истратил на развлечение, вождение и демонстрацию достопримечательностей, и все ради кучки совершенно никому не нужных, глупых и ошарашенных девушек, которые к тому же туманно понимают, что дело нечисто, и ходят поэтому сами онемевшие и как по месту казни.

Михаил ЗОЩЕНКО: «В КИНО НАДО ИМЕТЬ СВЯЗИ...»



Студент юридического факультета, штабс-капитан, награжденный пятью боевыми орденами в первую мировую войну, комендант петроградских почт и телеграфа в Февральскую революцию, адъютант 1-го образцового полка деревенской бедноты в гражданскую, инструктор по куроводству и кролиководству, пограничник, агент уголовного розыска, телеграфист, конторщик в петроградском порту. Вскоре он стал фантастически известным писателем, сохранив верность этой профессии до конца жизни. Кроме того, Михаил Михайлович Зощенко был еще и кинодраматургом...

Еще в 1938 году в «Декаде московских зрелищ» под рубрикой «Новые пьесы сезона» появилось сообщение, что писатель Михаил Зощенко готовит киносценарий «Бедный Федя». Работа над ним то ли не была закончена, то ли не удовлетворила кинематографистов, во всяком случае, — фильма с таким названием нет. Следующие упоминания самого Зощенко о кинодраматургии относятся уже к послевоенным годам. В предисловии к сборнику 1946 года и в одной из автобиографий он счел необходимым отметить, что во время войны работал на киностудии «Мосфильм», эвакуированной в Алма-Ату, и написал там сценарии «Опавшие листья», «Пусть неудачник плачет» и «Солдатское счастье». Последний был в 1943 году принят к производству, однако картина опять же не была завершена. После войны Зощенко опубликовал «Солдатское счастье», обозначив жанр его как «киноповесть». Дальнейшие его работы для кино, упоминающиеся в некоторых воспоминаниях, также не были реализованы.

Итак, совершенно очевидно стремление писателя попробовать свои силы в кинематографе и столь же очевидно, что имеющийся материал позволяет констатировать лишь «отрицательный результат»: все попытки оказались напрасными. Только в 1964 году в Краткой литературной энциклопедии автор статьи, посвященной творчеству Зощенко, Г. Мунблит заметил, что «в драматургии З(ощенко) наиболее интересны комедия «Опасные связи» (1939) и сценарий «Преступление и наказание» (1947), по к(ото)рому был поставлен фильм, не вышедший на экран». Трудно сказать, какая из многочисленных пьес Зощенко «наиболее интересна» в литературном плане; но «Опасные связи» и фильм «Преступление и наказание» действительно объединены схожестью судеб. Оба произведения были резко раскритикованы и фактически запрещены в 1940 году (в Энциклопедии указана неверная дата выпуска картины). Пьесе писатель успел опубликовать еще в то время, а кинофильм, пролежав «на полке» около пятидесяти лет, лишь недавно был показан в кинотеатре «Иллюзион».

В основу киносценария легла одноименная комедия Зощенко, напечатанная еще в 1933 году и нередко появлявшаяся на сцене не только в тридцатые годы, но и в наши дни. Сразу надо сказать, что ни пьеса, ни ее киновариант не имеют никакого отношения к Ф. М. Достоевскому. Название одного из самых известных его романов не без иронии дано короткой комедии с весьма простым сюжетом. Некий заведующий кооперативом Горбушкин, халуга и спекулянт, смертельно боится «кодекса», согласно которому за воровство дают «высшую меру», да еще и «с конфискации». Когда за ним приходят из прокуратуры, куда Горбушкин вызывается в качестве свидетеля, он, равно как и его жена Нюша, с перепугу решает, что это арест. За время отсутствия Горбушкина брат жены, чтобы избежать конфискации, успевает не только распродать все имущество, но и развести Нюшу с Горбушкиным и выдать ее замуж за соседа, зашедшего как бы «утешить вдову» и заодно прикупить что-нибудь из вещей.

Краткий пересказ сюжета не раскрывает прелести этой миниатюры. Дело здесь не в том, что происходит, а в том, как выглядят ее «герои», что думают и говорят, как относятся к ним драматург. Обладающая внутренней динамикой, написанная блестящим языком, «на котором говорит и думает улица», комедия дает широкий простор для актерского творчества, и кинофильм «Преступление и наказание» — яркое тому подтверждение. Даже сейчас эта черно-белая, снятая до войны картина воспринимается живо и непосредственно. Поразительно, но фильм заставляет сегодняшнего

зрителя смеяться и переживать, задумываться и восторгаться; восторгаться в первую очередь мастерством его создателей. «Преступление и наказание» заслуживает внимания и серьезного разговора не только из-за участия в его постановке Зощенко. Здесь содержится целый ряд пусть маленьких, но открытий, расширяющих наше представление об истории советского кинематографа. Далеко не всем известно, например, о существовании до войны в Ленинграде экспериментальной киностудии Малых форм, на которой был снят фильм. Кроме того, в картине собран блестящий исполнительский ансамбль. М. Миронова, И. Ильинский, В. Лепко, Ф. Курихин — имена, не нуждающиеся в рекомендациях, уже они обеспечили зрительский успех. В не меньшей степени фильм интересен режиссурой П. Коломойцева — фамилия, увы, мало что говорит сегодня специалистам. Но, судя даже по одному «Преступлению и наказанию», это был человек не просто профессиональный, но, бесспорно, очень одаренный. Он мог бы стать заметным кинокомедиографом, однако пропал без вести в годы Великой Отечественной войны.

Благодаря случайному стечению обстоятельств демонстрация в «Иллюзионе» «Преступления и наказания» почти совпала по времени с показом по телевидению киноленты Л. Гайдая «Не может быть!», первая из новелл которой — экранизация той же пьесы. Естественно возникает желание сравнить разные киноверсии одной комедии. Вопреки всем законам первый фильм, снятый за тридцать пять лет до появления «Не может быть!», во времена, когда технический уровень кинематографа был бесконечно беднее, а эстетика — принципиально иной, выглядит живей и современней. Факт вроде бы парадоксальный, однако вполне объяснимый.

«Преступление и наказание» — комедия остросатирическая, как и остальные пьесы Зощенко 30-х годов. Однако по форме они ближе к комедии бытовой, в них нет специфических приемов, присущих обличительной, «убивающей смехом» пьесе. Быт приобретает здесь очень важное значение. Это не фон, на котором разворачивается действие, и вовсе не самостоятельный предмет насмешек автора, но неотъемлемая часть жизни героев, во многом определяющая существо их характеров, активно воздействующая на них. Да и герои этих комедий — даже самые отрицательные, принадлежащие к миру, который принято называть мещанским, обывательским, — отнюдь не носители одного только зла, но живые люди, со всем комплексом достоинств и недостатков, слабостей и пороков. При этом комедии не лишаются сатирического пафоса.

В 60—70-е годы, когда произведения почти забытого Зощенко вновь начали появляться, в театре и в кино, установилась прочная традиция рассматривать их довольно прямолинейно. Комизм ситуаций становится самоцелью, печаль, лиризм комедий Зощенко почти полностью исчезают. И декорации, и костюмы, да и сами действующие лица выглядят яркими, комедийно-заостренными, но излишне утрированными, карикатурными. Создатели современных версий обязательно подчеркивают: происходящее на сцене или на экране есть случаи из жизни, давно ушедшей, — что заведомо отказывает в актуальности оставшимся актуальными произведениям Зощенко. Так и в «Не может быть!», где играют известные, любимые публикой актеры, все воспринимается легко, весело, но очень уж отстраненно.

Совсем другой мир предстает в «Преступлении и наказании» Коломойцева. Быть может, этот фильм является единственной попыткой реализовать авторский замысел, сохранив своеобразие его драматургической манеры, и в этом смысле значение короткой кинокомедии трудно переоценить. Тщательная выстроенность зрительного ряда, продуманного до мелочей (оператор Е. Шапиро), разработка малейших нюансов характеров действующих лиц делают фильм реалистичным, не снижая его критического звучания. Актеры не перегибают палку в стремлении добиться большего

обличительного пафоса. Насмешка над героями сочетается с сочувствием к ним, а достоверность исполнения — с мягкой, тонкой характерностью. Горбушкин И. Ильинского переживает целый комплекс разнообразных чувств: от полнейшей уверенности в себе дома до жуткого страха в прокуратуре, безумной радости при выходе оттуда и бешеной ярости, сменяемой отчаянием, при возвращении домой. Точно рисует Ньюшу М. Миронова, она криклива и по-своему женственна, хитра и растерянна, расчетлива и испуганна. Брат в интерпретации В. Лепко предстает не просто алчным до чужого добра проходимцем, но человеком обаятельным и даже привлекающим к себе. А сосед в исполнении Ф. Курихина производит даже трогательное впечатление. Он обаятелен в своей робости и наивности, сочетающейся с проницательностью.

Фильм, поставленный почти полвека назад и повествующий о том времени, не кажется устаревшим, благодаря не только актерам, но всей атмосфере, в нем воссозданной. Внимание к обстановке умно и не нарочито, музыка, сопровождающая действие, легка и немного грустна (композитор Б. Ушаков). Все вместе создает образ мира живого, реального, узнаваемого, порою пророчески предугаданного.

Картина не вышла на экраны, ибо не устроила тогдашнее чиновничье руководство. Какие претензии ей предъявлялись, сейчас уже трудно установить, однако истинные причины, думается, ясны. Отношение к сатире в те годы было крайне неодобрительным. О негативных явлениях говорить не рекомендовалось. Место сатирической комедии прочно заняла комедия бесконфликтная, чисто развлекательная, повествующая только об успехах и достижениях. На этом фоне «Преступление и наказание», где вообще нет положительного героя (за исключением эпизодической роли следователя в прокуратуре), изначально имело мало шансов на выход в свет. Правда, авторы сценария (он написан совместно с И. Поповым) попытались обезопасить картину. В сравнении с пьесой здесь есть небольшие изменения. Так, например, добавлена сцена в прокуратуре, где следователь подчеркивает, что Горбушкин выступает в роли свидетеля лишь пока. Кроме того, изменен финал. В пьесе все заканчивается ремаркой «Трое стоят, открывши рты», а здесь — утверждением брата, что такого проходимца, как Горбушкин, все равно скоро «заберут».

Такие дополнения, однако, не помогли, хотя вполне вероятно, что причиной запрета фильма явилась попросту сама фамилия Зощенко. В 1940 году не только не выпустили эту киноленту, но и разругали, фактически уничтожили комедию «Опасные связи». В 1943 году еще более жестоко обрушились на повесть «Перед восходом солнца». Сегодня очевидно, что все это были этапы сознательной и планомерной травли, завершившейся в 1946 году выходом постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором Зощенко был назван «трусом», «пошляком», «подонком от литературы» и которое, в сущности, прекратило его литературную и драматургическую жизнь.

Писатель пытался изменить положение, он отказался даже от сатиры на окружающую его жизнь — сохранилась заявка на киносценарий, действие в котором происходит за границей. Но все было напрасно. В 50-е годы, после того как Зощенко был вновь принят в Союз писателей, он предложил «Ленфильму» киносценарий «Пять ошибок», музыку к которому согласился писать Д. Д. Шостакович. Однако и из этой затеи ничего не получилось, сценарий отвергли якобы из-за необычной формы.

В воспоминаниях В. Полякова о Зощенко сказано еще о каком-то сценарии, написанном в конце 40-х годов. На вопрос «Что с ним?» писатель ответил: «Ничего! В кино надо иметь связи, а у меня нет никаких знакомств». Конечно, это была просто отговорка...

А. ФИЛИПОВА

Кадры из фильма
«Преступление и наказание».
Из архива «СЭ». Публикуются впервые
В. Лепко (брат) и Ф. Курихин (сосед)



М. Миронова (Нюша)



И. Ильинский (Горбушкин)

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В ВЕНЕЦИИ



«Город печали»

«Пожар, увиденный издалека»



Нанни Моретти
в фильме
«Красный
штрафной»



Массимо Троици
и Марчелло
Мастроянни
в фильме
«Который час?»



«Муж и дочь
Тамары Александровны»



В Венеции на Лазурном берегу острова Лидо в сорок шестой раз проводился Международный кинофестиваль. Среди авторов 64 фильмов, отобранных

фестивальной комиссией в конкурсную программу, а также в другие секции, фигурировали имена таких известных мастеров, как А. Рене, С. Спилберг, Ю. Якубиско, М. Сен, О. Иоселиани, Э. Скола, Б. Тавернье, П. Брук.

Хозяева фестиваля — итальянцы, окрыленные последними успехами своих фильмов на фестивалях в Канн, Москве и Монреале, воспринятых ими как свидетельство возрождения итальянского кино после долгого кризиса, включили в программу 8 фильмов, 3 из которых — известных режиссеров Лины Вертмюллер, Этторе Сколы и Нанни Лоя — были показаны в конкурсе.

Фильм Л. Вертмюллер «Лунной ночью» с участием Настасьи Кински, Доминик Санда, Фей Данауэй затрагивает злободневную проблему СПИДа. В картине Э. Сколы «Который час?» во второй раз состоялся удачный актерский дуэт Марчелло Мастроянни и Массимо Троици (впервые Э. Скола снял эту блистательную пару в «Сплendere»). Оба получили «Кубок Вольпи» за лучшие мужские роли.

Фильм этот о психологической пропасти между, казалось бы, самыми родными людьми — отцом и сыном. Разногласий у них не вызывает только один вопрос — «Который час?». А последняя работа Н. Лоя «Мальчишки Неаполя», соединившая в себе мюзикл и драму, рассказывает о подростках Неаполя из исправительной школы для несовершеннолетних.

Из внеконкурсной программы привлек внимание фильм молодого, но очень популярного в Италии актера и режиссера Нанни Моретти «Красный штрафной» — полное гротеска размышление о том, что человек, поддающийся массовому ажиотажу, будь то спорт или политика, лишается здравого смысла.

Главный приз фестиваля — «Золотой Лев» — жюри, председателем которого был секретарь правления Союза кинематографистов СССР Андрей Смирнов, присудило тайваньскому фильму «Город печали» режиссера Хоу Цзяо-шеня. Это печальная история о четырех братьях, разворачивающаяся на фоне событий 1945—1949 годов. В 1987 году талантливый режиссер был награжден на фестивале в Турине Специальной премией жюри за фильм «Дочь Нила».

Приз за лучшую режиссуру — «Серебряный Лев» — разделили Жоао Сезар Монтейро («Воспоминания о желтом доме», Португалия) и Кен Кумаи («Смерть мастера чайной церемонии», Япония). Специальный главный приз был вручен

О. Иоселиани («Пожар, увиденный издалека», Франция), снявшему фильм о небольших негритянских поселениях, гибнущих от наступающей их «цивилизации».

Картина О. Нарущкой «Муж и дочь Тамары Александровны» получила один из общественных призов — приз Эльвиры Нотари. Он был очень тепло встречен зрителями.

С не меньшим интересом был воспринят документальный фильм «Я служил в охране Сталина», представленный на секции «Специальные показы». На пресс-конференции С. Аранович сказал, что его герой любыми средствами хочет защитить то, чему он отдал всю свою жизнь. А поскольку герой фильма жив и жива его позиция, автор в конце своей работы ставит многоточие.

Не обманул ожиданий зрителей и фильм режиссеров-дебютантов Н. Адоменаите и Б. Горлова «Кома», открывший секцию «Международная неделя кинокритики». Фильм был воспринят как свидетельство зарождения нового, независимого кино в нашей стране.

Интересно отметить, что советская программа, как и на прошлогоднем фестивале в Пезаро, была составлена в основном из работ ленинградских мастеров. В этом году о том, что школа эта — художественное явление, писали итальянские газеты во время фестиваля в Венеции. Журналист газеты «Уни-та» Альберто Креспи суммировал впечатления, полученные от просмотра советских фильмов: «Новое советское кино причаливает к Лидо, привезя с собой багаж, полный сомнений и глубочайших жизненных проблем, с которыми сталкивается Советский Союз в этот самый сложный момент перестройки».

Вера НАРЫМОВА

Рим

НЕПЛОХО ДЛЯ НАЧАЛА!

Римини — курортный городок на севере Италии, родина Федерико Феллини, здесь велись съемки знаменитого «Амаркорда», здесь проходят все премьеры великого маэстро. Здесь в конце минувшего сентября собрались участники и гости II Международного фестиваля полнометражных фильмов «Риминичинема».

Этот совсем еще молодой кинофорум имеет ряд особенностей. Во-первых, в состав жюри конкурса входят только студенты, представители творческих вузов из разных стран мира. На сей раз — из Италии, Индии, США, ФРГ, Кубы, Венгрии и Советского Союза. Во-вторых, в рамках фестиваля проводится смотр-конкурс учебных работ студентов, участвовавших в жюри.

Юрис Пакалнинш, рижанин, студент пятого курса режиссерского факультета ВГИКа (мастерская В. Наумова, педагоги Л. Марягин, Г. Склянский). Будучи приглашенным в качестве члена жюри, он представил на суд курсовую короткометражную ленту «Без осадков», снятую по собственному сценарию (оператор — тоже вгиковец Артурас Лейта).

— Пересказать содержание фильма, хотя и короткого — всего одна часть, — довольно трудно, — предвосхищает мой вопрос Юрис, — потому что весь он построен на аллегориях, ассоциациях. В центре сюжета — старик, отправившийся в дорогу на сломанном автомобиле. Он и другие персонажи, повстречавшиеся на его пути, скорее символы, чем люди. Мне хотелось по возможности с юмором, иронично и с грустью поразмышлять о жизни, о мироощущении моих современников и в каком-то смысле — о судьбе моего народа. К слову сказать, в фильме почти нет текста, а снимались в нем не актеры, а простые люди из латышского села.

И вот награда — главный приз. Стоит процитировать один замечательный абзац из диплома, врученного Юрису Пакалниншу Всеитальянской ассоциацией зрелищ — AGIS:

«Премией является стипендия размером 2 000 000 лир, которые Вы должны использовать, участвуя в качестве стажера в съемках итальянского фильма».

Неплохо для начала!
И. ХРИСТОФОРОВА

Кадры из фильма
«Без осадков»



ТОТ САМЫЙ ХЕДРИК СМИТ

Ну кто бы мог подумать, что Хедрик Смит, тот самый американский журналист, который полтора десятилетия назад (проработав в СССР корреспондентом газеты

«Нью-Йорк таймс» и вернувшись на родину) опубликовал книгу «Русские» и за это был многократно печатно обруган и отлучен от нашей страны, что тот самый Хедрик Смит теперь снова приедет сюда и что встретиться с ним доведется не на официальном рауте, а в ярославском кино клубе «Юность»?

В Ярославле Смит бывал и прежде. А теперь, выступая в качестве автора сценария четырехсерийного телевизионного фильма о нас, о нашей перестройке, он ездил по стране, набирался новых впечатлений. Американца поразилась наша нынешняя открытость, он даже воскликнул: «Я таких людей здесь раньше не встречал! Где вы были?»

Ему 55 лет, хотя выглядит моложе. Окончил Оксфорд. Служил в армии. Журналистом работает около тридцати лет. Писал о борьбе против расовой сегрегации на Юге, о Ближнем Востоке, о проблемах внутрисполитической жизни. Женат, имеет четверых детей. Работает по 10—12 часов в сутки, отдыхать любит с семьей. Ходит на лыжах и под парусом, регулярно играет в теннис.

По окончании встречи американский сценарист дал короткое интервью для «Советского экрана».

— Можно ли считать, что фильм, который вы собираетесь снимать, будет своеобразным продолжением вашей книги?

— Нет. Это иной взгляд на вас. Сейчас происходят новые события, намечаются новые тенденции, и просто невозможно рассматривать нынешнюю работу как продолжение прежней. Скорее, это будет продолжением моего образования. В той книге, конечно, были ошибки, они бывают всегда, но в целом она довольно правильно отражала понимание иностранцем вашей страны, какой она была тогда. Сейчас пришло иное время, и мое осознание ее будет другим.

— Какова структура фильма?

— Я хочу рассказать о процессах, происходящих в вашей стране, со всей возможной широтой. Мы постараемся встретиться с рабочими, колхозниками, интеллигенцией, партийными руководителями. У нас есть довольно много пудов, которые скептически относятся к вашим делам, сомневаются, что здесь происходит что-то важное и новое. Некоторые думают, что все ваши перемены — косметика. Необходимо, чтобы они увидели реальную картину.

— Политическая ситуация в нашей стране меняется очень быстро. Не боитесь, что ваш фильм устареет раньше, чем будет показан?

— Даже за две недели до эфира мы еще можем делать поправки. Но главное для нас не самые свежие новости, а суть событий, мы хотим разобраться: происходят здесь фундаментальные перемены или нет.

— Получат ли возможность советские зрители увидеть вашу картину?

— Не знаю... Это ведь не совместное производство, и если вы захотите показать фильм по советскому телевидению, вам придется его купить. Но я думаю, что с американской стороны серьезных затруднений не будет.

Б. ВЛАДИМИРОВ

Фото Ю. Федорова

Советский
Экран

№ 1 • 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
Ю. С. РЫБАКОВ

Редакционная коллегия:
Ф. И. АНДРЕЕВ
(заместитель главного редактора),
А. В. БАТАЛОВ,
Ю. А. БОГОМОЛОВ,
Б. В. ГОЛОВНЯ,
В. А. ГОЛОВАНОВ,
В. П. ДЕМИН,
А. А. ЕРОХИН,
А. М. ЗОРКИЙ
(ответственный секретарь),
А. А. МИНДАДЗЕ,
Т. О. ОКЕЕВ,
Е. Н. ПТИЧКИН,
Г. И. РЕБЕРГ,
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. Даевидова

№ 1 (787) — 1990 г.
Сдано в набор 16.11.89.
Подписано к печати 27.11.89.
А 00719.
Формат 70 × 108/8.
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 № 1559.
Цена 60 коп.



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

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

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

На обложке —
актриса
Лариса БЕЛОГУРОВА
(см. стр. 7)
Фото
Рифата Юнисова

Рейтинг
на 1 октября
1989 года



Игроками
названы
имена
553 актеров

110 САМЫХ ПОПУЛЯРНЫХ АКТЕРОВ СОВЕТСКОГО КИНО

- | | | | |
|-----------------------------|------------------------------|----------------------------|---------------------------|
| 1. Дмитрий ХАРАТЬЯН (2120) | 27. Ивар КАЛНЫНЬШ (48) | 43. Наталья ГУСЕВА (26) | Алексей ШКАТОВ (14) |
| 2. Сергей ЖИГУНОВ (1467) | Константин КИНЧЕВ (48) | Олег ДАЛЬ (26) | 56. Наталья |
| 3. Владимир | 28. Игорь ВОЛКОВ (47) | 44. Татьяна ДОГИЛЕВА (25) | БЕЛОХВОСТИКОВА (13) |
| ШЕВЕЛЬКОВ (1145) | Леонид ЯРМОЛЬНИК (47) | Федор ДУНАЕВСКИЙ (25) | Егор ДРУЖИНИН (13) |
| 4. Виктор ЦОЙ (617) | 29. Наталья ВАВИЛОВА (45) | 45. Людмила НИЛЬСКАЯ (24) | Владимир ПРЕСНЯКОВ (13) |
| 5. Олег МЕНЬШИКОВ (327) | Марина ЗУДИНА (45) | Алла ПУГАЧЕВА (24) | Александр СЕРОВ (13) |
| 6. Наталья НЕГОДА (294) | 30. Борис ЩЕРБАКОВ (41) | Елена ЯКОВЛЕВА (24) | Лариса УДОВИЧЕНКО (13) |
| 7. Михаил БОЯРСКИЙ (286) | 31. Андрей МИРОНОВ (40) | 46. Ольга КАБО (23) | 57. Михай ВОЛОНТИР (12) |
| 8. Ольга МАШНАЯ (168) | Степан СТАРЧИКОВ (40) | 47. Дмитрий МАРЬЯНОВ (22) | Валентин ГАФТ (12) |
| 9. Наталья ЛАПИНА (167) | 32. Маргарита ТЕРЕХОВА (39) | 48. Наталья ГУНДАРЕВА (21) | Юний ДАВЫДОВ (12) |
| 10. Анна САМОХИНА (160) | 33. Николай КАРАЧЕНЦОВ (38) | Александра ЗАХАРОВА (21) | 58. Владимир АНТОНИК (11) |
| 11. Вениамин СМЕХОВ (150) | Игорь КЕБЛУШЕК (38) | Анастасия НЕМОЛЯЕВА (21) | Дмитрий ЗОЛОТУХИН (11) |
| 12. Татьяна ЛЮТАЕВА (144) | Александр МИХАЙЛОВ (38) | 49. Сергей БУГАЕВ (20) | Сергей КОЛТАКОВ (11) |
| 13. Игорь КРАСАВИН (143) | 34. Наталья АНДРЕЙЧЕНКО (37) | Анатолий КОТЕНЕВ (20) | Василий ЛАНОВОЙ (11) |
| 14. Андрей ХАРИТОНОВ (128) | 35. Николай ЕРЕМЕНКО (36) | Сергей ШАКУРОВ (20) | Валерий СТОРОЖИК (11) |
| 15. Александр АБДУЛОВ (112) | 36. Евгений ГЕРАСИМОВ (34) | Олег ШТЕФАНКО (20) | 59. Михаил ЕФРЕМОВ (10) |
| 16. Татьяна ДРУБИЧ (107) | 37. Людмила ГУРЧЕНКО (33) | 50. Сергей МАРТЫНОВ (19) | Александр ЗБРУЕВ (10) |
| 17. Александра ААСМЯЭ (102) | 38. Валерий ПРИЕМЫХОВ (32) | Игорь ПЬЯНКОВ (19) | Владимир КОРЕНЕВ (10) |
| 18. Андрей СОКОЛОВ (89) | 39. Владимир ВЫСОЦКИЙ (31) | 51. Галина БЕЛЯЕВА (18) | Анатолий КУЗНЕЦОВ (10) |
| 19. Ирина АЛФЕРОВА (87) | Юозас КИСЕЛЮС (31) | Лариса ГУЗЕЕВА (18) | Евгений |
| 20. Никита МИХАЛКОВ (86) | Игорь КОСТОЛЕВСКИЙ (31) | 52. Елена САФОНОВА (17) | ЛЕОНОВ-ГЛАДЫШЕВ (10) |
| 21. Олег ФОМИН (68) | Вадим ЛЮБШИН (31) | 53. Сергей ВАРЧУК (16) | Ирина МУРАВЬЕВА (10) |
| 22. Игорь СТАРЫГИН (63) | 40. Анастасия | 54. Светлана КОПЫЛОВА (15) | Талгат НИГМАТУЛИН (10) |
| 23. Леонид ФИЛАТОВ (55) | ВЕРТИНСКАЯ (29) | Лариса ПАВЛОВА (15) | Ромуальдас |
| 24. Олег ЯНКОВСКИЙ (53) | Дмитрий ИОСИФОВ (29) | Владимир СТЕКЛОВ (15) | РАМАНАУСКАС (10) |
| 25. Виктор АВИЛОВ (52) | Андрей РОСТОЦКИЙ (29) | Андрей ТИХОМИРНОВ (15) | София РОТАРУ (10) |
| 26. Евгений | Вячеслав ТИХОНОВ (29) | Рустам УРАЗАЕВ (15) | Александр СОЛОВЬЕВ (10) |
| ДВОРЖЕЦКИЙ (51) | 41. Антон ТАБАКОВ (28) | 55. Вера ГЛАГОЛЕВА (14) | Александр ФАТЮШИН (10) |
| Игорь СКЛЯР (51) | 42. Борис НЕВЗОРОВ (27) | Олег СТРИЖЕНОВ (14) | Елена ЦЫПЛАКОВА (10) |

К НАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ

Для тех, кто еще не вступил в массовую кинообразовательную игру «Рейтинг «Актёр» или кто хочет принять в ней участие повторно (количество ваших попыток не ограничивается), напомним вкратце правила.

По вашей заявке мы высылаем фото вашего любимого актера вместе со специально подготовленным информационным приложением. Каждая ваша заявка учитывается как один «голос» в пользу популярности называемого

вами актера. Сумма «голосов», поданных за него, определяет место, которое займет актер в рейтинге популярности.

Вместе с заявкой вы присылаете рейтинг, который, как вы предполагаете, сформируется в результате «голосования». Составляя этот список, вы решаете увлекательную интеллектуальную задачу и одновременно вступаете в игру, в которой наряду с актером — лидером популярности побеждает читатель

(или читатели), наиболее точно предугадавший результаты коллективного «голосования». Итоги подводятся по рейтингу на 1 декабря.

Участие в игре платное. 1 рубль 50 копеек следует отправить почтовым переводом.

В конверт вложите:

1. Квитанцию о переводе указанной суммы.

2. Заявку («Прошу выслать портрет актера»_____).

3. Предполагаемый рейтинг популярности (1. Иванов
2. Петров
3. Сидоров).

Обращаем внимание: чем длиннее будет ваш список, тем больше шансов на выигрыш.

4. Почтовый конверт с вашим адресом на ваше имя.

Переводы и письма направляйте по адресу:

127543, Москва, абонентный ящик № 16, «Игра».

портретная
галерея «СЭ»

Никита МИХАЙЛОВСКИЙ

Никите Михайловскому было 12 лет, когда он впервые оказался на съемочной площадке. Это был фильм Ильи Авербаха «Объяснение в любви». Особую популярность принесло ему участие в фильмах «Дети как дети» Аян Шахмалиевой, «Вам и не снилось...» Ильи Фрэза и других.

Только что молодой актер снялся в небольшой роли в фильме «Караул» (это третья — после «Ради нескольких строчек» и «Мисс миллионерши» — его работа с ленинградским режиссером Александром Рогожкиным).

В совместной советско-западногерманской картине под условным названием «Ленинград — ноябрь» (режиссеры Андреас Шмидт, Олег Морозов) у Никиты одна из главных ролей.

Никита не боится поиска, эксперимента. Он пробовал себя в работах режиссеров «параллельного» кино, а сейчас собирается участвовать в спектакле... ленинградского Малого оперного театра...

Фото
В. Хмелевского

советский
Экран