

ISSN 0132-0742

«УЗБЕКФИЛЬМ»,
РЕЖИССЕР
ИЗ МАРОККО
И КЛАУДИЯ
КАРДИНАЛЕ

советский

Экран

5.90



Павел ФИНН

ДАВАЙТЕ ЗАНИМАТЬСЯ ИСКУССТВОМ!..

Определенные периоды истории, мне кажется, кроме всего остального, сводятся к простой формуле — противостояние культуры и не-культуры. Не-культура — такое же мощное явление, как и культура, со своими, как ни странно, достижениями, своими лидерами, своими теоретиками. К несчастью, она почти всегда оказывается «физически» сильнее культуры.

Это противостояние сегодня как раз и составляет основное драматическое содержание жизни нашего общества. Победу чаще одерживает не-культура. Она нередко поддерживается государством, массовым потребителем, и, конечно, самими представителями этой сферы. Борьба между культурой и не-культурой принимает уже размеры, каких мы и предвидеть-то никогда не могли, чему свидетельством недавние события в Союзе писателей РСФСР.

И вот теперь это коснулось и нас. Не грозит ли этот общий процесс, в частности, разрушением традиционного демократизма нашего кинематографического союза? Не сведутся ли организационные нововведения к ненужной его бюрократизации? Я думаю, что дробление союза, при всей привлекательности федеративной структуры, может привести к тому, что просто станет больше кресел, больше секретарей. Между тем время требует максимального упрощения управления любыми структурами, а уж в творческих союзах — тем более.

Я никогда не поддерживаю завышенного коммуналного заужательства по отношению к людям, которые руководят нашим союзом. Многих из них знаю всю жизнь, знаю их порядочность. Но они, хотя того или не хотят, уже становятся зависимыми от бюрократической структуры. Вот что опасно! Можно созвать съезд раньше, можно — позже, но важно-то другое: прийти на этом съезде к наиболее простым и ясным способам управления и, самое главное, создать, наконец, условия для нормальной профессиональной деятельности. Не забывая, что Союз кинематографистов — это не Союз национальностей, не Союз политических партий и группировок. Это — Союз профессионалов и коллег.

Я бы предложил всем нам перестать заниматься политикой и заняться искусством. Понимаю, что это абсолютнейший идеализм. И все же склонен, вспоминая кое-что из методов прошлого, устроить

громкую кампанию по возвращению к искусству. А если серьезно, то, думаю, беда в том, что многие годы наше кино по известным и не раз названным причинам — политическим, идеологическим, цензурным — отрывалось от культуры. И сегодня, к сожалению, ненамного к ней приблизилось.

Все это имеет самое непосредственное отношение и к тому, что происходит в нашем сценарном деле. Мне кажется, люди, которые занимаются творчеством, а не политической борьбой, должны использовать новое время для того, чтобы впервые после многих лет забвения и преследования формальной стороны искусства все-таки задуматься о художественности. Мы сейчас не пользуемся временем, в котором живем. Будем надеяться, что оно необратимо. А если обратно? Как мы тогда станем вспоминать его? До сих пор вспоминаю шестидесятые годы не только с чувством ностальгического умиления, но с глубокой горечью. Ведь мы пережили тогда, как ни странно, значительно больше грустного, чем даже во времена застоя. Застой — это было болото, а шестидесятые — весна, радость, надежда, и вдруг — тяжелейший удар! Потрясение, отчаяние после этого удара вспоминаются мне чаще, чем прелесть и обаяние тех лет. Не хотелось бы, чтобы мы опять пережили нечто подобное. Тогда не пользовались временем, потому что были молоды и неопытны. А сейчас?

Результат конфликта культуры и не-культуры проявляется обычно и в повышении (или понижении) художественного уровня любого творческого дела, будь то режиссура, актерская игра или кинодраматургия. За то время, что я в кино (а набегало, как ни странно, 30 лет), заметно изменился сам принцип оформления сценарных идей. Значит, что-то происходит, не стоит на месте, как не стоит на месте и режиссура. Вообще сценарная техника весьма зависима от изменения режиссуры. Обычно бывает так: вслед за сдвигом в кинематографе, волной новой режиссуры, нового киноязыка как бы выводом следует изменение сценарной техники. Бывают, конечно, и исключения из этого правила, когда возникают на нашем сценарном горизонте «звезды», и они как бы предвосхищают появление новой волны. Такой «звездой», безусловно, был Шпаликов. «Звезды» не зависят от закономерностей «приливов» и «от-

ливов» режиссуры и киноязыка. Но на «массу» (не в уничижительном, конечно, смысле) кинодраматургов, которые и определяют уровень сценарного дела, в основном влияют «приливы» и «отливы». К сожалению, эта связь у нас сейчас прервалась.

Наступил какой-то непонятный мне разброд. То ли сценариев стало гораздо больше, сценаристов — гораздо меньше, то ли наоборот... Нынешнее суровое время само ведет в наших рядах селекцию и выбраковку. Новые принципы существования объединений, хозрасчет — все это приводит к тому, что сценарные портфели в основном заполняются сочинениями, подходящими для того, чтобы зарабатывать деньги. Значит, сценарии, которые мы писали раньше, которыми гордились, которые тогда причислялись к элитарным, теперь уже никому не нужны?

Да, «чистое» кино, отражающее внутренний мир, авторское кино, оказывается ненужным. Для его существования теперь нужна особая политика, хотя бы такая, которую проводит мой коллега В. Черных на посту руководителя мосфильмовского «Слова», за что ему честь и хвала. Он прямо говорит что делает коммерческое кино, зарабатывая деньги и для того, чтобы снимать на них некассовые картины. Но ведь объединение «Слово» — одно из немногих, если не единственное. Вот почему мы все чаще спрашиваем себя: что же писать, для кого писать?

Есть среди нас люди, более склонные к сюжетосложению, к написанию сценариев для динамичного, действенного кино. Но даже они в недоумении. Думаю, все происходит в результате заблуждения, которое многих сценаристов ставит в тяжелое положение. Мы, сценаристы, все время пытаемся понять, что же нужно этому странному новообразованию под названием «объединение». И в голову никому не приходит, что нужно что-то прямо противоположное созданному нынешней ситуацией стереотипу коммерции. Какая-то коммерция наоборот. Именно на этом пути можно прийти к успеху.

Пусть не покажется странным: по-моему, сегодня или завтра не меньший коммерческий успех, чем непрекращающееся развенчание сталинизма, может принести, скажем, решительное возвращение к чеховской интонации. Во всяком случае, искать надо где-то на этом пути. Когда нас втискивали в рамки

застойного кино, производственной темы, у многих реакцией стало — не в кино, а скорее в сценарной литературе — желание разрушить нормативный соцреализм в кинодраматургии. Тогда много было таких сценариев — мы в них находили отдушину. Это как после 1956 года советский неореализм стал реакцией на сталинское кино. А реакцией на кино застоя была попытка изменить привычные логические связи — в сюжете, в отношениях, в диалоге. К сожалению, тогда это кино по известным причинам экрану не достигало. Но сейчас-то возможность реализовать, воплотить в жизнь все самое смелое, новаторское, гораздо больше.

Да и даже для коммерческого успеха пора менять художественную ориентацию. Вообще надо, чтобы искусство вернуло то, что оно за эти годы задолжало людям. Из искусства ушел маленький человек. Вместо него пришел начальник. Кино застойного времени — это кино начальников и о начальниках: начальник в почете, начальник в отставке, уходящий, приходящий, на своем, на чужом месте... А кто он такой — начальник из наших тогдашних многочисленных производственных фильмов? Для того чтобы создать иллюзию художественности, его непременно ставили в экстремальные ситуации. Сейчас же наоборот — под экстремальную ситуацию «подводятся» герои, но только уже не руководящие. Своего рода начальники, наоборот — бомжи, уголовники, проститутки, рокеры...

Конечно, все это может быть в кино, но этим нельзя захлебываться. Все-таки искусству более пристало обращаться к вечным, гуманистическим идеям. И я абсолютно убежден: сейчас в кино должны возникнуть направления, совершенно противоположные нынешнему потоку.

Что касается сценарных талантов, то они есть. И надежда на них большая. В работах наших учеников на Высших сценарных курсах уже намечается уход в сторону от стереотипов. Жду, что именно их работы приведут к перелому в нашем кино и более того — к зрительскому успеху. Жду яркого, личностного кино, с анализом душевных драм, духовного подтекста.

Такое кино, где есть свободное самовыражение, где сценарист предоставляет режиссеру широчайшие возможности для поиска, эксперимента, занимало меня всегда. Я принадлежу к тому странному типу сценаристов-выродков, которые смиренно считают, что сценарий должен поглощаться режиссурой. Дело наше прикладное, оно подчиняется режиссуре может и должно, но это не значит, конечно, что нужно писать плохо. И то обстоятельство, что ремарка не находит прямого адекватного воплощения на экране, вовсе не означает, что ее следует писать дурным русским языком. Но главное даже не это: сценаристу сейчас больше, чем раньше, следует заниматься проблемами выразительности киноязыка...

Повторяю, все это имеет самое непосредственное отношение к противостоянию культуры и не-культуры, о котором я говорил. Меня огорчает, что все мы меньше думаем о культуре, о форме, да и о профессиональной нашей гордости в конце концов. Вот о чем стоит говорить на будущем съезде, вот что сегодня — самое главное.

Записал А. КОЛБОВСКИЙ



Владимир МЕНЬШОВ В ПОИСКАХ ЖАНРА

Как ни неожиданно будет мое мнение в вашей анкете (подозреваю, что большинство оценит ситуацию достаточно критично), у меня поводов для оптимизма больше, чем для огорчений. Может быть, это связано с тем, что я работаю на «Мосфильме», где наиболее активно и последовательно проводится то, что можно называть перестройкой, можно — внедрением модели, но наиболее точно, пожалуй, сформулировать как возвращение к здравому смыслу.

Самое важное достижение — свобода, которую мы уже не в состоянии объективно оценить, поскольку к хорошему быстро привыкаешь. Гораздо быстрее, чем к плохому. И нам уже кажется естественным, что мы работаем без оглядок, без страха. Не скажу, что свобода эта так уж абсолютна, — еще есть темы, которые остаются под пристальным вниманием. Скажем, тема армии. У нас в объединении снята картина «Делай раз!» о дедовщине. И мы испытываем давление на самом высоком военном уровне. Как разрешится конфликт, пока не знаю, но нет у нас ни страха, ни роковой обреченности. Думаю, все будет нормально, — картину сейчас нельзя запретить.

Процессы, происходящие на студии, мне кажутся чрезвычайно здоровыми, что бы ни говорили все защитники прежнего положения вещей, когда — боже ж мой! — мы не торговали кино, а занимались самым святым искусством. Я не против высокого искусства. Я против, когда сам же художник вместе с небольшой группой людей и определяет, какое искусство высокое, а какое нет.

Да я и вообще не понимаю людей, уверяющих, что в прежние годы занимались святым искусством, а теперь не могут. Тарковский сейчас ставил бы фильмы. И за него бы дрались студии и объединения. А вот эпигонов, фильмы которых и не смотрели по-настоящему, и призов они больших не завоевывали, было очень много. Вот им будет тяжело.

Когда я слышу жалобы о благих временах, которые прошли, когда попрекают коммерциализацией, денежными расчетами, то удивляюсь, как же можно до такой степени не осознавать ситуации. Мы катастрофически теряем зрителя. А ведь это главное! Кинематограф должен быть нужным обществу. Мы сейчас открываем все возможности, темы, но не только не завоевываем зрителя — лишаемся его.

Отношение к зрителю — это для меня показатель, индикатор. Та самая нашумевшая сцена в «Маленькой Вере» — картине, которую я считаю выдающейся, — отталкивает зрителя, и как бы ни доказывали мне авторы и критики ее значимость, все это для меня умозрительно, ибо я знаю: людей эта сцена возмутила. Одна эта сцена! Все там сделано замечательно, но обязательно следовало, приняв во внимание привычки и предубеждения общества, предвидеть, просчитать такую реакцию. Но многие не считают, пытаются приучить зрителя. И это тоже отрывает часть зрителей из кинозалов.

Будет ли перелом? Возможно. У нас есть художники, которые задумываются обо всем этом, но их осталось очень мало. Большинство декларирует пренебрежение к зрителю.

Все это относится в полной мере к жанровому кино, которым занимаюсь и по велению сердца, и по долгу службы, возглавляя мосфильмовское объединение «Жанр». Я столкнулся с крайним дефицитом режиссуры и драматургии. Хозрасчет, казалось бы, предоставляет неплохие возможности, да и заработать позволяет. Но то, что нам приносят, предполагая, что это жанровое кино, или драматургически слабо, или просто пошло.

Так что перспективы жанрового кинематографа невелики, ибо нечем брать. Так и не сломана парадигма авторского кино (я тут подразумеваю не подлинное искусство: «Калина красная» Шукшина или картины Йоселиани — это ведь тоже авторское кино, но настоящее). Кинематограф с легкой заумью, скучный, но зато с претензией на философию, берется под защиту только лишь за то, что получает какие-то весьма незначительные премии на непрестижных фестивалях. Нет, если картины оправдывают себя, приносят валюту, все претензии снимаются. Говорят: для развития мирового киноязыка они важны. Но где это проявилось? Их никто не видел на Западе, они не куплены, их никто не видел у нас. И тем не менее им отдается гласное и негласное предпочтение, они престижны...

Мы в объединении категорически отказались от этого направления — пусть его в конце концов разрабатывают в других объединениях. Сейчас у нас пошел первый поток фильмов, которые мы на-

чинали уже сами. Ведь наибольшая пока наша удача — фильм «Холодное лето пятьдесят третьего...» — объединение взяло его уже на середине работы над ним. Хотя символично, что это наша первая картина — это именно то кино, которым бы мы хотели заниматься.

Думаю, обвалный зрительский успех ждет фильм А. Муратова «Криминальный квартет» — там доходчиво и сильно говорится о незримых вещах, общечеловеческих ценностях, таких, как мужская дружба, любовь, сопротивление злу. На мой взгляд, получилась социальная мелодрама «И вся любовь» (режиссер А. Васильев) — там выдающаяся актерская работа Ирины Бяковой. На подходе картина «Делай раз!» А. Малюкова — я о ней уже говорил. Веселой, остроумной получается комедия «Шапка» (по В. Войновичу) режиссера К. Воинова. Есть еще одна картина — «На солнечной поляночке» — замечательный сценарий С. Токарева посвящен знаменитому футбольному матчу сборных СССР и Югославии на Олимпиаде 1952 года...

Что касается более далеких планов, то мы хотим создать эпопею из двух фильмов «Ермак». Предприятие довольно рискованное, обойдется оно миллионеров в пять, но нам это кажется важным и с позиции гражданского долга перед нашей историей, да и с коммерческой точки зрения. Деньги мы наверняка вернем. Но это будет большая картина, которая, хотелось бы надеяться, останется на долгие годы. Снимать ее будут В. Краснопольский и В. Усков.

В заключение о собственных планах. Так получилось, что в последние годы я не снимал. Причины разные. Все вокруг так быстро менялось, что очень непросто было определить, с чем выходить к зрителям.

Надо уметь ждать и не паниковать. Слава Богу, материальное положение не такое, чтобы немедленно, не выбирая, бросаться в новую картину. Однако есть и другая опасность, когда начинаешь бояться, не разучился ли снимать кино. Да и молодые «подпирают»: идет новая режиссерская волна — есть очень сильные ребята. Короче говоря, я уже готов окончательно к работе. Что буду снимать? У меня есть три сценария, один из них буду снимать уже в этом году. Какой? Пожалуй, самый неожиданный.

● В марте в Калинин проходит второй Всесоюзный фестиваль актеров советского кино «Созвездие-90». В программе — конкурс лучших актерских работ последнего времени. Предусмотрены награды за лучшую мужскую, женскую и второстепенные роли. В планах фестиваля — встречи с артистами, концерты, шоу, спектакли театров-студий кинематографа из союзных республик. Организатор «Созвездия» — Гильдия актеров советского кино.

● В Московском Доме дружбы с народами зарубежных стран создан кино-клуб «Новая Индия». Запланированы просмотры и обсуждения индийских фильмов, ретроспективы, фестивали, семинары, а также оказание помощи республиканским и городским клубам любителей индийского кино. Президентом клуба избран режиссер Ю. Альдохин, создавший вместе с индийским режиссером Ш. Бенеглом документально-художественную картину «Неру».

● Звезда западного кино Настасья Кински снялась на киностудии имени М. Горького в экранизации «Униженных и оскорбленных» Ф. Достоевского, которую осуществляет режиссер А. Эшпай.

● На пятом ежегодном международном фестивале «Женщины в кино», проходившем в Лос-Анджелесе (США), советский драматург Мария Зверева удостоена сразу двух призов имени Лилиан Гиш: за сценарий полнометражного фильма «Украденное свидание» (реж. Л. Лайус) и короткометражного «Защитник Седов» (реж. Е. Цымбал).

● А. Калягин и И. Муравьева воплотят на экране героев известной пьесы А. Гельмана «Скаменка». Не найдя финансовой поддержки на «Ленфильме», режиссер Д. Долинин ставит эту пьесу на студии «Ланорама» при Кинофонде Ленинградского отделения СК СССР.

● По благословению Патриарха Московского и всея Руси Пимена, при поддержке Управления делами Московской Патриархии и участия Всероссийского Фонда культуры, Товарищества русских художников, Фонда восстановления храма Христа Спасителя, Совета по делам религии при Совете Министров РСФСР и ряда других организаций в Москве был проведен I Всероссийский фестиваль документальных фильмов о Русской православной церкви. В рамках фестиваля прошел вечер русского духовного песнопения, встречи с деятелями науки и искусства.

● В объединении «Документика» Литовской студии режиссер П. Абукавичюс и оператор В. Дамашевичус работают над полнометражным фильмом «Возвращение» о жертвах сталинского геноцида. В картину войдут уникальные кадры возвращения на Родину останков политических ссыльных из Литвы, погибших в Игарке, на берегу моря Лаптеевых.

● Популярный рок-певец, руководитель группы «ДДТ» Ю. Шевчук играет на «Ленфильме» главную роль в ленте «Духов дань» сценариста М. Коновальчука и режиссера С. Сельянова (по экранам прошел их фильм «Дань вигел»). Герой картины, бард, давно переставший петь, обнаруживает в себе необычайную способность взрывать, уничтожать объекты на расстоянии.

● Фильм Свердловской киностудии «Сувенир для прокурора» привлек немало зрителей. Еще бы: детектив на столь злободневную тему, как борьба с мафией! Московский Дворец молодежи предложил любителям детективного жанра необычную премьеру фильма — встречу с автором сценария, писателем, доктором юридических наук, профессором А. Безугловым. В программе вечерней премьеры была приятная неожиданность. Зрители могли купить детективный роман А. Безуглова «Черная вдова», а каждый сотый покупатель получал книгу с автографом автора бесплатно.

ПОСЛЕДНЯЯ СЪЕМКА

Впервые я встретила Ричарда Ликока в начале декабря прошлого года в уютном номере гостиницы «Советская». Известный документалист, живой классик американского кино просматривал видеокассеты, записанные драматургом Владимиром Синельниковым. На протяжении нескольких лет Синельников собирал материалы к фильму об академике Андрее Дмитриевиче Сахарове. Творческо-производственное объединение «Нерв» пригласило Р. Ликока принять участие в работе над новой картиной.

— До недавнего времени я преподавал режиссуру молодым документалистам в Массачусетском институте технологии. Потом переселился во Францию. Мне кажется, там меня понимают лучше, чем на американском телевидении. А самое главное — во Франции я могу снимать то, что хочу. Впервые о проекте фильма, посвященного Сахарову, узнал от моего друга — режиссера Марины Голдовской. Она же познакомила меня с Владимиром Синельниковым.

— Чем вас привлекла тема?

— В молодости я сам изучал физику в Гарвардском университете, но потом оставил науку и всерьез занялся документальным кино. Я был

марксистом, коммунистом, но, к сожалению, наступил момент разочарования в том, во что верил непоколебимо. Наверное, легче жить, слепо веря во что-то, но это не для меня. Считаю, что нам необходимо вернуться к истокам — к истории Великой французской революции, к социалистам-утопистам, чтобы понять причины сегодняшних бед. Мне показалось, что мы с Сахаровым, если судить по его статьям и выступлениям, мыслили одинаково. Он так же, как и я, видел жизнь такой, какая она есть, и говорил об этом. Если видел плохое — не умел кривить душой...

Ликок не был раньше знаком с Сахаровым. Их встреча состоялась лишь в Москве, дома у Андрея Дмитриевича. Два немолодых человека, почти ровесники, они очень скоро почувствовали расположение друг к другу. И это при том, что Сахаров, по свидетельству людей, хорошо его знавших, был человеком сдержанным, замкнутым. Шел неторопливый разговор, и одновременно Ликок снимал маленькую, умещавшейся на падони любительской видеокамерой.

— Ликока отличает высокопрофессиональная привычка снимать и оставаться при этом незаметным, — говорит художественный руководитель студии «Нерв», кинорежиссер Игорь Гелейн. — Материал, снятый им, неповторим, ведь ему удалось ухватить маленький кусок подлинной жизни Андрея Дмитриевича и Елены Георгиевны Боннэр, показать, что происходило в их доме каждый день. Ведь таким — в домашней одежде, за привычными делами — Сахарова могли видеть лишь очень близкие друзья. Ликоку удалось из мелких штрихов и деталей составить портрет своего героя, показать его взаимоотношения с женой — самым близким и верным другом, разделившим с Андреем Дмитриевичем все тяготы их судьбы. Ликок и Сахаров много говорили — и о физике, и о депутатских заботах академика, — но обо всем вскользь, не углубляясь в споры, прощупывая друг друга. Близкое общение, а может быть, и дружба были впереди.

Затем Ликок вернулся в Париж, чтобы подумать, осмыслить концепцию нового фильма. Он не собирался снимать картину только о Сахарове — политике, ученом. В первую очередь режиссера привлекал Сахаров — человек высокой духовности, гуманного, чистого отношения к миру, природе, людям. Кто тогда мог предположить, что эта съемка станет для Андрея Дмитриевича последней, что ему оставалось жить всего десять дней?

Возможно, сегодня Ликок и не согласится делать этот фильм, ведь, как известно, он не работает с готовым материалом, хроникой, любит все снимать сам. Но...

— Мы много снимали в эти траурные, печальные дни, — продолжает И. Гелейн. — И у дома Андрея Дмитриевича, куда приходили тысячи людей, чтобы проститься с ним, и в его институте, и в Лужниках, и на кладбище. Фильм о Сахарове обязательно будет. Это наш долг.

Марина ПОРК

обзор писем

Наталья РТИЩЕВА

Читаю почту по «Интердевочке»... Ощущение, что посмотрела многосерийную, душу рвущую индийскую мелодраму. Сколько зрительских сердец покорила простая и сердечная история Танюши Зайцевой! Сколько объяснений в любви, слез, восторгов, потрясений, надрывов в иных строках!

«Я смотрела этот фильм, не проронив ни слова с той женщиной, которая пригласила меня в кинотеатр. Как я хотела рыдать, кричать, когда смотрела на этих деаэчек, на все, что происходит в фильме. Как хочется еще раз увидеть живое, эмоциональное лицо Тани! Любой нормальный человек поймет этих несчастных женщин, осудит, но поймет».

Вместе с И. Литвиненко из Нового Уренгоя «кричать, стонать, биться в судорогах, прошибать лбом стены» хотелось Т. Михальцевой из Ленинграда. Как видите, многие женщины находятся на грани нервного срыва. «Интердевочку» в один голос называют лучшим фильмом 1989 года, а Таню Зайцеву в исполнении Елены Яковлевой — героиней нашей жизни. «Это самый яркий образ современницы 80-х годов».

И — рефреном — досада на критиков, которые не поняли, осудили, надсмывались и даже не попытались разобраться в успехе ленты. Я и сама, в душе посмеиваясь над нашей «самой нравственной и самой патриотичной» проституткой, невольно осаждала иронию. Многотысячные очереди в кинотеатры, бесспорно, кинобестселлер года, при сегоднешних дырах в прокате — своеобразный феномен. К тому же фильм сделан одним из самых тонких режиссеров — Петром Тодоровским. Здесь уж, вернее, не конъюнктура, а жажда коммерческого ажиотажа, а загадка!

Чтобы покорить миллионы сердец, надо знать секреты, как это сделать. В Голливуде знают, а мы только учимся. Учимся у «фабрики грез», создавая свою, ибо «Интердевочка» и есть красивая киногрёза, миф, и Танюша Зайцева — проститутка не из реальности, а из сказки. Не шлюха, а как бы это повозвышеннее — падшая, «бедная Таня», «ангел безвинный и небесный», жертва. Петр Тодоровский понял, что сегодня нужно измотанному, усталому, голодному труженику перестройки. Секс? Это надоело. Разоблачения? От этого устали. «Чернуха»? Это пугает.

Нет, ему нужно не то, что есть, а то, чего у него нет. Во что можно поверить. Что можно полюбить. Забыться в слепом наркотическом сне, утешиться, всплакнуть над чужой несчастной судьбой. Он сделал простой, душевный, очень советский фильм, на нас повеяло забытым запахом старого доброго кино, где, по свидетельству Н. Казанцевой из Кургана, «можно было увидеть патриотизм, хорошую любовь, взаимоотношения, послушать музыку».

С моралью — оказывается, наш зритель это по-прежнему любит. Воспитательный — «этого не хватает нашей молодежи». Поучительный — ибо сегодня учат, да не тому. С добродетельной героиней, которой не на панель, а хоть в народные депутаты. Короче, с положительными примерами, как в школьных сочинениях.

Петр Тодоровский снял «Верность», «Военно-полевой роман», «По главной улице с оркестром»... Теперь по главной улице с оркестром танцующей походочкой идет интердевочка Танюша Зайцева, «самый яркий образ современницы 80-х», и улыбаемся мы ей так же,

как улыбается она себе, выйдя поутру из «Интуриста» после доброй трудовой ночи. И нет зрителю никакого дела, что грязно, отвратительно ее ремесло, нет дела до реальной психологии потаскухи, которая, обслужив за ночь троих (считается, добродетельные матери, льющие слезы над «бедной девочкой»!), деловито приценивается к новой клиентуре.

Не до того, да и к чему, когда у истории интердевочки на экране такая блестящая, веселенькая, почти фарсовая отделочка со звоном каблучков по асфальту под ритм пленительного танго! Прав один из героев фильма — загадочна эта русская душа. И смею утверждать, загадочна душа зрителя, приславшего в редакцию столь увесистую почту.

«Залы кинотеатров на все сеансы были переполнены. Не помню, чтобы еще какой-либо фильм имел такой успех, даже заграничный» (М. Рязанова, Алушта).

«Потрясена фильмом, насколько правдиво он сделан, отличный актерский ансамбль, превосходное музыкальное оформление. Да, люди плакали, выходили из зала притихшие, расстроенные. И, как писал один критик, «люди плакали над судьбой проститутки». Да, плакали, плачут и будут плакать. Потому что судьба эта прежде всего человеческая. И уж если мы плакали над судьбой Бима, то почему мы не имеем права плакать над судьбой Тани? По силе эмоционального воздействия, глубокого сопереживания героям я за последнее время ничего лучше не видела» (Н. Воробьева, Львов).

А вот пично Петру Тодоровскому и авторскому составу ленты: «Господи, да как же здорово, что не перевелись таланты на русской Земле!.. Живите долго, создавайте больше таких картин, чтобы было чем жить и нам, простым людям. Я уже на пенсии, но к воспитанию молодежи всегда относилась серьезно. Спасибо вам, дорогие наши, спасибо по-матерински. Картина перевернула душу» (Н. Прядко, Стерлитамак).

Видите, Петр Ефимович, вы покорили даже сердца пенсионеров! А судьба наших проституток на чужбине, оказывается, так ужасна и трагична, что многие юные зрительницы после фильма передумали становиться интердевочками и менять отечество. О чем и сообщили нам в редакцию. «У меня раньше была мечта — выйти замуж за миллионера и умотать за рубеж», — признается пятнадцатилетняя Н. Шевцова из Харькова, в своем невжном возрасте, видимо, серьезно обдумывающая, «куда пойти учиться». «В 12—13 лет фильм не нужен (лишние эмоции и проблемы), а в 14—15 — просто необходим. Не секрет, что именно в эти годы формируется взгляд на ЭТО» — так оригинально ставит проблему ее однокласска, школьница, которая себя не назвала и подписала от имени многих девушек с ее взглядами.

Успокойтесь, родители, девушка проявляет завидное благоразумие: «Неужели мы, дожив до 16 лет, узнавшие только хорошие стороны проституции (здесь я, правда, теряюсь в догадках. — Н. Р.), должны сами становиться проститутками? Уверена, те, кто посмотрел фильм, не повторят судьбу девушек. Мне очень понравилась Таня, ее жизнь, одежда, но у меня нет тяги к проституции».

Слава богу, за детей можно быть спокойной! Как видите, не о чем волно-



Таня, "я тебя люблю!"

торая заполонила сейчас наше кино» (А. Палит, Мариуполь).

Ну, во-первых, отцовские чувства любви и сострадания к несчастным не позволили Тодоровскому опуститься до «гинекологических откровений», а во-вторых, нетрудно сообразить, что ремесло для героини фильма вовсе не удовольствие, а политический протест. Недаром многие назвали «Интердевочку» аллегорической картиной. В первой, советской, серии они оценили протест Танюши проклятому застою, во второй, шведской, — патристическое презрение ее к сытому капитализму, в котором советскому человеку все чуждо. Даже четырнадцатилетняя Оксана Лунина из Холмска догадалась: «С чего начинают все эти девушки, женщины-проститутки, одним словом, интердевочки? Да все из-за нашей жизни. Вот в фильме идут сравнения нашей социалистической страны и капиталистической Швеции. Там вся эта роскошная жизнь достигается трудом человека. А в нашей социалистической стране, где гласность и демократия,

варищ Кузнецов. «Проституция — это бяка, это позорит советского человека, русскую женщину, но чем мы отличаемся от интердевочек в принципе?» — задает сакраментальный вопрос читатель и, признаюсь, оставляет меня в страшной неясности относительно себя, вас и товарища Кузнецова.

«Как я хотел, чтобы японец ушел ни с чем, со своими деньгами. Чтобы папа отказался от оброка, позорно наложенного им на дочь, чтобы подруги скинулись и помогли своему «члену профсоюза» и дали ей возможность уехать в Швецию вместе с мамой. И чтобы Таня родила, лучше двойню».

Но нет, видно, счастья советскому человеку ни там, ни тут, и потому «щемит сердце от боли за русских».

Судьба Тани во многих вызвала желание посвятить пламенные строки Родине. «Да это же моя Родина расходуется за доллары и марки свою красоту и силу, это из ее тела выкачивают природные богатства, и она остается бесплодной пустышкой, отвергаемой и чужими, и своими», — пишет А. Люд-

Э. Ларсона не устроила и Ф. Закирова из Сосновоборска. Достоин ли любви лысый герой? Вот в чем вопрос.

Режиссерам, замысливающим в будущем сказочные голливудские полотна, стоит прислушаться к замечаниям зрителя и не нарушать развитие в нем чувство прекрасного. А то за второстепенной деталью он — не дай бог! — разглядит, что тот не только лыс, но «еще и глуп настолько, чтобы не знать, кого берешь в жены». И вообще засомневается, как В. Литвиненко из Мариуполя. У нее фильм вызвал много разумных вопросов.

«Не понимаю, почему Таня стала проституткой, если мама ее добрая, воспитанная, любит дочь? Реальнее было, чтобы мама ее была, как у Лялики. И как та могла не знать, чем занимается ее дочь в свободное время и кто дарит ей красивые вещи? За что Таньку любят иностранцы? Где сладкая сторона жизни проститутки, если они шли к ним, как на каторгу, и постоянно находились в милиции? Тодоровский в интервью признался, что любит своих героинь. Но когда Таня жила за границей, мы больше сочувствовали ее мужу и жалели его — такому хорошему человеку досталась такая плохая жена. И очень рады, что в конце концов он освободился от нее. А к Таньке нет никакой жалости, ведь она испортила жизнь матери и мужу. Елена Яковлева хорошо сыграла Таньку, но ей больше подошла бы роль Ксанки в фильме «Корона Российской империи».

В некотором замешательстве осталась и Н. Старцева из Ленинграда: «Мне кажется, что женщина, избравшая проституцию своим ремеслом, должна что-то в себе преодолеть, переступить какой-то нравственный порог. Героиня же нравственна и раскрепощена в душевном отношении. Однако если вспомнить об условности всего происходящего в картине, все встает на свои места...»

Не будем и мы предъявлять слишком большие претензии фильму «Интердевочка». Прикаюсь, я не большая его поклонница и считаю: массовый успех картине обеспечила фигура самого режиссера, исключительное обаяние его личности. Выбор оказался, как никогда, точен. Только Тодоровский с его бесконечно добрым взглядом на мир смог придать теме пленительную человечность, а судьбу Тани Зайцевой сделать не историей жрицы любви, а историей женщины — женщины, которая хоть и покинула свою бедную Родину, но осталась ее плотью, знаком ее социального неблагополучия, ибо что может быть трагичнее условий, в которых профессия проститутки становится престижной.

И, наверное, по-своему правы зрители, которые увидели в судьбе интердевочки горький итог жизни страны. Всем нам хочется других зарплат и иного ассортимента в магазинах, но, как учит фильм, не для всех советских граждан это должно стать поводом для протеста на панели. И грешницам не всегда светит удача в красноречивой державе.

Петр Тодоровский оставил нам загадку «Интердевочки». Он покорила зрительские сердца, может быть, и тем, что вспомнил вещи, которые подзабылись.

Что кино должно тревожить сердце. Что там, в темном царстве экрана, должен быть хотя бы луч света и доброты. Что наш зритель, как в 40-е и 50-е, идет в кинотеатр в надежде поперевивать и выйти в слезах. Что в ожесточившее, обезверившее нас время ему по-прежнему надо кого-то полюбить. Пожалуй. Тогда станет понятнее, почему «простые люди» в едином патристическом порыве встали на защиту своей падшей соотечественницы: «Таня, я тебя люблю!»



ваться и вам, тов. Осинцев из Асбеста, которому профессия Танюши показала слишком привлекательной: «Судя по ее поведению в постели, не видно, что она может устать и спотыкаться, и многие девушки захотят быть такими интердевочками». Ну, насчет «спотыкаться», тут я с вами не согласна, впрочем, не переживайте — фильм сделал нужную и полезную работу, здесь мне опять помогает Н. Воробьева из Львова, «он преподнес хороший урок девушкам, которые еще только собираются встать на скользкий путь».

Еще бы, такой работы и врагу не пожелаешь! Тысячи зрителей разделили глубокое отвращение Тани Зайцевой к технологии своего древнего промысла. Наша интердевочка не только самая нравственная и патристическая, но и самая целомудренная в мире. Доверь про интердевочек снимать Василию Пичулу, измочились бы Танюша в интуристовских номерах и не то чтобы до Швеции не доехала — до дома не доползла. А тут десятки благодарностей режиссеру, что, «показывая такой контингент, обошелся без порнографии, ко-

женщины и двушки вынуждены идти на такую «сладкую жизнь», чтобы хоть немного пожить хорошо. В фильме показана не «сладкая жизнь» и ее «горький итог», а трагедия наших молодых девушек и женщин».

Под впечатлением от «Интердевочки» серьезные обвинения советскому бюрократизму, командно-административной системе бросил С. Юлдашев из Ленинабада. Причем под его горячую руку попали и рядовые сотрудники милиции, и высшие эшелоны управления, и близорукие критики, из-за отсутствия у которых четкой позиции в отношении проституции в СССР «мы вынуждены плестись в хвосте развитых государств мира».

Не знаю, как там в хвосте, а девчонки наши на весь мир славятся! Так что еще посмотрим, какая система лучше.

«Сложное чувство невизбежности судьбы загадочным бременем легло на меня после просмотра «Интердевочки», — начинает В. Кузнецов из Новосибирской области трагическую исповедь, которую он назвал «Обреченность». Обречены мы все — вы, я и то-

винский из Полтавы. Не менее потрясена Глушкова из Ярославля: «Кино душевное, даже тяжелое. Меня поразила музыка, особенно народная песня «По диким степям Забайкалья». Это прощание с Родиной. И в последних кадрах, когда Таня рвется из «богатой страны» на Родину, опять эта же песня, леденящая душу. Это музыкальное сопровождение выбило меня из колеи, несколько дней преследовало». «Вот как трудно бывает, — подсказывает И. Алилуев из Литвы, — когда человек привязан из своей страны на чужбину».

В нашем народе высоко развито не только патристическое, но и эстетическое начало. Если Танюша Зайцева в сумме добродетелей близка к идеалу советского человека, а по голливудским меркам — просто суперзвезда, то фигура гражданина Швеции Эдварда Ларсона, ее мужа, вызвала в зрительской массе досадное разочарование. «В повести В. Кунина, — признается В. Завьялов из Челябинска, — он интереснее, моложе, и нет разговора о лысине, хотя в жизни все бывает». Лысина

Виктор БОЖОВИЧ

В этой жизни помереть недолго, похорониться — значительно трудней. Родственникам покойного, вместо того чтобы сосредоточиться в торжественную минуту последнего прощания, надо и в контору сбегать, и бригадира подмазать, и могильщиков (то бишь «подсобных рабочих») отблагодарить. А уж чтоб надгробную плиту или там ограду поставить, цветник развести, нужно не одну неделю посуетиться и не одну сотню растрясать. Так уж повелось, что похоронные дела стали у нас сферой «теневой экономики», подпольного бизнеса, переходящего в вымогательство и уголовщину.

Обо всем этом — фильм режиссера А. Итыгилова и сценариста С. Каледина «Смирненное кладбище». И в то же время — совсем о другом.

В течение долгих лет принудительного оптимизма у нас не принято было говорить о смерти. В наших фильмах умирали только на войне, а в мирной жизни — исключительно в порядке героического самопожертвования. Показывать смерть как неизбежное завершение всякого индивидуального существования было как-то неприлично, негражданственно даже. Зачем об этом — ведь народ бессмертен! Только теперь мы вдруг стали осознавать, что и народы смертны, да и все человечество... Смерть предстала перед нами не только как физическая, но и как метафизическая реальность, по отношению к которой, пользуясь модным выражением, надо «определиваться».

Правда, главному герою фильма Лехе Воробью, подсобному рабочему одного из московских кладбищ, на все эти тонкие материи наплевать. Его дело — могилу «расковырять», покойника «засунуть», клиента «ободрать» да «шары налить». Так жил он до сорока лет, так бы и дальше тянул, если бы по пьяному делу брательник Иван не проломил ему голову топором. Не стало у Лехи прежнего здоровья, слух заложил, а от одного стакана бормотухи такой его припадок скрючил, что еле оклемался. И начали у нашего героя под расколотой черепушкой непривычно мысли шевелиться.

А тут еще левый помощник (по-кладбищенски — «негр») у Лехи появился, Мишка-студент,

матерщина, моральное одичание, бесправие перед хапугами-начальниками, произвол над беззащитными клиентами — такова картина жизни, окружающей Леху, жизни, увиденной со стороны кладбища, где она непосредственно смыкается с небытием.

Фильм А. Итыгилова менее всего литературен, хотя и сделан по повести С. Каледина, опубликованной в 1987 году в «Новом мире». По своим художественным качествам фильм, как мне представляется, превосходит повесть, и заслуга в этом принадлежит не только режиссеру, но и сценаристу — С. Каледину. Фильм сжат, собран, лаконичен, в нем четко выявлена драматургическая структура. Прекрасно написан диалог, передающий разговорные интонации, чересполосицу бытовой речи, ограниченность и неожиданную выразительность убогого языка действующих лиц. (Чего стоят хотя бы такие словесные гибриды, как «водку пьянствовать», «безобразия нарушать!».)

Авторам фильма (с помощью оператора В. Калюты) удалось соединить суровое, жестокое, доходящее до натурализма изображение быта, персонажей с атмосферой глубокого и скорбного раздумья. За героями фильма, людьми опустившимися, оскотинившимися, теряющими или уже потерявшими человеческое достоинство, камера следит не отчужденно, не со стороны. Конечно, не все они одним миром мазаны, и невидимая черта отделяет беспомощного и безобидного Кутю (прозванного так за свою любовь к собакам) от расчетливого и опасного Стаса, для которого нет уже ничего святого. Но, как бы то ни было, кинокамера здесь, среди действующих лиц, часто вплотную к ним — в тесных подсобках, узких дворах, неприбранных, захламленных комнатах. Ощущение тесноты, спертости — пространственный лейтмотив многих эпизодов фильма. А когда стены размыкаются, мы оказываемся на кладбище, среди могил, — вот и все «жизненное пространство» героев фильма.

Но иногда, в снежный зимний день или под нежарким солнцем золотой осени, тихий и ровный свет вдруг заливают кладбище, заполняет кадр. Для меня этот свет — главное в фильме, то, что отличает его от обыкновенной «чернухи». Сейчас среди критиков (среди зрителей тоже) все чаще раздаются требования «дать людям надежду», показать «свет в конце тунне-

произведения. Название фильма (и повести) отсылает нас к Пушкину:

«...смирненное кладбище.

Где нынче крест и тень ветвей

Над бедной нянею моей...»

Эта литературная параллель, заложенная в подтексте фильма, не только иронична (хотя и иронична тоже). В ней серьезный смысл и глубоко спрятанное чувство, источник живого света, порой озаряющего фильм, как предощущение возможного выхода из круга безнадежности.

Хотелось бы верить, что народ, в культурной истории которого Пушкин, Герцен, не может впасть в окончательное одичание. С другой стороны, много ли знает этот народ о великих деятелях своей культуры? Но ведь захотел же все-таки Леха Воробей хоть краешком глаза взглянуть на экспозицию герценовского музея, где ночным сторожем подрабатывает Мишка-студент. И вопросы стал задавать, — значит, есть интерес, потребность проникнуть в эту закрытую для него культурную сферу. Только ответить на его вопросы некому, поскольку и сам Мишка знает о Герцене только вырванную из контекста и бессмысленную школьную цитату, что, мол, «его декабристы разбудили».

И только зайдя к священнику, настоятелю кладбищенской церкви, Леха получает наконец возможность услышать простые, нехитрые, столь необходимые ему наставления.

В день своего сорокалетия Леха обязательно хочет залезть на колокольню. «Ну, пусть, дядя Леха, — упрасивает он звоняра, — сверху поглядеть. А то всю дорогу с покойниками внизу». Сопровождая героя, камера поднимается все выше и выше, пока не распадается перед ней простор открытого неба и далекой земли. Распластаный по горизонтали, фильм получает в этот момент новое измерение — по вертикали.

Не будем, однако, идеализировать Леху Воробья. Много, ох, много злости накопилось в его душе, и владеть собой он не умеет, пути своего не знает. Когда он в последний раз говорит с Мишкой по телефону, его невысказанная молба о помощи не может прорваться сквозь грубую ругань и яростные угрозы. И угрозы эти не пустые: сломал же Леха челюсть соседу, когда тот попытался помешать ему избивать жену Вальку. О нем так и говорят: припадочный. Но на холодное, рассчитанное зло, как тот же Стас, он не способен. А за беззащитного Кутю он самому зрителю кладбища Петровичу (его с безукоризненной точностью играет Л. Дуров) готов глотку перервать.

Пришло время назвать имя Владимира Гостюхина, который с потрясающей силой играет — нет, живет жизнью своего героя. Снова (как до этого в «Нашем бронепоезде») актер несет тему дезориентированного, изуродованного, опасно извращенного народного начала. Гостюхин — один из тех актеров, которые обладают естественной, природной силой физического присутствия на экране.

Герой Гостюхина возникает на экране сразу, словно высеченный из одного куска, а потом только поворачивается к нам разными сторонами. Без лишних слов, без ненужной детализации раскрывается история и предистория этой глухой, загубленной, не востребованной обществом жизни. Страшно смотреть, как мечется и звереет Леха Воробей, как пытается что-то разглядеть в окружающем его мраке. И жалко его ужасно...

И вовсе не от других, нет, — от себя самого хочет он бежать, хватаясь, как за привычный якорь спасения, за бутылку водки. Сколько раз вывозила она, родимая, помогала забыться — поможет и в последний раз. Слишком поздно Валька да пьяненький Кутя кинулись вырывать у него стакан. У Лехи разве вырвешь — знает ведь, что держит смерть в руке, сам к ней стремится.

Во второй и последний раз, словно следуя за отлетающей воробьиной душой, камера взлетит над землей, чтобы посмотреть с высоты на могилу, в которой зарыто отлучившееся Лехино тело, и на уходящих вдоль кладбищенской аллеи Кутю, Петровича, Мишку да Вальку с маленьким Витькой на руках...

СМИРЕННОЕ КЛАДБИЩЕ

Киностудия имени А. П. Довженко

Автор сценария Сергей Каледин

Режиссер-постановщик Александр Итыгилов

Оператор-постановщик Вилан Калюта

Художник-постановщик Алексей Левченко

Композитор Владимир Мартынов



на кладбище приперся бабки сшибать, парень так себе, ни то ни се, но из какой-то другой жизни и тем для Лехи интересный. Он своего «негра» хоть и ругает последними словами, хоть под горячую руку и прибить может, а все же тянется к нему из своего привычного окружения, от приятелей-ханых, от спившейся жены Вальки (сам же ее и спойл), от «недоделанного», недо-развитого сынишки.

И здесь надо нам ненадолго отвлечься от Воробья и оглянуться вокруг. Пьянство, драки,

ля». Думается, требования эти оправданны, но при одном условии: их не следует замыкать на жизненное содержание фильмов, на их драматические коллизии. Иначе мы снова придем к приукрашиванию реальности, к изображению жизни не такой, как она есть, а такой, какой мы хотели бы ее видеть.

В «Смирненном кладбище» нет попыток приукрасить картину жизни, но есть авторская позиция, отношение к изображаемому, чем и определяется эмоциональная атмосфера, тональность

ВОСПОМИНАНИЯ О БУДУЩЕМ



Себастиан Раду — С. Данаилов



Мария — С. Тома, отец Владимир — Б. Бекет

С. ЛАВРЕНТЬЕВ

Даже в наши бурные дни, когда зрителя, кажется, невозможно поразить ничем, история, рассказанная в «Западне» («Молдова-филм», сценарий А. Бусуйока при участии Б. Конунова, режиссер Б. Конунов), удивляет своей уникальностью. В центре повествования — сельский учитель, покидающий в 1944 году родную Бессарабию, к которой с боями приближается Красная Армия. У мягкого, интеллигентного Себастиана Раду есть все основания избегать встречи с освободителями. И не только потому, что одним из первых мероприятий новой власти будет всеобщее анкетирование и ему, Раду, в графе «социальное происхождение» придется написать «из дворян». Дело в том, что у нашего героя уже есть опыт общения с представителями «нового мира». Весной 1941 года, устав от несправедливостей капитализма, он на своем аэроплане совершил дерзкий перелет через румыно-советскую границу. Приземлился, поднял руку со сжатым кулаком, воскликнул «Рот фронт!» и был тут же препровожден «куда надо». Там его обработали по первому разряду, окрестили шпионом, специально посланным, дабы рассорить СССР с «дружественной державой», о подготовке которой к войне наивный Раду пытался рассказать.

Однако судьбе было угодно, чтобы эшелон с заключенными отправился в глубь страны akurat в 4 часа утра 22 июня. Самолеты «дружественной державы» разбомбили эшелон, и чудом уцелевший Раду оказался на свободе.

В 1944 году вместе с учителем покидает родные места его жена Мария (С. Тома), священник отец Владимир (к которому судьба проявила меньшую благосклонность — он успел-таки испить из чаши ГУЛАГа), да молоденькие влюбленные, умолившие попа обвенчать их, пусть и в разрушенной церкви.

Бегство закончится ничем. Уйдут немцы, придут русские. Произойдет ночная стычка с советскими парашютистами, в одном из которых Раду не без страха узнает своего энкаведешного истязателя. Погибнет Мария, исчезнут куда-то молодожены... А сам Себастиан Раду вновь попадет в цепкие объятия «доблестных органов», как, впрочем, и его недавний мучитель.

Сюжет этот непросто зачислить по разряду

«новой конъюнктуры». В самом его строении чувствуется стремление не столько поведать о ранее запретном, сколько представить рассказанное одной из кошмарных вариаций общего и неизбежного у нас сюжета «человек — государство». Специфически молдавские повороты расширяют пространство, входящее в сферу его влияния. Они придают действию характер притчевости. Именно этой особенностью — углубиться в свое, частное, настолько, чтобы прозреть в нем всеобщее, — отличалось молдавское кино шестидесятых.

Безусловно также и такое проявление притчевости, как выбор персонажей. Люди, сидящие в двух бричках, колесящих по военным дорогам Бессарабии, — не только конкретные киногерои с именами, фамилиями и характерами. Они еще и воплощение народной судьбы. Интеллект и нравственность народа (учитель), его советливость и духовность (священник), изначальная народная мудрость и основательность (Мария ведь крестьянка, когда-то увезенная Раду буквально из-под венца, а кучер одной из бричек — человек, который едва не стал ее мужем), наконец, честность и открытость (молодожены)...

Однако заметим, что на этом пути авторы фильма все же непоследовательны. Рассуждение о персонажах — воплощениях народной судьбы может возникнуть, а может и не возникнуть в зрительском мозгу, ибо необходимое равновесие между конкретной сюжетикой и ее обобщающим значением соблюдено режиссером далеко не всегда. Фильм то увлекает исключительно острыми событийными поворотами (на-

пример, все эпизоды 1941 года), то удивляет нарочитой метафоричностью (скажем, эпизод, в котором Раду из последних сил стремится забраться на отвесную скалу). А иногда осязаемое желание «поддаться символическому» приводит и просто к вкусовым погрешностям: в сцене гибели Марии на экране крупным планом висят на ветке алые бусы. Нитка порвана, и мы видим, как бусинка за бусинкой срываются и падают наземь.

Эпизод этот обнаруживает и некий парадокс. Пожалуй, «кинотрюк» с бусами — единственный прием, напрямую отсылающий нас к знаменитым молдавским картинам 60-х годов. Однако если в эстетике кинематографа 60-х подобные приемы были органичны, то сегодня попытка войти в ту же стилистическую реку дает довольно сомнительные результаты. Эпизод с бусами красноречиво свидетельствует: возрождая лучшие традиции национального кинематографа, не нужно реанимировать их буквально. Следует, наверное, говорить то же и о том же, но на другом языке, более органичном для нынешнего этапа развития экранного искусства.

Элементом такого современного киноязыка представляется мне актерская работа Стефана Данаилова. Он постарел, погрузнел, но сохранил в себе какую-то звонкую нравственность, стал идеальным «инструментом» для воплощения силы — не телесной, но духовной. На наиболее точное восприятие образа Раду работает и тот факт, что Данаилов известен зрителям как актер не советский и уж тем более не молдавский. Некая отъединенность учителя, его непохожесть на окружающих мне представляется здесь крайне уместной.

Вот такой фильм. Неровный, не до конца выверенный, временами не выстроенный ритмически. Но при всех огрехах, несомненно, заслуживающий внимания. Ведь и его достоинства, и его недостатки дают основание надеяться, что из Кишинева не будут теперь приходиться фильмы, в которых национальная проблематика осмысливается на уровне художественного и эстетического примитива. «Западня» не только обещает нам изменение киноситуации в республике, но и наглядно демонстрирует те трудности, с которыми в процессе изменения столкнется молдавский кинематограф.

ЗАПАДНЯ

«Молдова-филм»

Автор сценария Аурел Бусуйок

при участии Бориса Конунова

Режиссер Борис Конунов

Оператор Вадим Яковлев

Художник Станислав Булгаков

Композитор Валентин Дынга



В этом году профессиональный приз Союза кинематографистов СССР получил имя. Двукрылую фигуру назвали «Никой» — и в честь древнегреческой богини победы, и в память о Веронике из незабываемого фильма «Летят журавли». Церемония вручения «Ники» лучшим фильмам 1988 года собрала, кажется, всех «звезд», и не только кинематографических. Награды лауреатам вручали Евгений Евтушенко и Святослав Федоров, Майя Плисецкая и Алла Пугачева, Элем Климов и Андрей Смирнов, Жанна Моро и Джек Мэтлок, Екатерина Максимова и Владимир Васильев...

Писатель Аркадий Арканов был не зрителем, а участником церемонии. Вместе с другим Аркадием — Ининым — они организовали на время вечера агентство «Аркадий — ТАСС», сокращенно «АТАСС». Сообщения этого агентства были, пожалуй, самым веселым на этом празднике.

А, в общем, это и вправду был праздник. Шумный, аляповатый, сумасшедший, громкоговорящий... В пору, когда настоящих праздников у нас так мало, этот явно оказался не лишним...



"В ЛЕСУ"

Шоу Э. Рязанова и И. Понаровской



«АТАСС» уполномочен заявить... (А. Инин и А. Арканов)
Александр Прошкин



Фото Н. Гнисяка



Андрей Михалков-Кончаловский

Жанна Моро

Раиса Недашковская

«Ника» — Наталья Негода. Приз вручают Михаил Державин и Александр Ширвиндт

Аркадий АРКАНОВ

«Ника» — наконец-то она есть и у нас. Это праздник кино, который в США уже давно есть и известен как «Оскар». И мне, непосредственному участнику этого праздника, было чрезвычайно интересно присутствовать при церемонии награждения людей, сделавших самое лучшее кино. Но, как мне повзалося позже, сама церемония утонула в празднике, устроенном вокруг нее. Так иногда украшают елку игрушками, порой прекрасными и дорогими, забывая о том, что елка — главный праздник. В двойной роли — и высту-

пающего, и зрителя — я скоро ощутил некоторый дискомфорт: «Ника», водруженная на неимоверной величины триумфальную арку, не давала возможности увидеть само кино (я не говорю уже о техническом несовершенстве видеотехники), а выступление некоторых «звезд» невольно заставляло вспомнить выступление «звезд» на вручении «Оскара», умеющих лишь обозначить свое присутствие, подчеркнуть свое уважение к кино-празднику и его лауреатам. Мне и Аркадию Инину было бы, наверное, приятно почитать не по три «новости» в наших «известиях», а по 23. И был бы успех. Но мы понимали, что это не наш праздник.

И не виноваты, наверное, те зрители, которые ушли к полночи, так и не дождавшись вручения основных наград. Церемония оказалась и тяжелым, я бы сказал, физическим испытанием. Вероятно, имело смысл уменьшить временные ее размеры, а с другой стороны, хотелось большей лег-

кости, радости и юмора от самих соискателей и лауреатов. «Ника» — это в конце концов не самый «тяжелый» подарок судьбы за годы беззаветного служения искусству. Но от реакции иных лауреатов оставалось ощущение, что вручение награды — для них не только неожиданность, но и неожиданность не самая приятная и радостная. Что подчеркивал еще и отнюдь не праздничный внешний вид некоторых лауреатов. Я и сам не большой любитель галстуков и бабочек, но согласитесь, что это необходимая дань уважения к такому событию.

Быть может, первые шаги «Оскара» тоже были неловкими, неуклюжими. Но зато мы теперь знаем, каким может быть настоящий праздник кино. Я не считаю, что у нас должен быть точно такой же. Но кое-чему мы могли бы поучиться. И тогда, уверен, не будет полупустого зала во время вручения главных наград.

Тем более что елка (то бишь кино) у нас есть.

Родимась Елочка...

ЛУЧШИЕ ФИЛЬМЫ 1988 года — ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «НИКА»

Лучший игровой фильм — «Холодное лето пятьдесят третьего...»

Лучший документальный фильм — «А прошлое кажется сном...»

Лучший научно-популярный фильм — «Компьютерные игры»

Лучший анимационный фильм — «Завтрак на траве»

Лучшая режиссерская работа — А. Михалков-Кончаловский («История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»)

Лучший сценарий — Ю. Клепиков («История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»)

Лучшая операторская работа — В. Гинзбург («Комиссар»)

Лучший оператор неигрового кино — В. Крипченко, В. Таранченко, В. Шевченко («Чернобыль. Хроника трудных недель»)

Лучшая работа художника — М. Гаухман-Свердлов («Асса»)

Лучший художник по костюмам — Л. Конникова («Господин оформитель»)

Лучшая музыка к кинофильму — А. Шнитке («Комиссар»)

Лучшая работа звукооператора — В. Персов («Дни затмения»)

Лучшая мужская роль — Р. Быков («Комиссар»)

Лучшая женская роль — Н. Негода («Маленькая Вера»)

Лучшая роль второго плана — Р. Недашковская («Комиссар»)

Специальный приз «Честь и достоинство» — Л. Трауберг

«Звезды» на сцене, «звезды» в зале

Толомуш
ОКЕЕВ:

«МЫ ВПЕРВЫЕ ПОЗНАЕМ САМИХ СЕБЯ»

К переменам привыкаешь быстро. Верховный Совет принимает законопроект, о котором вчера и помыслить не смели, а нам, сегодняшним, этого уже мало. Ждем более радикальных решений! Пропало мыло, сахар по талонам — повозмущались, конечно, но привыкли. После трехлетней борьбы Совмин утвердил новую (все еще новую!) модель кинематографа — сетуем, что не все предложения учтены. Но к этому тоже привыкли...

Перемены заметнее, когда приезжаешь в другой город, где не был несколько лет. И хотя на первый взгляд Фрунзе остался прежним — все так же современные здания в центре чередуются со старыми одноэтажными постройками, тот же неторопливый ритм жизни, даже лозунги на улицах кажутся неизменными, — почти сразу бросаются в глаза и черты нового. Больше стало новых микрорайонов, тут и там мелькают частные такси, появились кооперативные магазины, на каждом углу афиши оповещают о репертуаре многочисленных видеосалонов. Набор, правда, здесь тот же, что и в Москве: каратэ, боевики, фильмы ужасов... И еще новое — интерес случайных попутчиков к тому, что происходит в столице. Теперь на сакраментальный вопрос: «Ну как там Москва?» — уже не ответишь столь же сакраментальным, хотя и полностью соответствующим истине: «Москва-то? Гудит!» Надо обязательно разяснить, что именно гудит и в какую сторону. Если сам, конечно, понимаешь.

И, разумеется, встречные вопросы. А как у вас? Раньше «от Москвы до самых до окраин» все было одинаково сонно. Теперь везде множество событий. В чем-то схожих, во многом различных. Интересно! А чтобы понять суть происходящего, полезно иногда оглянуться назад.

Толомуш Океев собирается снимать «Чингисхана». Почему?

— Этой темой мы с моим другом Булатом Мансуровым «болеем» давно. Быть может, потому, что эпоха Чингисхана потом, на новых витках развития, не раз повторялась, отражаясь, как в зеркале, в других мировых катаклизмах. Хотелось поразмышлять о почти невидимых нитях, которые протянулись от тех времен к нам. Ведь это наше прошлое. Киргизы, татары, монголы близки между собой этнически, они вместе воевали, вместе творили свою собственную историю и историю половины мира. Однако, хотя существует множество документальных свидетельств, по сути, мы имеем дело с огромным белым пятном. Долгие годы в нашей исторической науке господствовал стереотип: татаро-монголы — захватчики, кровожадная, неорганизованная орда. И точка. Упрощенный взгляд! Исследования всех ученых, начиная с Бартольда, Бичурина и кончая Львом Николаевичем Гумилевым (он стал главным консультантом нашего фильма), опровергают такую точку зрения. Вот мы и хотим, опираясь на исторические факты и свидетельства, выразить свою собственную позицию.

— Вы говорите: опираясь на исторические свидетельства. Какие?

— Мы перерыли гору материала. Между прочим, первый документ был написан очевидцем в 1240 году, через тринадцать лет после смерти Чингисхана («Сокровенное сказание»). Есть также китайские, монгольские, армянские, иранские источники. Позже, во времена Батыя, упоминания о монголах появляются в русских летописях.

Но, кроме исторического, события эти представляют колоссальный художественный, философский интерес. Завоевания, власть, рождение, смерть — шекспировские масштабы! Сильная личность. Жестокая — да! Но сильная и неоднозначная. Слабый не смог бы покорить полмира. Неграмотный, Чингисхан поощрял образование. Монголы приняли уйгурскую письменность, от покоренных народов переняли порох, таранные машины, изучили компас, географию... Мне иногда говорят: ты бы еще про Гитлера стал снимать. А я считаю, что любое историческое лицо может быть объектом художественного исследования. Главное, не превращать фильм в агитку, не переводить сложные многомерные жизненные процессы в плоскость примитивных клише, показывать диалектическое единство и борьбу противоположностей как в истории, так и в характерах людей.

Литературной основой фильма стал роман Исаа Калашникова «Жестокий век», в котором наиболее полно и исторически достоверно показаны те события.

— Я слышал, снимать картину вы планируете совместно с одной из западных фирм?

— Да. Предложений, к счастью, было много. Некоторые, правда, выдвигали кабальные условия, на которые мы пойти не можем. Но мы ищем компромиссный вариант.

— А нужна ли вообще совместная постановка?

— Без иностранной техники, пленки, без иностранных капиталов мы просто не осилим такую масштабную работу. А чтобы выйти с нашим фильмом на мировой рынок, необходимо участие западных кинозвезд. Зарубежные партнеры готовы финансировать их.

— Когда планируете завершить работу?

— Мы снимаем четыре общекранных фильма и шесть телевизионных и рассчитываем закончить все через три года. Начало съемок летом.

— А вы не боитесь, что разногласия с зарубежными партнерами затормозят работу?

— Если не удастся договориться с этой компанией, будем искать другую. Любимая поговорка Чингисхана была: «Боисься — не делай. Сделал — не бойся. Не будешь делать — погибнешь».

...Почти одновременно произошли два события — Совет Министров СССР утвердил новую модель кинематографа и чуть раньше в Киргизии, на Иссык-Куле, состоялся региональный экспертный семинар (деловая игра), участники которого, съехавшиеся из всех республик Средней Азии и Казахстана, должны были ответить на вопросы: как существовать в условиях хозрасчета кинематографу региона, как занять достойное место в советской и мировой культуре? Проблем здесь накопилось множество — от слабости производственной базы (в Киргизии она находится просто в катастрофическом состоянии) до нехватки квалифициро-

ванных кадров во всех звеньях кинопроизводства и кинопроката. «Иссык-Кульский форум», как успели окрестить семинар остряки, выступил с беспрецедентными предложениями, а сегодня, подписанные руководителями республиканских кинематографий, они приняли форму решений: объединить производственную и кинопрокатную базы всех пяти республик, наладить в регионе подготовку кадров, в том числе менеджеров, широко привлекать для производства фильмов средства и материальные ресурсы некинематографических организаций... Направлять эту работу будет координационный совет, возглавить который по очереди представители республик.

— Как укладывается то, что было принято на Иссык-Куле, в рамки новой модели и в чем их различия?

— Можно сказать, мы пошли дальше. За те годы, что я работаю первым секретарем союза в Киргизии, я пытаюсь внедрить в сознание своих коллег мысль о свободе творчества, о самостоятельности и ответственности, если можно так выразиться. Как ни странно, эти, казалось бы, очевидные вещи находят отклик далеко не у всех. Остались еще иждивенческие настроения, надежды на то, что какой-то бог, царь или большой начальник все сделает за них. А в результате все соседние студии опередили нас, проводят реорганизацию, создают хозрасчетные объединения. А мы топчемся на месте как в творчестве, так и в организации своей работы.

...Когда говоришь о киргизском игровом кино, на память сразу приходят всем известные имена: Толомуш Океев, Болот Шамшиев, Геннадий Базаров, Мелис Убукеев. Была еще Динара Асанова, но она много лет, до самой смерти, работала на «Ленфильме». Все! Только этих режиссеров знают зрители, только об их работах ведут серьезный разговор критики. А ведь каждому из них «до», а то и «после» пятидесяти! И дело здесь не в том, или, точнее, не только в том, что маломощная студия не может всех обеспечить работой, — достаточно увидеть фильмы тех, кого обеспечивает. Появилось, правда, недавно новое интересное режиссерское имя — Кадыржан Кыдыралиев. Но ведь и он... родился в 1936 году. Один из лучших кинооператоров республики, он уже три десятилетия снимает документальные и игровые фильмы.

Ясно, что перемены здесь назрели. И перемены радикальные.

— Жизнь показала, — продолжает Толомуш Океев, — что никакие прекрасные лозунги, никакие постановления не помогут, если мы сами не сдвинемся с места. Конечно, никто не гарантирован от ошибок. Но надо пробовать! Надо брать ответственность на себя. Главное, самим отвечать за весь цикл — от производства до проката фильмов, чтобы потом не на кого было сваливать собственные ошибки, непрофессионализм, безалаберность, бесхозяйственность. Поменьше зависеть от бюрократов, от тупости бездарных организаторов, от различных ограничений. Создать подлинно творческую атмосферу на студиях. Все это и привело к мысли об Иссык-Кульской игре. Пользуясь случаем, хочу поблагодарить Петра Щедровицкого и его товарищей за прекрасную ее организацию и проведение.

— Дело действительно начато большое. Подведен теоретический базис под все дальнейшее движение. Но насколько в нынешних условиях реально то, что вы задумали?

— Это трудный вопрос. Постановление Совмина, можно сказать, открыло ворота. Пора трогаться в путь. Теперь все зависит от нас. Но готовы ли к этому мы сами? Боюсь, что еще не все. Во всяком случае, когда год назад мы заговорили о подобных шагах, то не получили поддержки большинства в нашем союзе. Это понятно — сейчас на «Киргизфильме» большие излишки кадров, многие из «творцов» вовсе не рвутся в бой. Ограниченные возможности студии позволяют им существовать, практически не работая. Пора — и этот вопрос обсуждают не только в Киргизии — вывести представителей основных творческих специальностей за штат. Операция, согласен, болезненная, но только она создаст всем равные стартовые условия для прорыва в новое качество.

— А не упреется ли все в слабость материально-технической базы? Согласитесь, трудно говорить о равенстве условий при годовой программе в три фильма.

— Тут есть два пути. Если мы договоримся с зарубежными фирмами о совместных постановках, у нас появятся техника, пленка, тран-

спорт. Не удастся наладить такой контакт — возьмем все это в аренду в нашей стране, на других киностудиях. Иссык-Кульский форум показал, что это возможно. Надеемся привлечь капитал таких вневедомственных студий, как «Катарсис», других организаций.

— В киргизском кинематографе очень сильны народные, национальные мотивы. Но при переходе на хозрасчет вам все нужнее будет зритель, в том числе за пределами республики, страны. Возможно ли сочетание национальных истоков и хозрасчета?

— Думаю, да. Ясно, что любое искусство, и кино в том числе, должно опираться на народные корни. — это мы изложили в своем манифесте. Не может быть искусства без корней, оно тогда не дерево, а столб, гладкий и никому не интересный. Но, с другой стороны, национальная форма без интернационального, общечеловеческого содержания не имеет смысла — нельзя существовать в замкнутом круге. Поиск такого содержания плюс высокий профессионализм — вот, по-моему, путь к расширению сферы влияния нашего кино. Однако мы понимаем, что кинематограф маленькой республики, подобной нашей, при любом хозрасчете не сможет су-



Т. Океев и Ч. Айтматов на втором Съезде народных депутатов

ществовать без субсидий — так обстоит дело во всем мире. Культура — стратегический товар, и чтобы в будущем получить результаты, его надо хорошо оплатить сейчас. Я говорю о главном результате — цивилизованном, самобытном, культурном народе. Но и сами мы не можем сидеть сложа руки. Мы должны делать «культурный» коммерческий фильм. И если из двадцати картин снимем хотя бы две такие, я скажу, что задача выполнена. При правильной прокатной политике они окупятся с лихвой.

Цивилизованный народ. Пожалуй, вся политика перестройки направлена в конечном итоге на его создание. Цивилизованный народ хорошо, сознательно и с удовольствием трудится, грамотно и разумно управляет собственными делами. Невеликий народ — толпа, которую легко увлечь любыми несбыточными планами, которой легко манипулировать в любых интересах — будь то экстремисты Сумгаита или Ферганы или боевики общества «Память».

— Толмунуш Океевич, вы избраны народным депутатом от Союза кинематографистов СССР. Чем депутатом прежде всего вы себя считаете?

— Союза кинематографистов. Разумеется, как киргиз и гражданин. Я стою «на двух ногах». Я должен выполнять волю своих избирателей, но применительно к своей республике, своему региону. Этому посвящены мои усилия и по консолидации деятелей культуры Средней Азии и Казахстана. Я считаю, что и воздвигать на дела в стране и республике мы должны в основном через культуру.

— А были ли у вас случаи, когда за помощью обращались простые работники, например, колхозники?

— Не забывайте, что я депутат Верховного Совета республики с 1980 года. Мой избирательный округ — отдаленный район на берегу озера

Сары-Челек. В этом отсталом в социально-экономическом отношении районе пятьдесят лет не было школы — сейчас построена школа на 800 мест. Когда я теперь вижу детей в ее светлых классах, лабораториях, я счастлив, кажется, больше, чем после съемок любого своего фильма. Построен за эти годы также оросительный канал. В село, где нет даже телевизоров, мы регулярно привозим лучшие фильмы нашей студии. По-видимому, я действительно полезен этим людям — они всегда меня поддерживают. Но и для меня самого польза неоценимая. Я узнаю их жизнь, проблемы, взаимоотношения. Как ни странно, до многих начальников не доходит простая мысль: когда делаешь добро хотя бы одному человеку, сам становишься добрее. А уж если многим...

— Народный депутат СССР, депутат Верховного Совета республики, первый секретарь республиканского Союза кинематографистов, секретарь СК СССР — не много ли для одного человека? Как вам удается все совмещать?

— Согласен, должностей слишком много. Думаю, это остаточное явление в нашей жизни. Я, как вы, наверное, заметили, человек увлекающийся, но надо быть честным с самим собой: нельзя объять необъятное. Я уже думал над этим и понял — надо оставить для себя два главных дела. Первое — звание народного депутата очень почетно, к тому же хочется участвовать в решении масштабных проблем. И второе — я не могу без своей профессии, без того, чтобы снимать картины. Иначе моя жизнь будет пустой. Вот этим и надо ограничиться.

— Теперь вопрос, без которого невозможно обойтись: о межнациональных отношениях в Киргизии. Насколько я знаю, обстановка здесь спокойнее, чем в ряде других республик, но слышал уже и о каком-то конфликте на юге...

— Поразительная вещь: все межнациональные трения, где бы они ни происходили — в Молдавии, Нагорном Карабахе, Грузии, Узбекистане, — разворачиваются будто по одному сценарию. Я раньше не очень верил в существование мафии, в которой объединяются преступные элементы и люди, стоящие у власти, но теперь эта мысль все чаще приходит в голову. Вот и у нас, на южной границе республики, произошли столкновения между киргизами и таджиками. Случались у нас и раньше стычки — с казаками, китайцами, русскими, узбеками. Но вот что особенно настораживает: с таджиками никогда раньше никаких сложностей не было. На территории Таджикистана живут сотни тысяч киргизов, у нас — сотни тысяч таджиков. Я хорошо знаю их — это очень хорошие, миролюбивые люди. И вот вдруг не поделили воду, землю... А может быть, кому-то было выгодно сравнить между собой два братских народа? Но, слава богу, кажется, там положение нормализуется. Вообще межнациональные трения, думаю, возникают не из-за агрессивности того или иного народа. В них проявляется кризис системы, следствие командных действий в прежние годы, когда, скажем, была несправедливо поделена та же земля. Сказывается также отсутствие правового государства, в рамках которого подобные вопросы можно было бы решать мирно. И еще — мы прежде проводили неправильную культурную и национальную политику. Культурные люди всегда найдут компромисс. Ведь столкновение на межнациональной или любой другой почве — метод каменного века. Нормальному человеку стыдно быть националистом или шовинистом. Нормальный человек — академик или чабан — всегда поделится с нуждающимся куском хлеба и не будет спрашивать, кто перед ним — киргиз, русский или узбек. Культура включает в себя понятие нравственности, совести, духовности. И наша задача — сочетать достижения мысли, современной культуры с традиционной нравственностью, которая заложена в нациях. Когда сходятся эти две стороны, возникают Айтматов, Гамзатов, Ауэзов или Толстой.

— Мне кажется, еще одна причина межнациональных конфликтов — наша общая нищета. Не бедность, которая может быть гордой, а именно нищета, заставляющая людей заглядывать в рот соседу — нет ли у того лишнего куска. А если сосед еще и другой национальности...

— И еще один фактор. Руководители любой республики, в том числе нашей, должны последовательно формировать новой мышление. Нуж-

на действенная пропаганда в лучшем смысле этого слова. Нельзя по-старому долдонить изжившие себя теории, заменяя кропотливую, повседневную работу звонкими лозунгами об интернационализме, о совести... Люди перестали верить словам, верят только делам — своим и чужим. Пока же нравственное состояние общества ухудшается. Я должен с сожалением отметить: культура порой отсутствует у самих деятелей культуры, у некоторых работников печати, которые стараются завоевать популярность, возглавляя движения «национального экстаза». Вместо того, чтобы помогать людям разрешать противоречия, они заостряют межнациональные проблемы. Не буду называть имена, но так обстоит дело в некоторых республиках. Самое печальное, что им люди верят, их знают по талантливым произведениям. Нельзя забывать, что, начиная с Адама и Евы, мир строился на любви. На ненависти же ничего нельзя построить, она неконструктивна. А получать удовольствие от ненависти, от разрушения — это, по-моему, фашизм.

...Нравственное состояние общества ухудшается, говорит Толмунуш Океев. Одна из причин — люди оторвались от корней традиционной культуры, но не пришли к культуре иной, европейской. А возможен ли вообще такой переход? И нужен ли? Однако процесс идет, не замечать его нельзя. Вот одна частная, но от этого не менее печальная история. Несколько лет назад А. Баталов набрал в свою вгиковскую актерскую мастерскую специальный киргизский курс — талантливых ребят, энтузиастов. Но прошло время, вчерашние студенты вернулись на родину, и многие из них остались за бортом своей профессии. На студию взяли не всех: не хватило штатных единиц. А в Киргизский драматический театр они поступить не смогли из-за ... незнания родного языка. То есть обзавестись с земляками, конечно, могли, но на самом бытовом, примитивном уровне. А ведь они — представители образованной, наиболее культурной части молодежи! И, разумеется, не их надо винить.

— Есть еще одна проблема, она в наших душах. Крушение идеала, наше горькое отрезвление, неопределенность — это тоже приводит к унынию. Многие ценности, которыми мы гордились, оказались мифом. А это влечет за собой неверие, апатию, рост преступности, наркомании, алкоголизма. Человек не может жить без цели, без надежды. Отсюда, кстати, и упадок искусства, в частности кино.

— Как, по-вашему, в новых условиях должны складываться взаимоотношения республиканских союзов кинематографистов?

— Хотим мы этого или нет, но от государственного управления кинематографом мы должны перейти к общественному. Чиновничье руководство культурой себя изжило. Активное участие кинематографистов в координации деятельности, отборе, производстве, прокате картин — вот за чем будущее. Большинство вопросов должны решать творческие объединения, студии, союзы. Этот процесс в общих чертах уже начался, и возврата к старому не будет. А в дальнейшем, возможно, появятся ассоциации людей разных кинематографических профессий, представителей разных областей культуры: театралы, художники, литераторы... Именно они, объединенные общим мировоззрением, взглядом на искусство, на пути решения общественных проблем, и будут определять культурную политику. Поэтому сегодня многое зависит от нашего VI съезда, от того, какой мы примем устав, какова будет структура союза. Но так или иначе должна происходить консолидация свободных, любящих свою культуру, язык, природу художников. Нельзя замыкаться в региональных рамках. И пускай будет множество параллельных структур — государственных, общественных, кооперативных, чтобы была конкуренция, чтобы был отбор.

Я оптимист. Уверен: процесс демократизации нашего общества идет по восходящей. Несмотря на ухудшение положения в экономике, некоторых других сферах, думаю, это временно, это болезнь роста. Главное то, что впервые за семь десятилетий мы познаем самих себя и пытаемся сами определить свое будущее. Мы только сейчас начинаем осознавать, сколь огромен груз, который предстоит поднять. И все же лучше честно увидеть и трезво оценить горькую правду, чем жить под наркозом.

Борис ПИНСКИЙ,
спецкор «Советского экрана»

Киргизская ССР — Москва

Авторский кинематограф А. Сокурова, хотим мы в этом признаться или нет, сегодня — одно из самых серьезных и загадочных явлений в кинопроцессе. Эстетика его картин свидетельствует не только о культуре и мастерстве режиссера, но и о высокой степени его доверия зрителю. Новая картина — «Спаси и сохрани», как и предыдущие, основана на литературном произведении, но не является экранным изложением романа Г. Флобера «Мадам Бовари». Если в «Скорбном бесчувствии» и в «Днях затмения» была проведена сознательная работа по затемнению фабулы, то здесь пунктир известных всем сюжетных мотивов выпячен настолько, что сама картина состоит из пробелов между строчками этого пунктира. И в том и в другом случае мы видим результат борьбы кинематографа с собственным простодушием — освобождение его от оков литературности. «Спаси и сохрани» — попытка философского осмысления мистики обыденной жизни. Жизни, в которой цепь пошлейших причин принимает облик роковых законов судьбы. Жизни, которая строится по самым беспримысленным и тривиальным законам подмошечья — неудавшееся супружество, оторопь провинциальной жизни, поиски выхода из этого тупика в любви, отчаяние и самоубийство. Сторонник непрофессиональных актеров, Сокуров остался верен

Этим диалогом мы начинаем обсуждение фильма Александра Сокурова «Спаси и сохрани». Собеседники: Виктор Ерофеев — писатель и литературовед, исследователь творчества Владимира Набокова (автор предисловия к «Лолите»), Федора Сологуба, Иосифа Бродского, маркиза де Сада. В 1979 году был одним из составителей альманаха «Метрополь», за что был исключен из Союза писателей СССР. В 1988 году восстановлен в СП. В 1989 году первой у нас вышла книга его прозы «Тело Анны, или Конец русского авангарда», до этого — несколько публикаций в журналах («Юность», «Огонек», «Даугава»). Роман «Русская красавица» в 1990 году выйдет в Париже. Ирина Морозова — литературовед, редактор. Публикации — в «Огоньке», «Театральной жизни», «Спутнике кинозрителя», «Книжном обозрении», «Литературном обозрении». Первое слово Ирины Морозовой обращено не столько к Виктору Ерофееву, сколько непосредственно к читателям; таким образом заявлен ее собственный взгляд на предмет беседы.

очерк жизненного удела

себе. Исполнение главной роли французской греческого происхождения Сесиль Зервудаки привнесло в картину неповторимость ее яркой индивидуальности. Эротика, воплощенная на экране, может и привлечь, и разочаровать зрителя, поскольку реальность плотской любви в столь живописно красивой картине производит местами впечатление антиэстетическое. «Рассчитывать на массовый прокат моего фильма в нынешней ситуации ориентации на коммерческое кино не приходится», — признает режиссер. Возможно, он прав. Не каждому покажется внятной такая проповедь добра и терпимости, но несомненно, что зритель, однажды вовлеченный в поле кинематографа Сокурова, откроет новую и неожиданную его грань.

И. М. Не кажется ли вам, что картина незрительская?

В. Е. За публику отвечать трудно, потому что она непредсказуема ни в своем уме, ни в своей глупости. Ясно одно: в фильме есть определенный сдвиг от обычного кинематографа, поэтому зрители будут смотреть его настороженно. Непривычен такой показ реальности, не удовлетворяющей ни режиссера, ни некоторых его персонажей, когда единственная возможность совладать с реальностью — это усмехнуться и отчасти поиздеваться над ней. Непривычна такая насмешка над ней. Для понимания картины Сокурова очень важен мотив борьбы против человеческого удела.



На снимках актеры:
Сесиль Зервудаки, Роберт Вааб,
Александр Чередник,
Юрий Стернин
и Дарья Шпаликова

Сесиль Зервудаки

Фото С. Кацева

И. М. Этот мотив довольно далеко уведит фильм от «Мадам Бовари». Насколько плодотворна, на ваш взгляд, экранизация такого рода?

В. Е. «Спаси и сохрани» — скорее не экранизация, а сокуровизация романа Флобера. Когда я смотрел фильм, меня отвлекала мысль о том, что как огурец на 90 процентов состоит из воды, так и человеческая жизнь на столько же из скуки. Обычно на язык искусства переводятся другие проценты, отражающие занимательность жизни — авантюры, события, интриги, — а эти редко даются художнику. Но есть авторы, в чьем творчестве интерес к ним выражен в значительной степени. Это Чехов и, конечно, Платонов, поставивший эпиграфом к одному из своих произведений: «Мое сочинение скучно и терпеливо, как жизнь, из которой оно сделано».

У Сокурова речь идет о пронизывающей жизнь скуке бытия и тоске, в которую брошены кристаллики мечты и грез, превращающие тоску в томление. В образе, наследованном от флюберовской героини, сконцентрировано томление как чувство реальное и одновременно весьма гротескное, отчего на экране возникают повороты, которые веселят душу понимающего зрителя. Через это преувеличенное томление, свойственное не совсем обычным женщинам, проступает облик жизни драматичной и даже трагической. Здесь не случайно и символично обилие уныло жужжащих мух и липких перьев подушек — того, что наводит уныние и связано с такой рутинной жизнью, от которой не отмахнуться... Наверное, сочетание темы томления с его гротескным изображением — главная удача картины, поскольку оно высветляет трудноразличимые в жизни грани бытия. Оно дает ощущение кошмара, отсутствия движения, когда все тонет в бессмысленности и неопределенности, в конечном счете в поразительной глупости.

Если в романе заострен временной момент и немалую роль играет социальный фон, то в фильме на первый план выходят экзистенциальные мотивы. Порой в искусстве случаются неудачи именно потому, что автору не хватило иронического отношения к изображаемой трагедии тоски. У Сокурова его достаточно, чтобы показать, как человеческое сознание и творчество способны посмотреть на себя со стороны и дать себе отчет в том, сколь совершенны и сколь иллюзорны все эти проценты. Он не предлагает решения проблемы, но гротескное ее изображение может служить, возможно, слабым, но намеком на решение.

И. М. Героиня романа в определенном смысле стала нарицательным образом женщины, квинтэссенцией ее женской сути, но известна фраза Флобера: «Эмма Бовари — это я». Героиня фильма оставляет очень сильное ощущение, что автор рассказал не об Эмме Бовари, а сразу о себе. Тогда возникает вопрос: насколько эта женщина — женщина?

В. Е. То, что она женщина, героиня демонстрирует в фильме достаточно решительно. И дело не в том, женщина она по сути или нет, а в том, что эта женщина постоянно оказывается «на пороге». А в этой ситуации сексуальная принадлежность теряет доминирующее значение и возникает понятие «человек», его муки, страдания, переживания. Тем не менее философская проблематика в фильме благодаря четко проведенной линии женского томления представлена, конечно же, в некоем «жен-

ском» ракурсе. В этом нет ничего исключительного, поскольку именно женская натура благодаря какой-то абсолютности своих чувств, стремлений, очень реальным взаимоотношениям с мечтой может более ярко выразить и осмыслить бытие человека в мире, чем мужская. Так что эта героиня — и женщина, и человек, она и греховна, и безгрешна, она и смехотворна, и трагична. В ней сконцентрировано то, что по крупицам каждый носит в себе.

И. М. В фильмах Сокурова очень трудно определять жанр. Обычно, когда неясно, что сказать, говорят о притче, которая, в общем, ни при чем. Может, действительно получилось по Флоберу — «очерк провинциальных нравов»?

В. Е. Не думаю. По сути дела, в этой картине мы наблюдаем то, что имеется в экзистенциальной литературе. «Мелкий бес» Сологуба — вроде бы тоже «очерк провинциальных нравов», но в нем ведь нет того, что можно было бы им противопоставить. Поэтому очерк провинциальных нравов обобщается очерком того жизненного удела, на который все обречены.

Притча — та форма искусства, которая пытается схематизировать жизнь. Притча — это обнажение приема. Обычно именно момент схематизации, обнажения очень опасен для искусства и часто ведет к неудаче. В этом фильме я не вижу особой притчевости. Обнажение экзистенциальных пластов жизни в нем идет по принципу насыщения деталями, а не символами, хотя каждая деталь двойственна, как в любом подлинном произведении. Режиссер, погружившись в философскую проблематику, не пошел по проторенному пути ее интеллектуализации, а предпочел искать решение в конкретном материале, обеспечив тем самым своей картине художественную автономность.

И. М. Готовясь к съемкам, Сокуров обращался к лекции Набокова о Флобере. На мой взгляд, в картине есть то, что в одной из статей вы назвали «авантюрами «я» в призрачном мире декораций».

В. Е. Для Набокова «Мадам Бовари» была одной из лучших книг, написанных в жанре романа, благодаря очень точному разрешению вопросов художественной стилистики. Например, как «вписаны» два речевых стиля в одну сцену — разговор Эммы и Родольфа во время сельскохозяйственной выставки. В фильме такие стиливые моменты приглушены или отсутствуют. Но одна из наиболее удачных находок картины — двуязычность героини — относится к этому ряду. Ее французский язык — свидетельство избранничества и неполной принадлежности тому миру, который на этом языке объясняться не может. Здесь, как и Набоков, режиссер камуфлирует экзистенциальный сюжет посредством художественного приема. В этом обнаруживается некая стыдливость художника, который не желает форсировать тему, боясь прямолинейности и доморощенной философичности.

Искусство у нас, в частности кинематограф, слишком часто ограничивается социальной сферой, а потому бредет в потемках тех вопросов, что ставит жизненная реальность, давая ответы на них на уровне средней школы. За этой картиной стоит и знание философии, и глубокие раздумья о судьбе — то, чего как раз не хватает в современном искусстве. Я бы откасался от сопоставлений и противопоставлений, предоставив все наитию самого художника.

НАША ЗАДАЧА — РЕШИТЬ ВАШИ ПРОБЛЕМЫ!!!

Государственная
хозрасчетная организация
Научно-технический центр
«Москворечье»
оказывает услуги
в широком спектре задач
в области системного и прикладного
программирования и электроники:

● автоматизация научного эксперимента

● экспертные системы в различных
областях знаний
и оболочки для их создания

● разработки в области гибких
производственных систем и АСУТП

● разработка и программирование
микроконтроллеров на основе
однокристальных микроЭВМ

● разработка драйверов и адаптеров
для периферийных
устройств микроЭВМ

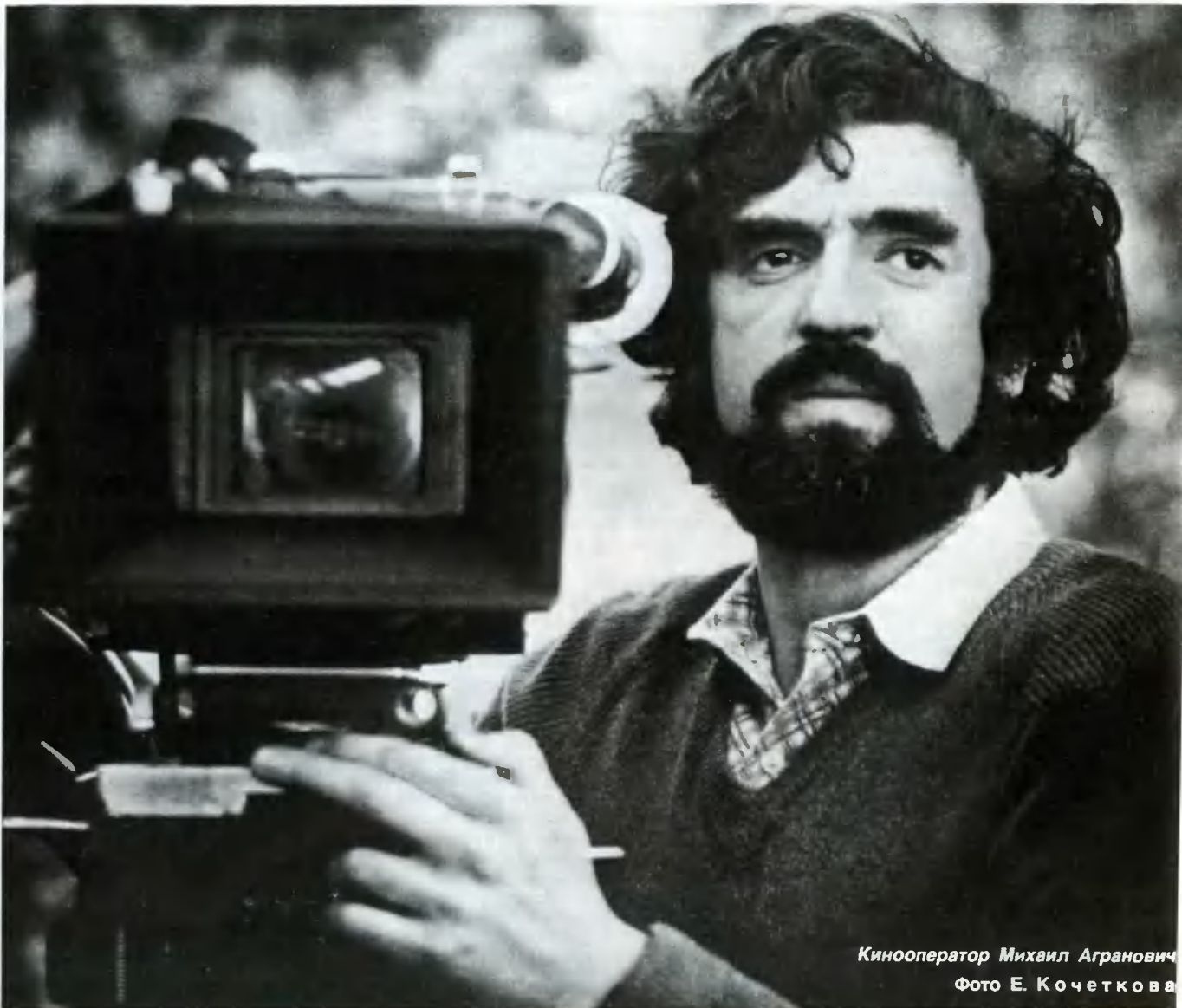
● Разработки производятся
опытными
специалистами
для различных типов
микроЭВМ
(IBM PC XT/AT, ДВК-2, 3, 4, CM1420 и др.).

● Будем рады вашим
конструктивным предложениям!

● Наши адрес и телефон:
109017, Москва, ул. Пятницкая, 36.
Телефон: 231-04-74;
ТЕЛЕКС 412104 SPERO — SU.



«Покаяние»
«Смешные люди»
«Падение Кондора»



Кинооператор Михаил Агранович
Фото Е. Кочеткова

ПОВЕРХ ФОРМУЛЫ

1. «Покаяние» — фильм этапный, граничный, перевальный. Для всех. Он делался, когда мы и не подозревали, что о таком можно, нужно вслух говорить. А обнаружился, когда мы жаждали об этом говорить и слушать, но уже отчасти не о том и не так. Для многих из нас это была страстная речь против культуры личности, репрессий 37-го и других годов, проклятой печати сталинизма. Мы хотели разговора прямого и жесткого, без намеков и символов, языком фактов и документов. Отдавая дань смелости художников, мы ощущали себя готовыми к еще большей смелости и открытости — отсюда столько претензий авторам в избыточной метафоричности. И лишь немногие наиболее пронзительные из зрителей поняли, что картина совсем не об этом или, точнее, не совсем об этом: о грехе власти вообще, а отнюдь не только о сталинской, и даже не только о тоталитарной, о грехе против человечности, от которого власть не может, если даже хочет, избавиться изначально и извечно, что метафоричность картины — ее суть, а не оболочка, что символы не скрывают, а вскрывают факты. Потомки, вероятно, достаточно спокойно воспримут мысли наших прозорливцев и подивятся, как все мы в массе своей оказались меньше, ограниченнее, ниже этапного фильма «Покаяние».

Соответственно и для авторов картины это жизненный и творческий этап, перевал, водораздел — судьба и жизнь, работа и творчество будут обязательно делиться на «до «Покаяния» и «после него».

Михаил Агранович был «до» хорошим оператором, иногда даже очень хорошим, но «Покаяние» поставило его в ряд первых операторских имен. Это его звездный час, и в то же время отныне тяжкий крест, ибо трудно сегодня представить, что выпадет еще такая же удача. И смириться с этим нельзя, невозможно ему теперь быть просто хорошим и даже очень хорошим оператором.

2. Так должен был начинаться портрет оператора Михаила Аграновича.

Портрет не получился. И, может быть, это хорошо.

В киноведческом портрете следовало бы найти «формулу Аграновича», главные, определяющие черты его творческой индивидуальности. Разумеется, «формулу Аграновича» надо было бы строить на «Покаянии» и все предыдущие его работы рассматривать как пути к вершине или отступления от верной дороги, а все последующие — как попытки взять новую высоту или движение вспять.

Поймите, дело не в закостенелой схеме. Или не только в ней. Правда, часто штамп киноведче-

ского мышления заставляет искусственно искать в ролях актера или осуществленных картинах режиссера «основную тему», «сквозную идею», «лейтмотив». Но, с другой стороны, портрет тем и отличается от фотографии, что в нем выделено главное, свойственное именно этой личности, а все остальное, хоть и присутствует, но основного не заслоняет. Как же без этого, без «формулы»?

Так вот этой самой «формулы» Михаила Аграновича я не нашел, сколько ни пытался ответственно это сделать. Но личность оператора и его работы от этого не потеряли для меня острого интереса и желания этот интерес как-то объяснить (или хотя бы изложить).

Особенно сейчас, когда на подходе две крупные работы Михаила Аграновича («Мать» Г. Панфилова и «Чернов» С. Юрского).

3. Как это ни покажется странным, Агранович своей работой в «Покаянии» не вполне доволен. Говорит: будь такая возможность, многое снял бы иначе — точнее и сильнее, ярче и тоньше.

Уверю вас, он искренен. И вообще менее всего похож на человека, которого тронула крылом мировая слава. Он вполне контактен и прост, но при этом не то чтобы скрытен, а просто скромнен. Он достаточно откровенен и доброжелателен, а все же не то чтобы насто-

рожен, но в сильной степени сдержан. Вероятно, с теми, кто плотно и глубоко вошел в его жизнь, кому он просто Миша, с теми он иной, чем со мной, человеком для него эпизодическим. Но и он не первый оператор на моем журналистском пути, так что не голословно заверяю: нет, не кокетничает и не оригинальничает Михаил Агранович, когда признается, что недоволен «Покаянием».

Меня эта неудовлетворенность порадовала особо: мне тоже кажется работа оператора в «Покаянии» безупречной.

По-моему, Агранович не сумел быть в нужной мере пластичным, изменчивым, многообразным, что, в общем, странно: именно незакрепленность приемов и стиливых средств как раз и характеризует его как оператора. Вполне возможно, что именно поэтому Т. Абуладзе и позвал его в свою картину, которая многослойна, и каждый слой требует иного стиливого решения.

При том, что достоинства оператора вне всяких сомнений и прежде всего в богатстве живописной кинопалитры, которое направлено на постоянное ведение стиливых мотивов фильма — романтического и саркастического, фантастического и трагедийного, — может быть, не всегда эти мотивы, линии достаточно четко отделены. (В «Мастере и Маргарите» примерно



«Маленькие трагедии»
«Крейцерова соната»
«Выигрыш одинокого коммерсанта»

Г. МАСЛОВСКИЙ

такие же, как и в «Покаянии», стилизованные мотивы, но М. Булгаков гениально нашел свои, литературные средства отделить их друг от друга — и эффект столкновения сработал неизмеримо сильнее.) Профессионально — высший класс! Но как художник, чувствующий стиль, он мог сделать больше.

4. Михаил Агранович работал и работает с разными режиссерами, опытными и дебютантами, талантливыми и средними. Но есть среди них двое, с которыми его сотрудничество было неоднократным: Себастьян Аларкон и Михаил Швейцер.

Для меня всегда была некоторой загадкой реакция зрителей и критики на творчество Аларкона. Как, впрочем, и сами его фильмы. Кажется, все в них есть для успеха у зрителя — напряженный сюжет, экзотическая натура, отличные или очень хорошие актеры, умеренно усложненная пластика, а для благосклонности критики — отсутствие спекуляции на экзотике, на ухищрениях ведения фабулы, а главное, серьезность, благородство, человечность авторской позиции. А между тем ни шумного зрительского успеха, ни отзвон критики, хоть сколько-нибудь превышающих сдержанное одобрение.

Чилиец, долгие годы живущий и работающий в нашей стране,

Аларкон вынужден воспроизводить по памяти обстановку и атмосферу Латинской Америки, неизвестные его товарищам по работе, и, видимо, реконструкция эта не совсем удастся, потому художественная ткань фильмов несколько разрежена и недостаточно материальна, что ли.

Эту ткань создавал Агранович в картинах Аларкона «Падение Кондора», «Выигрыш одинокого коммерсанта». Павел Лебешев, снимая «зарубежные» фильмы (в зарубежных экспедициях в отличие от Аграновича) с В. Жалаквичюсом («Кентавры») и С. Соловьевым («Избранные»), мне кажется, откровенно имитировал манеру западных операторов. (Что касается фильма Н. Михалкова «Очи черные», то он весь, начиная с замысла, — откровенная стилизация.) Агранович на путь стилизации не встал, а стиль прочувствовать не сумел.

Зато на разреженной ткани видны отдельные приемы, которые особенно любит оператор Агранович.

Например, во многих фильмах он обязательно снимает проходы главных героев мимо камеры. Человек издалека идет на нас, проходит почти вплотную, так что мы можем как бы невзначай рассмотреть его лицо, почувствовать настроение и состояние, и удаляется, нас не заметив. Это моменты самоуглубления героев и одновременно возможность для зрителей уловить то, что высказано не словами в монологе или диалоге, а в походке и мимике.

Второе наблюдение. Крупные планы героев у Аграновича очень разнообразны — то это длинный план, снятый статичной камерой, то схваченный в движении моментальный портрет, но при резком психологическом напряжении аппарат всегда недвижим: оператор как бы не хочет и не может в такие моменты обнаружить себя малейшим движением.

Еще Агранович часто ставит на первый план деталь обстановки, не боясь некоторой старомодности этого приема. Зато подчеркивается глубина кинематографического пространства и вещьность, материальность, убедительность фактуры.

Приемы эти работают, когда наполняются содержанием, и тогда перестают вычлениваться из художественной ткани.

5. В очень хорошем интервью, которое дал М. Агранович Н. Ивашовой для журнала «Техника кино и телевидения» (1988, № 7), он сказал: «Крейцерова соната» — первая в моей жизни картина, которой я полностью доволен. Я имею в виду и свою работу, и вообще фильм. В этой картине мне почти все нравится. Ничего не хочется переснять».

Как странно...

То ли это известное самоощущение художника, которому последняя по времени работа кажется самой значительной, самой удавшейся. То ли знание скрытых пока для глаза современников и ведомых только самому художнику достоинств, которые обнаруживаются временем, — такое, мы знаем, нередко бывает. Хотя в данном случае сомнительно.

Как-то в Доме кинематографистов М. Швейцер обнаружил шутку:

— Мои приятели говорят, что я снимаю «Швейцерову сонату».

Каламбур был хорош, но в реальности не оправдался: в картине

как раз не хватает авторской позиции. Неясно, зачем в наш перенасыщенный информацией обиход авторы ввели толстовское чрезвычайно субъективное и сегодня явно недостаточное толкование взаимоотношений полов. Агранович в этом фильме виртуозен как оператор, но он вообще слишком деликатен как художник, чтобы погрузиться в проблематику этой вещи, полную необузданных страстей, крайних поступков и весьма ограниченных позиций. Он смотрит на события фильма со стороны и вряд ли может иначе.

Мне кажется, другие фильмы М. Швейцера, снятые Аграновичем («Смешные люди», «Маленькие трагедии»), гораздо цельнее. Пожалуй, экранизация пушкинских шедевров — лучшая работа оператора до «Покаяния». Великолепные портреты Сергея Юрского, Иннокентия Смоктуновского, Владимира Высоцкого, Натальи Белохвостиковой, Николая Бурляева и других актеров точны, выразительны, психологичны и, несомненно, живы, согреты чувством и темпераментом художника, а «Пир во время чумы» снят на высочайшем уровне музыки Альфреда Шнитке.

Что же касается содружества Аграновича с М. Швейцером, то оно, безусловно, плодотворно для оператора, поскольку благодатный литературный материал (Чехов, Пушкин, Толстой) заставляет искать адекватные пластические средства выражения. Но все же (как ни будет отрицать это сам Агранович) я убежден: творческая манера Швейцера ему не до конца близка своей избыточной демонстрационностью, хорошей, но слегка преувеличенной театральностью.

6. Наиболее цельной, художественно завершенной и зрелой работой оператора я считаю телевизионный фильм «Три года».

Видимо, они очень хорошо сошлись — люди, которые работали над экранизацией этой чеховской повести: сценарист Александр Александров, режиссеры Дмитрий Долинин и Станислав Любшин, оператор Михаил Агранович, художник Владимир Филиппов, композитор Эдуард Артемьев, актеры Станислав Любшин, Светлана Смирнова, Ия Саввина, Юрий Яковлев, Николай Пастухов, Альберт Филозов, Валентин Гафт, Алиса Фрейндлих... Они сошлись, вероятно, не только потому, что все талантливы, и не просто потому, что, может быть, оказались близкими друг другу людьми. Они хорошо сошлись на понимании — именно таком — Чехова.

Это такого рода творческий союз, в котором швы неразличимы, трудно выделить работу каждого: актер ли «заставил» насыщенностью жизни в образе оставить в монтажной ткани картины необычно длинный крупный план, режиссер ли задал композитору ритм, гармонично не совпадающий с мизансценой, композитор ли подкасал музыкальным ходом выбор натуры... Художник или оператор точным решением определили своеобразный облик каждого дома: неуклюжий, провеваемый коварными сквозняками — у доктора Белавина (Н. Пастухов); миниатюрно уютный, слегка кокетливый — у Нины Федоровны (И. Саввина); основательное, «тухлое», прочное, но заброшенное и нечистое купеческое обиталище отца героя, которого он опасается, избегает, сторонится, не любит; просторно-холодная городская квартира Лаптева

(С. Любшин), в которой все имеется для благополучной жизни и только благополучия обжитости не хватает... И оказавшийся столь важным в структуре фильма образ дачи, живой, теплый, как дальний огонек в кромешной тьме, преображающийся в разное время года и в различные периоды взаимоотношений героев.

Агранович (вместе со своими товарищами по этой картине) создал свой пластический эквивалент чеховской прозы. Нервная камера Павла Лебешева беспощадно обнажает смешные до тоскливой боли парадоксы безнадежно обыденного существования («Неоконченная пьеса для механического пианино»). У Георгия Рерберга яркое живописное решение строится на определенно читаемом отстранении от причудливо ломких характеров (и их столкновений), попадающих в поле зрения его мудро терпимого и слегка скептического взгляда («Дядя Ваня»). Леонид Калашников мощно, но сдержанно эпичен («Степь»). Вадим Юсов поражает в «Черном монахе» живым, темпераментным мастерством, не пропавшим, оказывается, в годы застоя, но, доверившись замыслу молодого режиссера, он, может быть, слишком озабочен доказательством того, что рассказ-повесть Антона Павловича — некая загадка, стоящая в его прозе особняком, и потому творит экранный мир причудливым и чудным, столь же достоверно ощутимым, сколь и чувственно зыбким.

Фильм «Три года» и работа в нем Аграновича так же трудно поддаются лаконичному определению («формулированию»), как и сама проза Чехова. Здесь нет доминанты, определяющего взгляда, зато имеется многообразие, допускающая всякого рода нюансы: скажем, сцена с заблывшим душевно Федором (кстати, думаю, это лучшая роль А. Филозова в кино и на телевидении) схожа с решением Юсова, диалоги Лаптева и Панаурова, особенно последний, сняты как будто камерой Г. Рерберга, купеческий лабаз или шалости Ярцева и Кочевского на даче напоминают лебешевские решения, а пейзажи вполне на уровне скромного эпоса Л. Калашникова. И все же это свой стиль, отвечающий чеховскому, в котором эпос и просто-та, ирония и боль, печаль и тепло неразделимы.

Здесь гармония стилей.

7. Может быть, особенность Аграновича как художника состоит в том, что он (не единственный, но один из первых) представитель новой, только рождающейся генерации кинооператора.

Каждый из ярких представителей этой профессии создавал свой стиль: кинематограф Э. Тиссэ или А. Головин, А. Москвина или С. Урусевского, П. Лебешева или Г. Рерберга (называю только отечественных и далеко не всех мастеров).

Агранович не создает свой стиль — он сам ориентирован на стиль произведения, он пластичен и изменчив в зависимости от того, что и с кем снимает. Потому в проходных работах (например, «Змеелов») он безнадежно безлик, в фильмах, не особенно его взволновавших, умеренно мастеровит, в воплощении замыслов, не до конца ему ясных, неровен и не всегда точен, в картинах, ему близких, органичен. И победительно неуловим для тех, кто пытается его «сформулировать».

Интересно, как она относится к той девочке, что играла Майку Вяземскую в фильме «Мальчики», — своей актерской работе восемнадцатилетней давности? Да, в общем, нормально относится, считает, что «та» юная дебютантка работала на экране неплохо. Для ребенка из актерской семьи

это и неудивительно. Удивительно другое: что Вероника Изотова не исчерпала себя в детских ролях, как многие «вундеркинды», а органично перешла на взрослые, стала заметной «звездочкой» на кинонебосклоне и не менее часто, чем на календарях и обложках журналов, появляется на экране.

Среди фильмов, где мы видели эту очаровательную выпускницу ВГИКа, — «Мужество», «Шанс», «Время выбрало нас», «Одинокое плавание», «Время и семья Конвей», «Семь криков в океане», «Выкуп», «Светлая личность». Героини Изотовой, как правило, либо несправедливо страдающие «добрые души», либо

хищницы, эгоистичные мещанки, «черствые души». К этим двум полюсам, похоже, будут тяготеть и образы, созданные артисткой в новых лентах «Блуждающие звезды», «И повторится все...», телефильмах «Паром» и «Прекрасная Елена». Но сама Вероника считает, что способна решать еще более сложные задачи.



Интересно, как она относится к той девочке, что играла Майку Вяземскую в фильме «Мальчики», — своей актерской работе восемнадцатилетней давности? Да, в общем, нормально относится, считает, что «та» юная дебютантка работала на экране неплохо. Для ребенка из актерской семьи

это и неудивительно. Удивительно другое: что Вероника Изотова не исчерпала себя в детских ролях, как многие «вундеркинды», а органично перешла на взрослые, стала заметной «звездочкой» на кинонебосклоне и не менее часто, чем на календарях и обложках журналов, появляется на экране.

Среди фильмов, где мы видели эту очаровательную выпускницу ВГИКа, — «Мужество», «Шанс», «Время выбрало нас», «Одинокое плавание», «Время и семья Конвей», «Семь криков в океане», «Выкуп», «Светлая личность». Героини Изотовой, как правило, либо несправедливо страдающие «добрые души», либо

хищницы, эгоистичные мещанки, «черствые души». К этим двум полюсам, похоже, будут тяготеть и образы, созданные артисткой в новых лентах «Блуждающие звезды», «И повторится все...», телефильмах «Паром» и «Прекрасная Елена». Но сама Вероника считает, что способна решать еще более сложные задачи.



«КОГДА ИВАН МАХНЕТ РУКОЙ!»

Иван Бортник в фильмах
«Зеркало для героя»
«Точка пересечения»
«Родня»



Иван Бортник — актер Театра на Таганке, снявшийся более чем в тридцати фильмах, среди которых «Чужие письма», «Вторая попытка Виктора Крохина», «Объяснение в любви», «Место встречи изменить нельзя», «Родня», «Зеркало для героя».

С Иваном Бортником беседует наш корреспондент Ольга Юмашева.

— Иван Сергеевич, расскажите, пожалуйста, немного о себе.

— Родился я в Москве, в 1939 году. Мать и отец филологи. Решение стать актером принял самостоятельно, родители даже не знали об этом. Сначала поступил в ГИТИС, а потом в Театральный институт имени Гоголя. Художественным руководителем моего курса был Владимир Этуш. После окончания училища я начал работать в Театре имени Гоголя.

Переиграл всех дегенератов. Я не шушу, просто драматургия была такая. Всякие там «Любовь без прощания», «Свидание у черемухи», то есть полный бред. Театр-то «привокзальный», «для командировочных», репертуарная политика неясная, случайные пьесы, случайные авторы.

— А как вы очутились в Театре на Таганке?

— На Таганку я пришел в 1967 году по приглашению Любимова. Здесь мне повезло больше. Я играл Лазарта, Соленого, Сатина, Моцарта, даже Коробочку, правда, не смеетесь. Нет, на театр я пожаловаться не могу.

— А на кино?

— В кино не сразу все сложилось. Сниматься я начал в 1962 году. Такой фильм — «Исповедь» — не помните? Была тогда мода на антирелигиозные фильмы — «Грешница», «Тучи над Борском»... Съемки велись в Софийском и Крестовоздвиженском соборах, в общем-то фильм получился вполне религиозный и очень красивый.

Потом восемь лет не снимался. Предлагали какие-то странные роли, пионервожатых, например, — я долго оставался молодежником. Но мне это было скучно играть, и я не соглашался.



Рубрику ведет Юрий БОГОМОЛОВ

ОДИНОЧЕСТВО БЕГУНА НА МАРАФОНСКОЙ ДИСТАНЦИИ

СПАСИБО ЗА СТАРАНИЯ

Новый год окружен празднествами. Волна их поднимается, где-то начиная со второй половины декабря. Первый пик приходится на Рождество. Затем — вершина: новогодняя ночь. Потом уступы — Православное Рождество, старый Новый год, — по которым мы спускаемся в будни.

Может быть, никогда еще не было так тревожно на душе, как при встрече этого Нового года. И наверное, никогда прежде ТВ так напряженно и целеустремленно не старалось развеселить нас, телезрителей.

Спасибо за старания, которые носили разносторонний характер.

Свой «кайф» словили любители рока. Поклонники серьезной музыки тоже имели случай и повод удовлетворить свои эстетические запросы.

После большого перерыва любители кино увидели наконец традиционное новогоднее лакомство — фильм «Ирония судьбы, или С легким паром». Повидали старомодную, непритязательную комедию «Укротительница тигров». Но был в те дни представлен и серьезный кинематограф — фильмами А. Тарковского, «Иваном Грозным» С. Эйзенштейна, «Ночью» М. Антониони. Не забудем и о кинопремьерах: «Визит дамы» М. Козакова, «Житие Дон Кихота и Санчо» Р. Чхеидзе, «Благородный разбойник Владимир Дубровский» В. Никифорова.

Но, пожалуй, «гвоздем» праздничного марафона стала череда телешоу.

СПАСИБО ЗА СТРАДАНИЯ

Прологом послужили праздничные выпуски сериальных программ «КВН», «Что? Где? Когда?», «Киносерпантин», «Вокруг смеха», сделанные по принципу: тех же щей...

Главным номером программы стала новогодняя теленочь, обернувшаяся страшным занудством. (Исключением оказалась «Программа «А».) Это была, в сущности, нескончаемая жвачка из рок-, поп- и фолк-музыки, род визуально-музыкального фона.

Я представил на минуточку, как должно было быть тоскливо в ту ночь тем, кто по каким-либо причинам остался один на один с телевизором... Наверное, с ностальгическими чувствами вспоминали они руганый-переруганый «Голубой огонек».

Конечно же, мы могли ворчать по поводу его помпезности или неискренности. Могли раздражаться от пуританства телевизионного начальства, самодовольства «сва-

дебных» космонавтов и шахтеров, дежурных улыбок и аплодисментов телевизионной класки, наконец, от безвкусицы и тех, и других, и третьих. Но все же тогда было у сотрудников ТВ смутное понимание того, что зрителям, собирающимся за праздничным столом у телеэкранов, нужен не просто шикарный концерт с участием любимцев публики, но иллюзия некоего общего гостеприимного дома, где золушки, золовки и зои-лы, падчерицы, пасынки и падшие могут позволить себе в кои веки раз перебраться азглыми в неофициальной обстановке на фоне нарисованной шуховской телебашни, с репрезентативными сынами и дочерьми социалистической родины.

Иллюзию отняли, но и реально-стью не осыпали.

Алкоголем не одарили, но и без алкоголя никто не остался.

Так и встречали Новый год — и не на Небе, и не на Земле.

Так, видимо, и жить будем — между сном и явью.

ОТДЕЛЬНОЕ СПАСИБО

Хорошо еще, если сумеем осознать, где кошмарный сон, а где ненафантазированная действительность.

На телеэкране сегодня не всегда можно отличить одно от другого.

Такого рода стирание грани между вымыслом и реальностью демонстрировал кэтч, показанный ТВ сначала в прямом эфире (по коммерческому каналу), а затем и в отредактированном виде для более широкой аудитории.

Конечно, было видно по крайней мере на телеэкране, что это художественная борьба, а не спортивная. Что здесь действуют законы художественного кино, а не документального. Отрепетированные болевые приемы, отрепетированная жестокость, наигранные страдания борцов-актеров. И кроме того, в каждом поединке легко угадывались старые как мир драматургические приемы: сначала один берет верх и, когда кажется, что дело сделано, поверженный соперник оживает, и вот уже без пяти минут триумфатор раз за разом шмякается на громко резонирующий помост ринга, затем «размазанный» борец вновь находит в себе силы сделать невозможное и завершить поединок в свою пользу каким-нибудь сверхэффектным броском.

Все это продумано, надумано, сюжетные повороты предусмотрены, роли выучены, эффекты отработаны, но бицепсы-то не вымышлены, ловкость подлинна и профессионализм не придуман.

И не придуманы переживания зрителей, которые видят все это.

Но вот что меня смущает. Когда один борец-актер поймал другого борца-актера на болевой прием, я лично ловлю себя на мысли, что не знаю, кому больше посочувствовать... Тому, кто корчится от боли, или тому, кто пытается бо-...

Смущает довольно легкое, психологически незаметное перевоплощение из жертвы в пыточника. И наоборот.

Стирание грани между вымыслом и реальностью (как и между городом и деревней) чревато размыванием границы между моральностью и аморальностью, жестокостью и милосердием.

Всем был хорош «Телемарафон Детского фонда». И прежде всего тем, что явился актом практического милосердия. Но была в его эстетике и некоторая противоречивость, которая, думаю, оказалась небезразличной к этическому подсознанию зрителя. Мгновенность перехода от нарядного шоу к действительности, открывающейся в сюжетах о брошенных детях, о подростках с врожденными и приобретенными пороками, и обратно в праздничный зал, сама по себе представляет нравственную проблему. Она невольно, может быть, занижает болевой порог человечности.

Если приучить себя быстро переходить от нищеты к роскоши и от страдания к наслаждению, то в конце концов можно и примирить то и другое, можно и уравнивать то и другое.

Но были в «Телемарафоне» вещи дорогого стоящие. В какие-то мгновения возникало ощущение почти забытое: мы, живущие на шестой части Земли, пока связаны общей судьбой. И пока мы взаимнообязаны человечностью, есть надежда.

В свое время был снят английский фильм, который назывался «Одиночество бегуна на длинную дистанцию». Стайерский бег там стал метафорой жизненной судьбы.

Стайеры толпой стартуют, а потом физическая усталость их разъединяет, и самым тяжким испытанием становится одиночество.

До перестройки мы все бегали спринтерские дистанции. От неразвитого капитализма к развитому социализму. От национальной ограниченности к интернациональному братству.

И только теперь обнаружили, что бежим марафон. И только теперь начинаем догадываться, какое это трудное испытание — испытание одиночеством.

И только теперь, отчасти благодаря ТВ, понимаем подлинную цену, что должны будем заплатить за подлинную человеческую солидарность.

И дальше в основном эпизоды. Вот «Место встречи изменить нельзя», например. У меня там роль бандита Промокашки, хотя должен был играть Шарапова, которого сыграл Конкин. Но даже Высоцкого с трудом утвердили, а уж два актера с Таганки на главные роли — это было просто нереально. Мне Говорухин тогда протянул сценарий: «Ну, выбирай!» Там материала фактически не было, все это чистая импровизация. Режиссер выпускал меня на площадку и самоустраивался: «Когда Иван махнет рукой, тогда и кончайте снимать». Роль стала совсем маленькой, так как почти вся вырезана. Консультантом фильма был заместитель Щелокова Никитин, и он настоял на сокращении. Я изобразил блатного — жаргон, повадки, — и, видно, неплохо. Товарищ генерал сказал, что если роль останется в таком виде, то завтра в каждом дворе будет стоять по Промокашке.

Вообще я считаю, что в кино снимался в основном неудачно. Положа руку на сердце, стыдно кое-что за что. А какие-то роли, даже маленькие, люблю. В «Родне», например. Там, кстати, похожая ситуация получилась.

— **Что, снова МБД?**

— Нет, на этот раз председатель Госкино Ермаш. Он заявил, что таких людей в СССР нет и быть не может. У нас не пьют, не расстаются с женами. Мою роль почти всю вырезали. Главное, даже ту сцену, которая мне казалась наиболее удавшейся, где мой герой Вовчик рассказывает свой сон. Простите, я редко хвалюсь, но мне нравится, как я там сыграл. Первый раз я сделал роль так, что сам остался доволен. С Михалковым было очень интересно работать, он талантливый человек, а для меня это главное. Он не навязывал свое понимание роли, да и сценарий был хороший.

— **С кем еще из режиссеров вам было интересно работать?**

— С Авербахом, Полокой, я сейчас у него снялся уже в третьем фильме «А был ли Каротин?». Ну и, конечно, с Владимиром Хотиненко в фильме «Зеркало для героя». Когда мне Хотиненко говорил, что это будет одна из моих лучших ролей, я ему не верил, хотя я редко ошибаюсь. И когда фильм получил такой резонанс, для меня это было неожиданным. Но даже Никита Михалков, посмотрев картину, сказал мне: «Я ревную». Я доволен своей работой в фильме. И с партнерами мне повезло.

— **Вы очень естественны в роли человека 40-х годов...**

— Русский характер — вот что привлекает меня в первую очередь. Русский характер и время. Их столкновение. Мне нужен материал, который зацепил бы мою душу. Главное — почувствовать атмосферу, а тогда будет виден и характер. Мне нужны атмосфера и сценарная канва, все остальное удобнее импровизировать. В театре сложнее, там особенно не поимпровизируешь.

— **Значит, в кино сниматься легче?**

— В общем, да, легче. Но есть свои трудности. Понимаете, стоит более или менее заметно появиться в каком-то определенном амплуа, и больше тебе иных ролей могут не предложить. Так было, например, у меня после фильма «Старшина», где я играл однорукого инвалида. Нехорошо так говорить, но на меня буквально «валом повалили» инвалиды. Из-за этого, кстати, я отказался играть в «Брызгах шампанского» у Говорухина. Но не выдержал принципа, «поменял» однорукого у Говорухина на одноногого в фильме Мамилова «Ночевала тучка золотая» по повести Приставкина, о чем не жалею. И все же в какой-то степени в кино работать объективно легче. У хорошего режиссера прилично сможет сыграть и не очень хороший актер. В театре плохому актеру делать нечего, там видно все с первого раза.

— **И все-таки, что вам ближе — театр или кино?**

— Не знаю. Я иногда устаю. Надоедает играть одно и то же много раз подряд, даже по три-четыре раза в месяц. Это в театре. В кино по-другому, если актер склонен к импровизации, — он сыграл, это запечатлела пленка — и все. В театре же утомительно в течение многих лет одно и то же, иногда бывает очень тяжело, но я сам выбирал себе судьбу.

ПЛЕННИК ЗЕМЛИ

В павильоне Киностудии имени М. Горького звучит одновременно английская, французская и русская речь. «Пленник земли» — совместная советско-американская продукция, над которой работают объединение «Контакт» Студии имени М. Горького и кинокомпания «Глория продакшн». Снимает фильм по сценарию, написанному драматургом Ли Голдом на основе книги Джеймса Олдриджа «Пленник чужой земли» американец Джон Бэрри. Опытный режиссер и актер, он поставил свыше сорока фильмов в США, Франции, Японии, Индии.

— Интерес к России, к ее культуре возник у меня давно, — сказал Джон Бэрри, — еще в юности увлекся книгами Толстого, Достоевского, Тургенева. Кроме того, моими учителями в искусстве были русские актеры Михаил Чехов и Владимир Соколов. Меня всегда беспокоила та стена недоверия, которая стояла между нашими странами. У нас удивлялись, почему я хочу снять этот фильм целиком в СССР, а не в Канаде или в Норвегии, что было бы, конечно, легче.

Оператор Пьер-Уильям Гленн
и режиссер Джон Бэрри



Ройс — Сэм Уотерстоун

Аверьянов — Александр Потапов



Я скажу: это тоже преодоление барьеров, и если не удастся снять фильм в Советском Союзе, значит, не удастся достичь самого главного — несмотря на трудности, сделать вместе важное дело. О взаимопонимании, о контакте между людьми разных стран и рассказывает наша картина. В ней всего два героя — русский летчик Алексей Аверьянов, чей самолет терпит крушение над Арктикой, и американский метеоролог Руперт Ройс, пришедший ему на помощь. Волею судьбы они надолго оказываются в плену арктических льдов и только общими усилиями могут спастись...

Главныи роли в фильме исполняют американский актер С. Уотерстоун (наибольшую популярность ему принесла роль в фильме «Смертельные поля», за которую он выдвигался на премию «Оскар») и актер Малого театра А. Потапов. По мнению Дж. Бэрри, эти актеры сумеют наиболее полно создать на экране образы вмериканца и русского.

Фильм снимает французский оператор Пьер-Уильям Гленн. Он работал с Трюффо, Тавернье, Коста-Гаврасом.

— У нас крепкая съемочная группа, — сказал в заключение режиссер, — хотя, как обычно, бывают случаи взаимного недопонимания и даже конфликты, от которых я каждый раз теряю по волоску на голове. Но, как видите, их еще осталось много...

И. ГАВРИКОВ

СУПЕРМЕН

Валерий ХАРЧЕНКО

Фото Николая Гнисюка

Наш супермен — настоящий мужчина. Более того, старший уполномоченный УГРО.

Когда «Супермен» был еще только сценарием Н. Псурцева, казалось, что наша задача будет состоять в том, чтобы найти нового Микеле Плачидо. Потратили на это не один месяц, и чем дольше шли поиски, тем больше я убеждался, что на роль Ружина надо брать... зав. кафедрой актерского факультета Рижской консерватории Улдиса Вейспала. Так мы и сделали. Думаю, зрители поймут, почему. Во-первых, Улдис оказался удивительным актером (хотя до этого у него не было ни одной главной роли), к тому же Вейспал — блистательный каскадер и человек, уверенный в своих силах.

Лента наша двухсерийная: всех жуликов за одну серию не выловишь. Но герой не только ловит преступников, но еще и влюбляется, помогает устроить судьбу маленькой девочке, мать которой осуждена... Ружин действительно считает себя суперменом, да он и был удачлив и безгрешен, но лишь до тех пор, пока не нарушил правил игры власть предержащих. Раз посягнув на их зону влияния, он, как говорится, «выпал из колоды»

и должен либо сдаться, либо бороться с ними в одиночку.

Только не думайте, что наш герой идеален. В этом смысле комиссар Каттани явно одерживает верх. Ружин — продукт эпохи, хотим мы этого или нет... Супермен выгнан из УГРО и может лишь в мечтах ловить бандитов, размышляя о том, как могло все быть, окажись он, положим, на службе не в милиции, а в полиции.

Мы старались взять в картину актеров, которых зритель прежде не знал (или почти не знал): Свету сыграла Марина Авдюшко (дочь известного актера); Колесова — одного из самых «крутых» героев — Костя Роднин (его мы нашли на рок-концерте в Лужниках), он, безусловно, принес в ленту атмосферу и колорит своего поколения; в роли жены Ружина снялась молодая, но уже известная словацкая актриса Диана Хорватова (ее зрители могли видеть в фильме «Сижу на ветке я»). А Леру, современную «роковую женщину», сыграла Клара Белова.

В съемках Студии им. М. Горького помогали американская фирма «Майзелс Корпорейшн», словацкое ТВ и телевидение Финляндии «MTW».



Ружин — Улдис Вейспал

Ружин и Колесов — Костя Роднин

Ружин и Света — Марина Авдюшко





КОМУ-ПЕЧАЛЬ, КОМУ-ЛЮБОВЬ

Чуть не каждое второе существительное, прибавь к нему эпитет «советский», превращается либо в самопародию, либо в ругательство. Советская демократия, советская торговля, советская деловитость — о советском сервисе уж не говорю. А о советских прокатчиках поговорить стоит.

Говорят, единственный, кто не лжет, — это язык. Обратите внимание, как мы говорим: «Фильм «Асса» собрал 17 миллионов зрителей». Сам собрал. Мешал ему кто или помогал — значения не имеет. Потому что в реальности есть фильм и зритель; усилия проката, за редчайшими исключениями, можно во внимание не принимать. Они нулевые. А, скажем, в Америке говорят иначе: «Компания «Уорнер бразерс» на фильме «Бэтмен» заработала двести пятьдесят миллионов долларов». Не фильм, а компания, и не собрала, а заработала, то есть не вообще получила, а чтобы получить, работала. Вкладывала деньги в рекламу, создавала имидж фильму, планировала, в какой момент его заказать разным фирмам, какую сопутствующую продукцию — майки, пластинки, детские игрушки, комиксы — выбросить на рынок, в общем, нанимала людей, умеющих шевелить мозгами, и не скупилась платить им. Серое вещество на международном рынке в цене. От нас оно утекает — туда, где за него платят.

Как мы дошли до жизни такой, объяснить нетрудно. Фильм ничей. Доходы от него тоже ничьи, государственные. Все, кто судьбой фильма занимается, сидят на зарплате. Ну, может, получают кой-какую премию, но не за фильм тот или иной, а за показатели — за выполнение социалистических обязательств, за ударный труд на плодородной базе, ну, и в том числе за фильмы — не за тот и не за этот, а за все чохом. Им все равно, на чем план делать. Особенно сегодня. Раньше хоть врать приходилось — перекидывать зрителей с «Танцора диско» на «Ленина в Париже», допустим, а теперь и от этого избавили.

До перестройки все фильмы распределялись из центра. Вместе с ними несмышлениши на местах получали указания, что, когда показывать, в каком количестве копий. Зритель получал аналогичного рода указания в виде рецензий, где ему объяснялось, что «Битва за Москву» — шедевр толстовской мощи, а «Есенин» — низкопробная подделка, с искусством ничего общего не имеющая. Неважно, были ли эти оценки несправедливы или временами справедливы. Важно, что Госкино блюло свою монополию на определение художественного качества фильма и, сколько было сил, защищало ее от любых иных оценок. Помню, на какое-то время

бывшее руководство Главкинопроката добилось через инстанции, чтобы «Советский экран» вообще ничего не печатал о фильмах, которые на наших экранах не идут. Пусть зритель считает, что, кроме казенных фильмов, никаких других в природе вообще нет.

Но зритель становился все более ушлым. У него о фильмах было свое мнение. Он смотрел не то, что директивно рекомендовал ему прокат, а то, что ему хотелось. Или не смотрел вовсе. Или смотрел телевизор. Или подпольное видео. Или, со временем, то же видео, но уже вышедшее из подполья. Он портил так замечательно придуманную пирамиду монопольного государственного кино. Уже трудно было делать вид, что нет другого кино, кроме казенного тира прокатного. Но старая инерция держалась, и неизвестно, сколько бы продержалась, если бы не новые веяния. Одним из замечательных завоеваний перестройки стал кинорынок. Сами прокатчики стали определять, что они хотят брать, а что не хотят и сколько копий им нужно, и даже получили невозможное дотоле право не брать фильм вообще. Ура! Впрочем, с «ура» подождем. Да, немало полезного принесла с собой идея кинорынка, но время на месте не стоит, и очень скоро стало ясно, что никакой это вообще не рынок, а та же система распределения, разве чуть более демократичная. И прокатчики, которые на него приезжают, — те же чиновники, в массе своей кино не знающие и аудитории своей тоже. Они приезжают выполнить план по израсходованию запланированных им сверху сумм; о том, что можно взять ссуду в банке на покупку фильма, на его рекламу, о том, что можно работать как-то иначе, чем в старину, многие и не подозревают или просто знать не хотят — живут, как жить спокойнее.

Что в результате происходит? На покупку фильмов киновидеообъединению X запланировано Y рублей. На что оно их потратит? На индийское кино, на американское, ну, а уж на

советское — сколько останется. А с каждым разом остается все меньше. Посещаемость кинозалов падает, оборот кинопроката — тоже, фильмы идут все больше не наши. Студии получают все меньше. А некоторые из них, между прочим, уже переведены на хозрасчет. Еще недолго, и усилиями кинопроката о советском кинематографе мы будем вспоминать, как о динозаврах. Было такое, скажет растерянный киновед XXI века, но в силу невыясненных обстоятельств аннигилировалось.

Чтобы не ходить далеко, сошлюсь на знакомые мне примеры деятельности объединения «Круг». На первом же кинорынке прокатчики заказали 730 копий нашего фильма «Власть словесца». Успех! О таком тираже и режиссеры художественных лент могут мечтать. Ан нет, цены на копию были такие, что фильм не окупил затрат. Если даже такой фильм, выдержавший демонстрацию в больших залах «Октября» и «России», себя на кинорынке не оправдывает, то на всем остальном документальном кино можно ставить крест. Да и на 90 процентах игрового тоже.

Это, правда, случилось в дохозрасчетные времена, все убытки не студии, а Главкинопрокату, который сам же за фильм сполна заплатил и сам же себя наказал советским способом ведения бизнеса. Но ему не беда — покроет за счет Митхуна Чакроборти.

А как быть студии? Если бы мы сегодня тем же путем отдали в прокат свою новую работу «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», это было бы равносильно самоликвидации в перспективе ближайших двух лет.

Чтобы вырваться из порочного круга действующего кинопроката, «Круг» разработал собственную альтернативную систему. Суть ее вкратце в том, что с помощью Мосинкомбанка объединение стало совладельцем фильма и, создав специальную группу «Продюсер», само ста-



Всякая монополия... порождает неизбежно стремление к застою и загниванию.
В. И. Ленин (т. 27, с. 396—397).

Дядя Кока: «Бакс, говорят, один к двадцати ходит...» Толик: «Это для дурдома арифметика. В «Известиях» печатают, что один доллар — это шестьдесят копеек». Дядя Кока: «Это у них в редакции такой курс: доллар — шестьдесят копеек. Или это они для дурдома печатают, а я тебе называю цены для жизни. Для жизни в СССР...»
(Из диалогов Толика и дяди Коки. «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви»; часть 12-я, кадр 444.)

Борис Борисович Гребенщиков
и Сергей Александрович Соловьев.
Обложка двойного диска музыки
к фильму «Черная роза — эмблема печали,
красная роза — эмблема любви»

Фото В. Ефимова

ло им торговать. По каким ценам? По таким, какие выгодны и ему, и прокатчику, если тот исходит не из того, сколько денег ему по плану спущено, а сколько он на фильме заработает. По таким, какие обеспечат фильму нормальную рекламу и прокатную судьбу. Цены, скажем прямо, не маленькие; но разве они должны быть маленькими?

В Америке обычная цена билета в кино — шесть долларов (бывает вдвое, втрое больше), а у нас в среднем тридцать копеек. Не помню уж, кому принадлежит авторство замечательного подсчета: это ровно столько, сколько стоит пописать в платном туалете. Не правда ли, есть некоторое различие между трудовыми, творческими, нервными и материальными затратами создателей этих необходимейших обществу учреждений и затратами создателей фильмов, каковые, как выяснилось, необходимейшими обществу не являются?

Все дешевое потеряло в обществе свой престиж. Даже хлеб, отношение к которому всегда было свято. А сегодня ничего не стоит выбросить чуть зачерствевший батон, скормить свиньям. И никакие взывания к совести не помогают. Пока человек кожей собственного кошелька не почувствует, как дорога купленная вещь, она дорога ему не будет. Если прокатчик получает копию по бросовой цене, он и относится к ней бросово. Пусть хоть огнем сгорит — невелика потеря. А уж если выложил свои кровные, то и отношение как к своему кровному. Уж тут он подумает и о рекламе, и о нестандартных формах работы, короче, будет вести себя как хозяин.

Со зрителем та же история. Противники опробуемой нами на деле системы проката выдают себя за защитников его интересов: «Не дадим грабить трудовой советский народ». Это, правда, не мешает им брать с него по тройку за так называемые фестивальные, проще говоря, зарубежные фильмы, за просмотры в видеосалонах, но вот то, что билет на советский фильм может стоить не меньше, чем на импортный, в их сознание никак не укладывается. Раз наше, значит, для бедных. Между тем трудовой советский народ давно уже ценит свое свободное время дороже тридцати копеек. Он не против заплатить тройку за фильм, который нравится, но не хочет смотреть — даже задаром — фильм, который не нравится.

Дело за небольшим. За «фильмом, который нравится». У нас он был, уже проверенный на зрителе, — «Черная роза...». Это нечасто бывает даже тогда, когда авторы разбиты готовы ради успеха, а здесь вроде и режиссер снимал свое кино, а получилось. Почему получилось? Потому что фильм делали люди, свободные от шор, от

мертвых схем, догм, не боявшиеся на съемке забыть о сценарии, привнесшие в него все, чем живут вокруг люди.

От такой мешанины — мелодраматического любовного треугольника и кичевого фарса, юношеской романтики и абсурдистского политического театра, рок-культуры и духовной культуры — шалели даже выдавшие виды кинематографисты еще на этапе съемок, предвещая фильму судьбу злитарного зрелища для гурманов синемаек. Но, сохранив виртуозную стилистическую изощренность, фильм вырвался совсем к другому берегу — к массовому зрителю, и первые же пробные просмотры в Челябинске не оставляли в этом сомнения. «Фильм неординарен и неподражаем... Только не верится, что его выпустят на экраны, за что и благодарны» — так высказалась в своем письме семья Сайко.

И сразу же нашлись покупатели, главным образом из числа руководителей молодежных центров, которые сказали: «Это наш фильм. Мы его берем». А у «официальных» прокатчиков реакция была иной. Освободившиеся от монополии Главкинопроката, руководители киновидеообъединений почувствовали себя монополистами в масштабе собственных территорий. И более того, начали сколачивать собственную ассоциацию, чтобы, так сказать, на общественных началах стать монополией всесоюзной и диктовать условия производителям фильмов. Естественно, под это подводится идейная база: «Мы бедные. У нас денег нет. Вы нас разоряете. Давайте будем нищими, но гордыми. Не смейте зарабатывать и нам не давайте».

Первое, что сделали, сбившись до кучи, «казенные» прокатчики, — предьявили худруку объединения «Круг» (он же автор «Черной розы...») Сергею Соловьеву ультиматум: «Мы вашу картину не пропустим. Продавайте по нашим ценам». Пригрозили всеобщим бойкотом по всей стране. По всей не получилось. Но кое-где сторонников они себе нашли основательных.

На Украине во все отделения кинопроката и во все областные советы профсоюзов было разослано специальное письмо за подписью первого заместителя министра культуры товарища В. А. Балашовой и секретаря Украинского совета профсоюзов товарища В. В. Кулика с настоятельной рекомендацией воспрепятствовать показу фильма «Чорна троянда — эмблема смутки, червона троянда — эмблема кохання», для чего провести ответственную разъяснительную работу с администрацией кинотеатров, дворцов и домов культуры. Естественно, столь серьезные рекомендации не остались без последствий.

Скажем, фирма «Арт-Импэкс», приобретшая фильм для показа в Киеве, арендовала помещение Дворца культуры. Уже были распроданы билеты для круглосуточного (!) показа на три дня вперед. Но накануне первого же показа в зале появилась комиссия кинопроката и установила, что по своему техническому состоянию зал для демонстрации фильмов не годится. Вчера годился и сразу же, как увезли «Черную розу...», стал годиться, а в день ее показа... ну никак не годится...

Начальник Магаданского киновидеообъединения оказался еще более крут и напорист. Там кооператоры договорились о показе фильма с администрацией домов культуры на шахтах, приисках, куда люди приходят за несколько километров, да еще в заполярные морозы, в пургу. Они приходят, а у киномеханика уже посыльный с приказом от начальника: «Показ отменить. Деньги за билеты вернуть. Ослушавшись — уволю». И уходили, как приходили, ни с чем в мороз и пургу, потому что магаданский деятель, не щадя себя, боролся за их интересы.

А в Днепропетровске вообще какой-то загадочный детектив: напали представители КВО на киномеханика, украли полкопии. Выяснить обстоятельства происшествия пока не удалось, но такой обескураживающий звонок в группу «Продюсер» был.

В общем, нравы чикагских джунглей. Стрелять, правда, пока не начали, но не удивлюсь, если дойдет и до этого. Видимо, власть все-таки слаще, чем экономический интерес, даже собственный. Слаще быть без денег, но командовать, чем с деньгами, но не командовать. А там,

где прокатные организации пошли на сотрудничество с покупателями «Черной розы...», не внакладе обе стороны. Кемерово, Красноярск, Иркутск, Эстония — всюду фильм идет, и к удовольствию зрителей, и к радости прокатчиков. Особо примечателен успех фильма в Эстонии. Про эту республику давняя слава, что на советские картины там не ходят. Действительно, когда рядом шесть телевизионных каналов, включая шведский и финский, когда прямо на дом приходят новинки мирового экрана, нетрудно стать привередливым. Не забудем еще про сложность политической ситуации всей Прибалтики, отстаивающей национальную суверенность, что также не способствует излишней тяге к русской культуре. А «Черную розу...» смотрят. Директор таллинского кинотеатра «Сыпрус» Эне-Май-Август Вольдемаровна Каск поверила в успех фильма и не ошиблась в своих расчетах. Зрители голосуют за фильм своими рублями (двумя — на дневных и тремя — на вечерних сеансах). Эне-Май-Август Вольдемаровна не сомневается, что прокатная судьба фильма будет долгой.

Я пишу обо всем этом не для того, чтобы поблагодарить кого-то, кто оказался с нами (хотя, раз есть такая возможность, с удовольствием ею пользуюсь), или заклеить кого-то, кто против нас, и не затем, чтобы похвастаться, как хорошо пошла наша торговля (для пользы дела об этом, наверное, лучше бы и помолчать). Суть в ином: нужно ломать прокатную монополию. Нужны альтернативные формы проката. Нужно дать наконец кинотеатрам статус юридического лица, чтобы сам коллектив (почему бы ему не взять, скажем, кинотеатр в аренду) решил, что он хочет показывать своим зрителям. Нужно, чтобы место командиров советского проката заняли бы просто прокатчики, бизнесмены, умеющие считать деньги, понимающие, где выгода своя и партнера, а главное — зрителя, неханжеская, недекларативная забота о котором всегда окупится. Хорошо, если эти люди будут еще и любить кино, но даже если они просто будут любить честно заработанные деньги, уже неплохо. Ведь люди выложат свои рубли только в обмен за что-то достойное потраченного на них труда.

Нужно создавать коллективы профессионалов, способных разрабатывать и осуществлять стратегию проката той или иной картины, в зависимости от ее характера, от общей ситуации кинорынка. Нужно создавать новый тип рекламных работников, умеющих мыслить не масштабами, скажем, рекламного плаката, анонса, ролика, листовки, а целостной кампании, имеющей целью всю перспективу судьбы фильма.

Кстати, первые рекламисты такого типа в нашей стране уже появляются. Яна Либерис и Ванда Глазова, сотрудники В/О «Союзинформкино», принявшие самое деятельное участие в разработке модели проката «Черной розы...», придумавшие для нее новый тип рекламного шоу как телевизионной премьеры фильма (главной его частью стала балетная опера на музыку Ю. Ханина «Большой маразм в закатном свете на фоне озера и леса», поставленная Сергеем Соловьевым и включенная в программу «Киносерпантина»), недавно приняты в Союз кинематографистов СССР как авторы рекламных программ. Поздравим их и союз с признанием новой для нас профессии кинорекламиста.

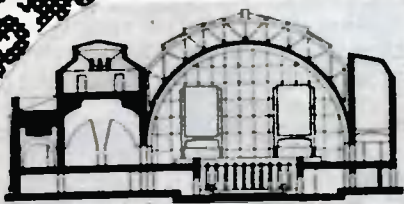
Рыночная экономика, необходимость которой признана, кажется, уже всеми, невозможна, простите, без рынка. Нынешний кинорынок — утешительная фикция. Нужен кинорынок настоящий. Только создав его, можно привлечь в кинематограф и средства, без которых он задыхается, и толковых людей, которых ох как мало, и вытеснить кинотеатры из состояния перманентного бедствия. А для этого дать дорогу всему разумному, что доказало право на жизнь. До благоденствия, мягко скажем, далековато, но и нынешняя ситуация уже не беспросветна.

А. ЛИПКОВ,
главный редактор студии «Круг»
ГПТО «Мосфильм»

изобразительный материал к фильму —
собственность В/О «Союзинформкино»

Русский кино

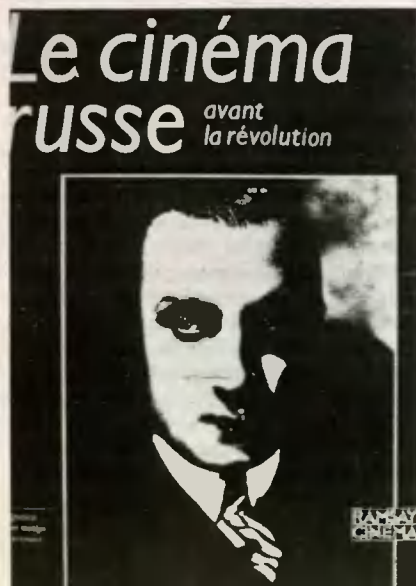
Нея ЗОРКАЯ



Музей д'Орсэ в Париже

В течение целого месяца в конце минувшего года в киноаудитории крупнейшего после Лувра французского художественного хранилища — Музея д'Орсэ проходил фестиваль русского дореволюционного кино. Это был фактически первый за всю историю «седьмого искусства» показ фильмов нашего отечественного кинематографа 1908—1918, проведенный с таким размахом, на столь высоком престижном уровне и с громким откликом: сеансы — сплошные аншлаги, очереди у кассы и у входа (билет стоит 18 франков), обширная пресса. Около 50 фильмов, о большинстве из которых французы не знали даже и понаслышке, были восприняты как «явление», «сенсация», «открытие незнакомого киноматериала», о чем на разные лады повторяли газеты. Сразу замечу, что и для нас, советских зрителей, в том числе профессионалов-кинематографистов, такая панорама, будь она показана у нас дома, тоже засверкала бы новизной и сюрпризами. Но увы! Ни в Москве, ни где-либо в России ничего сходного — вот так, разом, в единстве! — не показали. Вот в итальянском городке Порденоне — там на очередных Днях немого кино — там показывали. На родине же «неведомых шедевров» (это тоже из прессы) — нет.

Обложка французского издания «Русское дореволюционное кино» с портретом И. Мозжухина



Мне посчастливилось побывать на нескольких фестивальных парижских сеансах и на сопутствующем им международном коллоквиуме «Вокруг русского кино», где с докладами и сообщениями выступали историки и кинокритики из Европы, Америки, СССР.

Так вот: что же увиделось глазами парижан в наших стародавних, немых, черно-белых кинолентах; что и почему мы сами в них до сих пор не разглядели; отчего наши собственные ценности становятся для нас ценностями, лишь описав траекторию через Японию, Францию или США?

В уютном кинозале с мягкими креслами — рюдады пианино, мелодии небольшого оркестра. Так сопровождалось во времена «Великого Немого» экранное действие. Играют музыканты Русской консерватории имени С. Рахманинова, Русского музыкального общества Франции. А фильму Петра Чардынина «Молчи, грусть, молчи» вторят два живых голоса певцов тут же, перед экраном. Сопрано тоненько выводит строки подлинного романа 1910-х, положенного в название фильма. У тенора — «Хризантемы». «Ямщик, не гони лошадей» — без всякого эстрадного надрыва, печально и серьезно. Возникает контрапункт звука и изображения, зал словно бы полнится воздухом и настроением эпохи. Замечаю: в публике затаенная тишина, то, что называется, «перезивают». И не только старики и старушки, которые помнят или знают по рассказам ту Россию, которая плывет сейчас на экран, но молодые французы, наверное, из расположенного поблизости университетского Латинского квартала.

У нас ли нет камерных оркестров или, может быть, некому спеть русский городской романс? Почему же эти ленты мы показываем под какие-то невнятные рюдады «а-ля тапер в киношке» или с эдакой иронией: захлебывается музыка, и судорожно дергаются нелепые фигурки, актеры жестикулируют, закатывают глаза, и все это в бешеном темпе. Ах, этот пресловутый «темп престо» немого кино, ведь он давно превратился в штамп безотказного комизма! А дело-то лишь в разнице скоростей тогдашней и современной проекции. Здесь же, в Музее д'Орсэ, проектор таков, что достигается полное идеальное соответствие нашему восприятию — естественно, без всякого мелькания кадров развертывается действие. Перед экраном за специальным столиком переводчик читает вслух по-французски надписи-интертитры. Как много, оказывается, зависит от условий показа!

И в электрическом луче, который не зря называли «волшебным», в причудливой игре светотени, в перпетуум-мобиле «жизни немых узоров» предстал перед зрителями тот «синема», который покорила на рубеже веков русскую публику, которым очарованы были В. В. Стасов и Александр Блок... Стрелочка ленты, сердце бьется Тревожнее и веселее, — как писал другой поэт, Осип Мандельштам.

Но на это, как бы «реставрированное», восприятие накладываются наши сегодняшние чувства зрителей по прошествии семидесяти лет: ностальгия по жизни, которую

не довелось увидеть нам, людям следующих поколений, «поиски утраченного времени».

Программа парижского фестиваля разнообразна, построена так, чтобы предреволюционное кино открывалось во многих ракурсах. Экран и литература: комплекс фильмов, связанных с гигантской фигурой Льва Толстого, бесценные хроникальные съемки последнего года жизни писателя, фильмы «Отец Сергей» Протазанова и «Полкушка» Санина с великими артистами Иваном Мозжухиным и Иваном Москвиным в главных ролях — признанные классические образцы ранней киноинтерпретации прозы. Исторические картины («Трехсотлетие царствования дома Романовых», «Княжна Тараканова»). Хитроумная и не разгаданная до сих пор в ее секретах мультипликация Владислава Старевича, где в сценках, забавных и печальных, действуют наделенные человеческими страстями жуки, стрекозы, кузнечики и прочие инсекты.

Русская комедия. Прославленная русская «психологическая драма». Великосветские салоны, крестьянские избы, ателье скульпторов и музыкантов. Курсистки, банкиры, приказчики, фабриканты, горничные, маклеры, воры... В специальных «стыках» даны первые, еще неумелые, но отважные опыты пионеров (наша знаменитая семиминутная «Понизовая вольница», она же «Стенька Разин» — о ней не раз писал «Советский экран» — или пушкинские экранизации — «Русалка», «Братья разбойники») и зрелые творения конца 1910-х, завершающие целый период отечественного кино. в том числе снятая уже после Октября на частной фирме «Нептун» картина «Барышня и хулиган», где в главной роли, овеянной предчувствием смерти и щемящим сознанием отверженности, снялся «ассенизатор и водовоз», «горлан-главарь» Вл. Маяковский.

Уверена, что новое качество и фестивальному показу в целом, и каждой картине, и общему представлению о предреволюционной кинематографии придала не только прекрасная демонстрация фильмов, но и такая широта их выбора и охвата. Ведь это, пользуясь терминами Андрея Тарковского, «запечатленное время», «взвешивание времени» перед нами на экране. Россия на роковом своем переломе: последнее десятилетие эры царизма — 1917-й, 1918-й... Сейчас мы, оглядываясь назад, жадно перечитывая известные и постигая вновь открывшиеся документы, пытаемся найти там объяснения иных сегодняшних явлений и процессов, завязи того, что возросло далее на почве революции. Сколько же ценно и неопровержимо здесь свидетельство киноаппарата! Вглядимся пристально в лица этих русских людей на экране: среди них, возможно, если не участники, то современные манифестаций на улицах Питера, ареста министров Временного правительства в Зимнем, расстрела в Екатеринбурге и других кровавых трагических действий. И уж во всех случаях герои действ смотрели эти кинокартины. Корпус предреволюционных фильмов, не только хроника, но и игровые, постановочные, — богатейшее хранилище важных исторических данных. в своем роде психологический портрет нации, общества, народа.

И можно только удивляться, почему гражданские историки так мало обращаются к этому наглядному визуальному источнику.

Что уж и говорить об эстетической стороне?! По признанию французской прессы, марка «сделано в России» оказалась знаком художественного вкуса, профессиональной освоенности выразительных средств новорожденного (кинематографу едва лишь 20 лет!) искусства: движущегося изображения, монтажа, композиции кадра, специфики актерской игры перед безжалостной камерой, требующей особой точности. Не только хорошо известный французам король русского экрана Иван Мозжухин (его лицо на афишах и программах стало буквально эмблемой фестиваля), но и Витольд Полонский, Вера Орлова, Вера Каралли и другие исполнители явили собой целую «систему звезд», а наша Вера Холодная в трех фильмах, показанных в Музее д'Орсэ («Дети века», «Жизнь за жизнь», «Молчи, грусть, молчи»), поистине очаровала зал своей красотой, нежностью, благородной сдержанностью чувств.

Эти эпитеты и восторги мною, автором настоящего обзора, никак не преувеличены: у меня в руках подборки вырезок из многочисленных статей и репортажей. Но главный творческий успех фестиваля все же пришелся на долю кинорежиссера Евгения Бауэра. «На небосклоне кино зажглась новая звезда», «Недостающее звено между Люмьером и Тарковским» (Луи Скорецки, «Либерасьон», 2 декабря 89-го), «Гений композиции кадра, монтажа, поэзии света», «Каждый план Евгения Бауэра полон груза эмоций и редкостной духовности. Это — прекрасно» (Мишель Курно, «Монд», 23 ноября 89-го).

Целых четыре фестивальных дня были отданы Бауэру для демонстрации его фильмов: «За счастьем», «Жизнь за жизнь», «Дети века», «Умиравший лебедь», «Нелли Раинцева», «Немые свидетели».

Всего Евгений Францевич Бауэр за пять лет своей работы в кино (1913—1917), ранее он был сценаристом музыкального театра, успел снять около 80 фильмов, многие из которых сохранились. Божьей милостью кинематографист — до мозга костей, новатор, первооткрыватель, труженик, обаятельный и добрый человек... А многие ли из кинолюбителей, читателей «СЭ», знают его творчество? Боюсь, что лишь те, кто читает специальную литературу по истории кино или, будучи поклонником экранного «ретро», посещает кинотеатры типа «Иллюзион» или кинотеатры. Что же тогда взять с французской прессы и публики, которая по-своему истолковала и «возрождение» Бауэра, и весь наш фестиваль «Русское кино».

«Впервые в этом году Госфильмофонд, киноархив Советского Союза, открыл свои врата иностранному взору, подняв занавес, скрывавший часть мирового кино... В Москве группа молодых исследователей из Госфильмофонда и Музея кино предприняла под руководством Наума Клеймана и Юрия Цивьяна реставрацию «русского фонда», реабилитировав тем самым продукцию, объявленную после революции «декадентской»... — читаем в каталоге, который был выпущен к фестивалю.

Вот это да! Фразы переходили

«Сезон» в Париже

из издания в издание, по модели выпуска в свет «закрытых», «полочных» фильмов: вроде бы так же, как конфликтная комиссия Союза кинематографистов в наши дни гласности сумела снять запрет с «Истории Аси Клячиной» или «Комиссара», так и у русского кино нашлись, наконец, защитники. «Кто разрешил демонстрировать Бауэра?» — то и дело спрашивали у нас, членов советской делегации, у представителей Госфильмофонда СССР, присутствовавших на коллоквиуме. Видимо, хотелось ответа такого: «Сталин запретил, Горбачев разрешил, а «перестроечная команда» подхватила», — или чего-нибудь в том же духе. Что поделаешь, так мы выглядим сейчас в глазах всего света! И потому постараемся простить нашему вновь организованному при объединении «Киноцентр» и еще не развернувшему свою деятельность Музею кино несколько преждевременные амбиции «реставраторов» и «реабилитаторов». Тем более что свою долю в подготовку фестиваля сотрудники музея действительно внесли — все это уточнила в своем выступлении на коллоквиуме в Музее д'Орсэ представительница Госфильмофонда СССР, научный сотрудник, специализирующийся как раз по раннему русскому кино, С. Сковородникова (выдержки из ее речи мы публикуем на этой странице).

Суть в том, что дело с дореволюционным русским фондом не укладывается в схему «запрет — протест — победа гласности». Здесь болезнь давняя, запущенная, вялотекущая. И на «бюрократов» трудно было бы целиком списывать наши беды. Мы без запретов умеем угодить что угодно.

Мне уже пришлось и там, на коллоквиуме, и здесь повторять, что перед нами не «закрытое», не «запрещенное», а «невостребованное кино». Невостребованное, то есть не введенное в обиход, непопулярное, пропущенное нами у себя самих, непонятое как уникальная ценность, забытое, мертвым грузом лежащее. Если бы не преданные энтузиасты, оно разделило бы судьбы разрушенных архитектурных памятников, живописных полотен, едва не погибших или невосвратимо утраченных в гнилых подвалах и на чердаках. Мебели красного дерева и карельской березы, которая была создана крепостными умельцами во времена Павла I и Александра I, украшала дворцы и усадьбы, была реэкспонирована Октябрем, а потом по советским учреждениям беспощадно списывалась и уничтожалась согласно idiotским формулам «за истечением срока амортизации». И икон, которыми закрывали бочки с капустой и мостилы ручки, и рукописей, возможно, гениальных творений, которые истлевали в каких-то письменных столах, ибо «рукописи не горят» — это только красивая метафора. Разве культура целиком избежала участи других неисчислимых богатств страны, сумевшей довести себя до нищенского состояния?

В судьбе русского дореволюционного кино меньше всего виноваты бюрократы-запретители. Таков парадокс. Конечно, конъюнктурщики из реперткома и партийные борзописцы 1920-х раздавали этикетки: «больной», «пошлый», «декадентский». Но был и другой метод: игнорировать, замалчивать,



На выставке
«Звезды
русского кино»
в Музее д'Орсэ

Вера Холодная

Обложка
итальянского
издания каталога
«Немые свидетели.
Русское кино
1905—1919».
Актриса Е. Смирнова
в фильме
«Дитя большого
города» Е. Бауэра



считать несуществующим. «Мы приходили в кино как бедуины или золотоискатели. На голое место. На место, таившее невообразимые возможности», — писал Эйзенштейн.

То, что переливалось красотой, струилось, сверкало на фестивальном экране старинной набережной Кэ д'Орсэ, — пустыня, «голое место»?!
Поймем когорту мастеров советского призыва: им надо было завоевать место в жизни и в профессии, предшественники им мешали. И вот на десятилетия русское экранное наследие выбито из употребления, окружено презрением. Немало помогло тому и иностранцы. Об этом справедливо сказал известный писатель и журналист Мишель Курно: «Надо заметить, что эта позиция советских авторитетов повторялась целым ансамблем западных критиков и историков, которые имели тенденцию принижать русское кино до 1917 года» («Монд», 23 ноября 89-го).

А «востребовали» этот «неведомый контингент» все-таки они же, иностранцы!

Конечно, предреволюционные фильмы не находились «под замком», они изучались во ВГИКе, демонстрировались в «Иллюзионах», в кинолекториях. Историки кино из поколения в поколение тянули тонкую ниточку преемственности. Но все это до сих пор слишком камерно, «факультативно».

Долгие годы у нас шло сопротвление естественному, свойственному всему кинематогра-

фическому миру, процессу дифференциации киноаудитории. У нас это считалось чем-то дурным, «элитарным». Гнали за массовостью, за огромными залами (кстати, в Париже большие кинотеатры давно или снесены или перестроены на систему малых залов «по интересам»). «Вселенская смазь» нашего кинопроката основывалась на том, что для большинства кинопублики фильм прошлого года — уже старый фильм, что же говорить об этих «букетах моей бабушки»? Но ведь и серьезных зрителей, которых непременно увлек бы русский кинематограф — великий свидетель великих трагических лет, отнюдь не «архивный», а живой, — у нас десятки тысяч.

Во всех культурных странах кино ныне поистине оправдывает, наконец, свое гордое имя «седьмого искусства». Аудитория Музея д'Орсэ не единственное место, где кинопоказы, фестивали, индивидуальные ретроспективы творцов экрана проходят рядом с постоянной экспозицией великих шедевров Дега, Моне, Ренуара. Так же и в нью-йоркском музее современного искусства «Модерн Арт»: полное признание «десятой музы» — кино — на Парнасе свершилось! Почему бы и нам не завести подобные киноаудитории в Третьяковской галерее, в Музее имени А. С. Пушкина?

Но пока у нас классический «фонд русского» будет открываться от случая к случаю, фигурировать во фрагментах и в «нарезке», в жалких залах, пока мы, кинообщественность, не научимся «подавать» их (не боюсь слова!) — продавать у себя, — будут объявляться новые «спасатели» и «реставраторы», а наша драгоценная программа (а она не ограничивается французской селекцией) — находиться в долгосрочных зарубежных вояжах

Париж — Москва

НЕВОСТРЕБОВАННОЕ КИНО

■ К большому сожалению, кол-лекция дореволюционных фильмов Госфильмофонда СССР в настоящее время насчитывает всего лишь около 300 картин, что составляет одну седьмую часть от всего количества фильмов, снятых в то время (2100 — по данным авторитетного автора каталогов Вен. Вишневского).

После революции в ее бедственном огне свершилось трагическое для русской культуры: предприниматели, выезжая за границу, часто брали негативы фильмов с собой. Из-за дефицита пленки позитивы не печатались. Некие иностранные приезжие в конце 1917 года (по свидетельству В. Д. Ханжонковой) взяли большое количество негативов лучших русских картин, которые в дальнейшем не были ни возвращены, ни найдены. Немало негативов сгорело в результате пожара в Ярославле у предпринимателя Г. Либкена, часть была закопана в землю и погибла.

По окончании гражданской войны дореволюционные фильмы ликвидировались и намеренно: например, была уничтожена известная в то время картина В. Касьянова «Драма в кабаре футуристов № 13» с участием М. Ларионова, Н. Гончаровой и других членов «Ослиного хвоста».

Е. Бауэр, В. Холодная, В. Полонский становились нарицательными именами, героями фельетонов. Защищать их в 20—30-е годы значило навлекать на себя обвинение в приверженности буржуазии. Понятно, что о сохранности старых фильмов не заботились. Долгие годы отрица-

ния и забвения привели к тому, что в 1948 году, когда был организован Госфильмофонд СССР, свежие там негативы русских дореволюционных картин находились в ужасном состоянии.

Разбором этого «завала» начала заниматься вдова крупнейшего русского кинопромышленника А. А. Ханжонкова Вера Дмитриевна Ханжонкова-Попова, работавшая монтажницей сначала в Московском отделении бр. Патэ, а с 1912-го — в А/О «А. Ханжонков и К°». Замечательный профессионал, знаток материала, она должна была определить название фильма, год производства, фирму, участников, сюжет ленты, техническое состояние пленки, ее пригодность к печати и т. д. Кроме того, В. Д. Ханжонкова проводила опись порядковых номеров стартов, комплектовала копии из некомплектных частей, находила отсутствующие фильмографические данные по периодической кинопрессе, литературным источникам и обширной переписке с деятелями раннего кино.

Случалось, что и этот кропотливый, подвигнический труд не давал результатов. Тогда Вера Дмитриевна со своим помощником Владимиром Антроповым, ныне заведующим Отделением отделом ГФФ, прибегла к секции ветеранов Союза кинематографистов и провела несколько «Вечеров неопознанных фильмов».

Так была, например, атрибутирована прибывшая из французской синематеки картина под условным названием «Тайна Донской улицы». Присутствующие на просмотре старейшие кинематографисты А. Гончарова, А. Левицкий, А. Лемберг, С. Козловский установили: это фильм «Тайна дома № 5».

На другом просмотре ленты, названной французскими коллегами «На дне», Вера Дмитриевна призналась, что никак не может узнать исполнительницу главной роли. Из глубины зала раздался голос: «Это — я, честное слово...» Голос принадлежал актрисе Т. Куницкой. Далее удалось определить подлинное название картины: «В омуте Москвы». За множеством единиц нашего фонда стоит длительная и тщательная коллективная работа сотрудников Госфильмофонда и кинематографистов-ветеранов, в которой участвовали также специалисты из разных отраслей: например, для выяснения монтажной последовательности фильмов привлекались педагоги школы глухонемых.

В. Д. Ханжонкова много сделала для уточнения и дополнения фильмографических данных, собранных В. Е. Вишневым в каталоге «Художественные фильмы дореволюционной России», комплектовала надписями ленты, где таковые были утрачены. Эту работу она не смогла довести до конца. Потому мы благодарны группе Музея кино, которая предложила свои варианты надписей для 26 картин (они демонстрировались в г. Порденоне и в Париже) и составила для Порденоне каталог фильмов.

Если в Советском Союзе периодически проводились и проводятся просмотры ранних русских фильмов, то зарубежный зритель до недавнего времени не имел возможности для знакомства с дореволюционным кино как с самостоятельным феноменом. Ретроспектива в Музее д'Орсэ, которому мы глубоко признательны, и позволит, надеюсь, ввести русский кинематограф в контекст развития мировой кинематографии.

Светлана СКОВОРОДНИКОВА,
научный сотрудник
Госфильмофонда СССР



В Лейпциг на 32-й МКФ документальных и короткометражных фильмов я уезжала, заинтригованная развитием событий в ГДР. Уезжала сразу же после пленума СК СССР, который лично для меня был лишним подтверждением, что все мы на наших необъятных просторах не хотим понимать, не умеем выслушивать друг друга, у каждого свой резон, свое собственное понимание демократии, а потому все мы вместе и обречены на туманные сложносочиненные предположения, в которых очень много чего подлежащего и прилагательного, несклоняемых обстоятельств и знаков препинания, но мало чего существенного. Я уезжала, с сожалением отрываясь от телезаписи заседаний в Верховном Совете, но с огромным желанием убедиться воочию, что серьезные и неотложные задачи в ГДР и действительно понимаются как серьезные и неотложные, что важные решения — это именно решения, четко сформулированные, вступающие в силу сию же секунду. Их не откладывают в долгий ящик, потому что твердо знают, от чего решительно отказываются. Нам в новинку такая конкретность в действиях правительства и руководства. Впрочем, разумеется, не руководства, которое давно не могло, но уж очень хотело управлять... Когда в одном из разговоров в Лейпциге я спросила об Эгоне Кренце, мне ответили: «Это наш переходный период». Не прошло и нескольких дней, как новые сообщения из Берлина удостоверяли: переходный период не был долгим. Не прошло и нескольких дней, как... Нет, конечно, не буду перечислять все события — они не в памяти, а «переходные» устаревают не по дням, а по часам. Нам же в пору писать новую «Сказку о потерянном времени».

В СТАРИННОМ ГОР

САМЫ ДЛИННЫЙ

В таком контексте семидневный Лейпцигский фестиваль не мог не извлекаться от известного по недавнему прошлому хонккерского оттенка. (Надеюсь, нет нужды расшифровывать это последнее определение? Каким же еще в последние годы даже при лучших намерениях организаторов мог быть фестиваль политического фильма, повязанный господствующей политической стилистикой. Испытавшие тихую брежневскую заводь поймут без лишних слов. Остальным напомню хотя бы то, что за год до октябрьских событий в ГДР были запрещены распространение советского журнала «Спутник» и прокат нескольких фильмов, в том числе «Покаяния».) Вот и директор кинематеки в Лейпциге Р. Триш в одном из интервью сказал: «Мы хотим показать реальное состояние мира — каков он на самом деле, а не каким мы его себе воображаем». В то же время директор кинопрограммы Б. Буркхардт считает, что «Док» не претерпел резких изменений в связи с бурными реформами в стране. Но, правда, добавляет: «В прошлом мы испытывали дефицит фильмов из социалистических стран. Сегодня же они, напротив, составляют половину от общего числа картин, представленных в конкурсе».

А это означает, что фестиваль все-таки изменился. Качественно изменился. Потому что документалистика соцстран сейчас заметно остра и содержательна — кинематографистам встало что фиксировать на пленку, что запоминать, над чем размышлять. Конечно, при всем желании я не смогу рассказать о многих фестивальных работах (в конкурсном, информационном, видео- и нескольких ретроспективных показах было представлено более 900 фильмов). И хотя наверняка правы те, кто заметил, что «Док-89» — фестиваль переходный и что уже следующий покажет еще более острые и бескомпромиссные в оценках картины, — я абсолютно убеждена, что еще в позапрошлом, 1988 году в Лейпциге никак не могла демонстрироваться, например, югославская двухминутная мультипликация «День, в который родился социализм».

На экране — водное пространство, голубое небо. Из-за кадра появляется лодка. В ней двое: один гребец, другой, с рупором, четко задает темп. «Раз-два! Раз-два!» Туда-сюда по экрану. Быстро, ритмично. Но вот в фонограмму пробиваются звуки «Интернационала». Небо становится красным. Гребец наливается яростью, под набатные призывы гимна вырастает во

командировка за рубеж

весь экран — могучий торс, играющие мускулы, кулак силен. И за борт того, кто воплощал весь мир насилия. А затем... Свободный гребец в лодке. Причем уже на месте направляющего. Левою, кажется, рукой пытается грести, правой схватил рупор. «Раз... раз... раз...» А лодка ни с места. Памятник освобожденному труду. Застой, как говорится.

Но то экранный взгляд на прошлое. В фильме же польского режиссера Анджея Фидыжа «Парад» (приз «Золотой Голубь») — общество убийственно реального социализма. Северная Корея. Народная демократия: весь народ славит великого вождя. Парад в его честь. Его портреты плывут над многочисленными колоннами. Портретов столько же, наверное, сколько участников шествия. Будто с тысяч зеркал вождь с портретов и нагрудных значков приветствует вождя на трибуне. Один за всех, все за одного. Ни на секунду не смолкают, гремят над площадью здравницы, сливаясь в один протяжный возглас. Изречения великого вождя на бесконечно длинной каменной стене-цитатнике — на века. Пять тысяч артистов одновременно на праздничной сцене величают вождя, за их спинами большой экран: фрагменты фильма, в котором дети благодарят вождя за счастливое детство. И снова парад. Потом интервью с горничными в гостинице: отель знаменит тем, что его пять раз посетил великий вождь. Еще интервью — с монахом, служителем культа: в его словах, в его глазах любовь и бесконечная преданность вождю. И снова парад ликования. Летят самолеты, плывут пароходы — салют отцу народа! Самолеты и пароходы, да и другие достижения народного хозяйства изготовлены, видимо, из папье-маше (помните Царицу полей — Кукурузу в «Добро пожаловать...», вот такие же), огромные пузатые рыбы тяжело качают плавниками, декоративные овощи и фрукты стреляют глазками в сторону трибуны, подпрыгивают на передвижных постаментах, размахивают листочками — Nature morte приветствует вождя. К нему обращены все взгляды. Ему посвящены все мысли. С ним связаны все надежды. Мощная башня-памятник устремляется ввысь — в ней столько камер, сколько дней к моменту

своего 70-летия прожил великий вождь. Музей подарков товарищу вождю — тоже к 70-летию? Все как один. И этот один — как все другие.

Эту невеселую, но смешную и страшноватую картину, в которой нет ни слова авторского комментария — только блестяще смонтированные документы массового гипноза, я показывала бы день изо дня нашим сталинистам, чтобы они ужаснулись вот такому кристально чистому воплощению своего общественного идеала. Взгляд со стороны очень полезен.

«Шахтеры-88» Анджея Пекутовского — это внимательный и честный взгляд «изнутри» событий: фильм подробно, день за днем фиксирует забастовку силезских шахтеров, следуя за напряженным развитием и сохраняя бесценные свидетельства о людях, испытавших и унижения, и шантаж со стороны начальства всех рангов, от мала до велика, и ложь официальной прессы, но не пожелавших оставаться беспрекословными «винтиками» и идти на поводу у власти имущих. Те, между прочим, с трибуны и газетных полос не забывают произносить красивые слова о революционном рабочем классе, а вот в дни шахтерской стачки вдруг сообразили, что она незаконна, что неблагоприятно скажется на экономике страны (удобный случай свалить свои просчеты и бездарность на бастующих!), и быстренько соорудили рядом со стачечной площадкой милицейские кордоны. Есть поразительные эпизоды в этом фильме. Дети, передающие за решетку заграждения сумки, пакеты с едой шахтерам: малыш, которого брат-подросток через ту же решетку передает из рук в руки отцу, чтоб тот на свеклужу прижал к себе ребенка. Милиция, разгоняющая семьи бастующих, — женщин хватают за руки, отталкивают, чтобы те не смогли не только поводить — отыскать глазами мужей за «пограничной» между стачкой и миром полосой. Воскресное богослужение — его разрешили-таки бастующим — здесь же, на рабочих-нерабочих местах; смиренные перед Богом лица не смирились с социальной ложью...

Здесь иной материал, иная интонация, нежели в «Параде», совершенно другая степень отношения между авторами фильма и его героями. Но для меня эти две картины — глубокие и личные размышления польских кинематографистов на одну, похожую, вечную тему: об отношениях народа и власти, о том, что такое подлинное единство.



телевизионные передачи с их длинными синхронами, статичными планами, «говорящими головами».

Кстати, очень многие фестивальные фильмы таковы. Я определила бы их как архивное кино: они представляют собой бесценный документальный материал для будущего, исходные данные для работы, но вовсе не завершённые в художественном плане произведения. Я даже подумала, что с тем же успехом в конкурсе могли участвовать, скажем, выпуски «7 дней» А. Тихомирова и кассеты с видеозаписью заседаний Верховного Совета или Съезда депутатов — их изобразительная драматургия значительно качественнее, а их содержание не менее драматично, иной раз и более остро в сравнении с фильмами-политинформациями, которых было немало в Лейпциге. А уж «Взгляд» мог быть просто вне конкуренции на общем фоне.

Признаюсь, я весьма ревниво следила за зрительской реакцией на просмотрах советских картин, представленных в нескольких фестивальных программах. И должна сказать, что пользовались они доброжелательным и заинтересованным вниманием. Не просто вежливым, но именно заинтересованным. И потому, видимо, что работы наших документалистов для зарубежного зрителя — это важный и надежный источник информации о сегодняшнем СССР, о том, что мы думаем и чем мы живем. Но и потому, безусловно, что уровень современного советского неигрового кино действительно высок. Еще раз с благодарным уважением я смотрела «Улицу Поперечную» И. Селецкого (Главный приз МКФ в Ямагате) — многоплановую картину социальных забот и вечных надежд народа. И «Казенную дорогу» В. Семенюка — эту емкую метафору нашего социального быта. И пластичную мультипликацию В. Петкевича — сказку-притчу «Как стать человеком?» (приз «Золотой Голубь»). И один из возможных ответов на этот вопрос — «Спаси и сохрани» Л. Попова, простой, безыскусный и благородный, как и сам герой картины, рассказ о самоотверженном служении людям. И жесткое, суровое «Пламя» Р. Мергенбаевой и Ш. Махмудова, размышляющих о тех не-

ОДЕ НОВОЙ ГЕРМАНИИ

Та же тема определила и содержание западногерманского фильма «Вечером в тюрьму». Режиссер Р. Пфлюке пишет кинопортрет главного редактора чилийской оппозиционной газеты Пабло Карденаса, приговоренного к 541 ночи заключения. Каждая ночь — в тюрьме, каждый день — небезопасный труд опально-го журналиста и его коллег-единомышленников, которых 16—шестнадцать! — лет тоталитарного режима не смогли сломать, заставить отказаться от взглядов. Они выходят на демонстрации протеста, и их разгоняют при помощи танков, водометов и слезоточивого газа (надрезанный лимон — единственное средство, спасающее глаза от газа, его держала у лица вдова одного из убитых журналистов на похоронах мужа). В один из вечеров Карденаса буквально у ворот тюрьмы схватили, затолкали в машину и увезли в неизвестном направлении сотрудники секретной службы диктатора. Полицейские «ничего не видели». Но все увидела камера оператора Рикардо Штайна, и, кто знает, может, только это счастливое для документалиста видеосвидетельство и спасло Карденаса.

Антифашистской теме была отведена значительная часть лейпцигской кинопрограммы. С неизменной настойчивостью кинематографисты многих стран мира снова и снова возвращаются к гитлеровскому периоду, обращаются к архивной хронике, к сохранившимся документам, к воспоминаниям жертв нацизма, чтобы не позволить людям забыть или реабилитировать эту страшную страницу «нашей истории».

«Лодзинское гетто» (США) — режиссер по погибшим в еврейском гетто, созданном в оккупированной Польше. Скорбное жизнеописание лагеря смерти. Сохранившиеся рисунки, уникальные фото- и кинокадры, найденные в архивах авторами фильма К. Таверной и А. Адельсоном, а в редких случаях и современная съемка, деликатно воссоздающая некоторые из событий, — весь изобразительный ряд органично дополняет главные документы картины — найденные в гетто и прочитанные за кадром дневники, записки, письма. Отправленные к нам, в будущее, они стали драматургической основой фильма, который вписал новые факты, новые свидетельские показания в книгу преступлений нацизма.

Точно так же важны для ленты «Штауффенберг — 13 картин об одном преступнике» (ГДР) Э. Тиеде дневники ее главного персонажа Клауса фон Штауффен-

берга, офицера Генерального штаба, участника неудавшихся заговоров против Гитлера. Показанный в информационной программе фестиваля знаменитый «Отец «Терминус» (США) М. Офюльса — фильм о другом активном действующем лице фашистской Германии: это подробные материалы «дела» Клауса Барбье, «лионского палача», суд над которым состоялся несколько лет назад во Франции. Французская картина «Лагерь молчания» зафиксировала воспоминания узников нацистских лагерей. А Вена в марте 1988 года стала съемочной площадкой американского фильма «Вена разнообразна: 50 лет после аншлюса» С. Корда и Д. Лейтнера, в котором представлены мнения современных австрийцев об аншлюсе, о фашистском прошлом.

Среди работ этой тематики особым гражданским и человеческим поступком мне кажется картина Кристофа Бекеля «По следам отца» (ГДР). Сегодняшний немец, молодой человек, молодой режиссер со съемочной группой повторил тот маршрут, по которому его отец прошел солдатом вермахта. Неразрешимое противоборство между глубоко личным отношением к отцу и позицией антифашиста составило напряженную, драматичную энергию этого фильма, в который вошли и хроникальные материалы, и интервью с оставшимися в живых советскими людьми, вспоминающими страшные подробности германского господства на оккупированных территориях. Впрочем, люди не забывают и другое: как кто-то из немцев тайком подкармливал голодных детей, помнят они и то, что у наших солдат, убитых в бою, не было оружия — одни листовки... В одном из фронтовых писем или в дневниках отца есть и такая запись: «...зачем началась эта война?» И сегодняшнее признание отца сыну: «...Теперь ты понимаешь, почему я хотел умереть...»

Возбуждавший большой интерес зрителем несколько фильмов из ГДР: «Возрождение-89 — Дрезден», «10 дней в октябре», «Наши дети» (приз «Серебряный Голубь») и другие — хроника обновления общественной мысли в Восточной Германии, почти протокольная запись событий прошлой осени, многочисленные интервью... Связь экрана с реальной жизнью, а затем и со зрительным залом очень контактная — еще бы, в этих работах высказаны вслух все те мысли, которыми живет сейчас вся ГДР. Однако не могу не сказать, что картины эти по стилистике больше напоминают

выносимых условиях жизни, что вынуждают многих узбекских женщин решиться на самоубийство...

Фильм «Корвус Корникс...» Ж. Романовой, золотой призёр последнего Краковского МКФ (см. «СЭ» № 16—1989), отмечен в Лейпциге специальным призом жюри. На мой взгляд, ленте не помешало бы более строгое соотношение документального и научно-популярного материала, но в целом это, конечно, выразительное наблюдение на тему о том, как подавляющее большинство подавляет, о том, как самостоятельно мыслящий человек не желает приспосабливаться. Напротив, о людях, по «доброй» воле теряющих свое «я», — мультфильм Г. Садыковой «Лицо». «Час пичности» В. Оселедчика, продолжающий цикл картин «...И другие», — фильм-дискуссия, фильм-размышление о современной молодежи, о голосе молодых в сегодняшних общественных движениях.

...Впервые приехав в Лейпциг, я с удовольствием гуляла по его тихим улицам, где далекая история неразрывно связана с современной жизнью, поражаешься тому, как естественно вписывается в повседневность неброская, но очевидная красота старого города. Здесь рукой подать от столетия к столетию, здесь осязутся культурные традиции, и древняя история питает, поддерживает сегодняшние настроения немцев. Рядом со знаменитыми памятниками проходят митинги, и они не нарушают привычного спокойного городского ритма. Жители Лейпцига заняты приятными заботами: исправляя свою общественную жизнь, не забывают и о рождественских подарках, покупают смешные, с доброй фантазией придуманные, по-настоящему праздничные елочные украшения.

А мне, наблюдающей за чужим праздником, хотелось понять одну простую и даже прозаическую вещь: почему здесь идет ли снег, идет ли дождь, но на улицах чисто и сухо; а у нас то мороз, то оттепель, то вовсе ничего не идет — и грязьца кругом непролазная, все течет... ничего не мнется? Почему здесь в любом разговоре неизменно вежливые слова, уважение собеседников друг к другу? И вообще... Почему настолько хорошо там, где нас нет? Культура это или политика?

Лариса КАЛГАТИНА,
специальный корреспондент «СЭ»

Лейпциг — Москва, декабрь 1989 г.

В СБОРНОЙ «ВРЕДИТЕЛИ»!



Стоило сборной по футболу проиграть решающий матч на Олимпиаде в 1952-м, как у популярной в послевоенные годы команды ЦДКА — «команды пейтенантов» (в сборной было четверо ее игроков) — начались неприятности. Попытки найти «вредителей», возложить вину за поражение на них. По приказу сверху команду ЦДКА расформировали, участников лишили званий.

Эту историю на основе повести С. Токарева перенес на экран режиссер П. Любимов. К теме спорта он обращается не впервые. И прежде Любимов говорил о том, что скрывается за рекордным количеством очков, голов, секунд. А теперь в мосфильмовской ленте «На солнечной поляночке» — и о том, как политика вторгается в спорт, ломая судьбы людей. В ролях А. Котенев, В. Проскурин, Б. Бачурин, И. Аверина, Г. Бурджанадзе и другие.

Режиссер П. Любимов (слева), актеры И. Аверина и Г. Бурджанадзе на съемках

СТАЛИН — ЗА КАДРОМ

Студийные машины расположились у подъезда «дома на набережной». Здесь, в одной из пустующих в связи с капитальным ремонтом квартир, идут съемки фильма «Канувшее время» — кинематографической версии романа Александра Бека «Новое назначение» (киностудия «Ленфильм», режиссер Соломон Шустер).

В «доме на набережной» живет главный герой фильма Александр Леонтьевич Онисимов — член ЦК, верный солдат Сталина, безупречный исполнитель идей и замыслов вождя, человек, всю жизнь проработавший на самых ответственных постах в тяжелой индустрии.

...В этот день снимали сцену возвращения героя домой после

заседания XX съезда. Он потрясен обрушившимся на него: Хрущев сделал доклад о Сталине; Орджоникидзе, с которым Онисимов был очень дружен, оказывается, не умер, а застрелился...

«Идея создания этого фильма возникла еще в 70-х, — рассказывает режиссер. — Но разрешения на постановку я тогда не добился. И сегодняшняя работа — это скорее осуществление моих нереализованных планов пятнадцатилетней давности.

Для написания сценария я пригласил Анатолия Гребнева, с которым мы сразу же договорились, используя принцип «Земляничной поляны» И. Бергмана, дать нашему герою возможность вспомнить всю

прожитую жизнь. Правда, последовательность воспоминаний при этом мы не соблюдали.

Сложнейшей задачей представлялось нам перенесение на экран сцен романа, которые, пожалуй, все читатели запомнили, — сцен со Сталиным. В результате мы снимаем только два телефонных разговора Онисимова со Сталиным, убрав самого вождя из кадра. Весь фильм будет снят в интерьере: в бывшем кабинете Кагановича, где из окна виден Кремль; в доме на улице Кирова; в здании Госплана — раньше там был Совмин...»

Многие будут удивлены выбором Станислава Любшина на роль Онисимова. Казалось бы, он далеко от амплуа жесткого, беспощадного в своих суждениях руководителя сталинской эпохи. Но у режиссера точка зрения иная.

Жену Онисимова играет Нина Русланова. На съемочной площадке в строгом черном костюме, скромной белой блузке, с гладко зачесанными на прямой пробор волосами она кажется идеальным воплощением образа деятельной партийки, полностью разделяющей политические взгляды мужа и прошедшей с ним сквозь всю его нелегкую жизнь.

«Я не хочу делать фильм с публицистическим осуждением того, что было, — продолжает С. Шустер. — Очень легко сегодня осуждать прошлое. Конечно же, Онисимов сталинист, но нам необходимо понять его — психологию, его убежденность в правоте того дела, которому он верно служит, и столкнуть ее с правотой академика Челышева (Е. Евстигнеев), всегда внутренне сомневающегося в безупречности решений и действий Сталина.

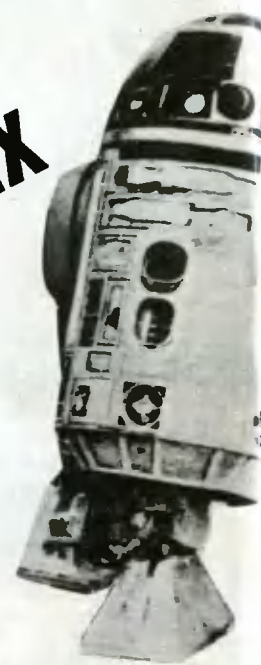
Те, кто читал роман, видят в Онисимове слепого исполнителя воли Сталина. Мне же интересно сделать картину о трагедии человека и трагедиях времени».

Э. ГАЛИМУРЗА

Онисимов (С. Любшин) и Челышев (Е. Евстигнеев)



В МИРЕ ЗВЕЗДНЫХ ВОЙН



Рубрику ведет Андрей ВЯТКИН

Сегодня мы расскажем об одной из самых популярных групп «кассетных» фильмов — о «Звездных войнах» и их многочисленных подражаниях. «Космическая сага», как называют трилогию Джорджа Лукаса, в особой рекламе не нуждается. Лукас в 1977 году просто создал новый жанр в научно-фантастическом кино, получивший мировую популярность. Космическая сказка для детей и взрослых, которую мы еще вчера обвиняли в пропаганде милитаризма, благодаря видео стала наконец доступна, и Люк Небесный Странник, принцесса Лея, командор Хан Соло стали известны нашим зрителям. «Да будет с тобою Звездная Сила!» — это своеобразный нравственный императив трилогии. По светлую сторону Силы стоят повстанцы, а по темную — злая Империя, и черный рыцарь Дарт Вейдер пытается переманить туда Люка, используя его собственные слабости. «Добро и зло в нас самих» — эту старую истину не лишней раз напоминает нам «космическая сага».

«Звездные войны» (Star Wars), США, 1977, 122 мин. Реж. Джордж Лукас. В ролях: Марк Хэмилл, Кэрри Фишер, Харрисон Форд.

«Империя наносит ответный удар» (The Empire Strikes Back), США, 1980, 124 мин. Реж. Ирвин Кершнер. В ролях те же.

«Возвращение Джедая» (Return of the Jedi), США, 1983, 133 мин. Реж. Ричард Марканд. В ролях те же.

Сегодня, по прошествии более чем 10-летия со дня рождения «саги», можно сказать — это своего рода классика. Причем в отличие от большинства сериалов технический уровень здесь не падает. Разгул фантастической магии (лазерные мечи, рои звездолетов, роботы-страусы и танки-черепахи), а в 3-й серии — пиршество биологии: всевозможные негуманоиды, чудовищный космический гангстер Джабба (по-нашему «жаба») и забавный народец — медведоподобные «эвоки», ставшие впоследствии героями детского фильма «Караван смелых» и серии мультфильмов.

С другой стороны — влияние восточной философии самосовершенствования (сценарий 2-й серии написан известной фантасткой Ли Брукет) в образе Учителя Йоды, остроухого карлика.

Кстати, часто возникает путаница по поводу количества и нумерации серий. Все дело в том, что Лукас первоначально написал сюжеты цикла романов, а экранизировать их начал не с первого, а сразу с четвертого. Поэтому подзаголовки «Звездных войн» — титр «Эпизод IV. Новая надежда», вносящий сумятицу в умы неосведомленных видеозрителей. Вторая серия соответственно это «Эпизод V», а третья — «VI».

Сериал закончился, хотя он мог бы продолжаться (причем «в обе стороны», сюжетов Лука-



прайз», насытили экран компьютерными эффектами. Сценарий написали профессиональные фантасты (в частности, Аллан Дин Фостер) — и в результате у Лукаса появились достойные конкуренты. Сюжет 1-й серии — абсолютно мирный, чистая «саиенс фикшн» и остроумный неожиданный финал. Главный аттракцион 2-го фильма — превращение необитаемых планет в райский сад — на глазах у изумленной публики!

Затем актеры перешли на «самообслуживание». В режиссерском кресле 3-й и 4-й серий исполнитель роли Спока — Л. Нимой, а 5-й, самой свежей, капитан Керк — У. Шэтнер. В действие включаются коварные « Klingons » (сказывается влияние «Звездных войн»). Затем неожиданный поворот — герои попадают... в XX век! Тема соответствует времени — экология. Музыка «экологического джаза» Пола Уинтера.

На сегодняшний день снято 5 серий. Но: новая волна «стартрек-мании» привела к возрождению телесериала под названием «Звездный путь: Новое поколение».

«Звездный крейсер «Галактика» (Battlestar Galactica), США, 1979, 125 мин. Реж. Ричард Колла. В ролях: Лорн Грин, Дерк Бенедикт и другие.

«Миссия «Галактики»: Атака сайлонов» (Mission Galactica: The Cylon Attack), США, 1979, 108 мин. Реж. Винс Эдвард, Кристиан Найби-младший. В ролях те же.

«Завоевание Земли» (Conquest of Earth), США, 1980, 112 мин. Реж. Сидней Хейерс, Зигмунд Нейфилд-старший, Барри Крейн. В ролях те же.

Еще один киносериал, вдохновленный «космической сагой» и популярным сериалом. Но здесь нет ни фантазии «Звездных войн», ни человечности «Звездного пути». Суперкорабли, истребители, полеты, перестрелки, взрывы. Конфликт с коварными «сайлонами», в котором раньше виделся намек на... программу ОСВ и ОСВ-2. Во 2-й серии этот навязчивый милитаризм уже начал раздражать, поэтому авторы в 3-й серии резко изменили сюжет и жанр. Герои спасали от все тех же «сайлонов»... Землю! Матушку конца XX века в жанре скорее уголовного боевика с элементами фантастики. На этом сериал выдохся.

«Флэш Гордон» (Flash Gordon), США, 1980, 115 мин. Реж. Майк Ходжес. В ролях: Сэм Джонс, Мелоди Андерсон, Тополь, Макс фон Сюдов, Орнелла Мути, Тимоти Далтон.

«Звездные войны» в стиле ретро! Приключения космического супермена, героя многочисленных комиксов и сериалов 30-х годов, популярного не меньше, чем Тарзан. Это не просто

«римейк» — обновленная экранизация, а тщательная реконструкция стиля фантастики тех лет с ее «барочной» машинерией («звездолет в стиле паровоза») и контрастными красками комиксов. Музыка группы «Куин».

«Бак Роджерс в 25 веке» (Buck Rogers in 25th Century), США, 1980. Реж. Дэниэл Хеллер. В ролях: Джил Джерард, Памела Хенсли, Генри Сильва.

Приключения еще одного героя комиксов 30-х годов, но в отличие от феерверка «Флэша Гордона» все довольно убого, в стиле «Галактики».

«Ледяные пираты» (The Ice Pirates), США, 1984, 96 мин. Реж. Стюарт Рэффилл. В ролях: Роберт Эрич, Мэри Кросби и другие.

Признак канонизации и некоторого кризиса жанра — появление пародий. Это пародия не только на «Звездные войны», но на кинофантастику вообще — здесь обилие иронических «цитат»: из «Чужого», из «Безумного Макса», из «Бегущего по лезвию бритвы» (и даже прямое цитирование — герои все время смотрят по телевидению соревнования по «роллерболу» — кадры из одноименного фильма).

«Последний звездный боец» (Last Starfighter), США, 1984, 100 мин. В ролях: Лэнс Гэст, Роберт Престон, Дэн О'Хэрлихи.

Еще один признак кризиса жанра — сужение возрастной адресации до «тинэйджеров» — подростков. Главный герой — такой вот типичный ровесник зрителей, увлекается компьютерными играми и неожиданно оказывается втянутым в настоящую звездную войну. И, конечно, благодаря своей практике в одиночку спасает Вселенную. Фанаты игровых автоматов и компьютерных забав! Это фильм для вас (остальные просто заскучают).

«Космические яйца» (Stareballs), США, 1987, 90 мин. Реж. Мел Брукс. В ролях: Мел Брукс, Джон Кэнди, Дафна Зуниг, Рик Моранис.

Этот фильм, пожалуй, ставит точку в истории космических киновоин. (Хотя кто знает?) Мастер кинопародии М. Брукс уже посмеялся над «Звездными войнами», показав в финале своей «Всемирной истории, части 1» звездолеты в форме шестиконечной звезды Давида. А здесь — звездолеты в форме автобусов, горничных с пылесосом и просто огромные до абсурда. Текст же, как всегда у Брукса, пересыпан не слишком скромными шуточками.

До последнего времени выражение «звездные войны» ассоциировалось у нас не с кино, а с гонкой вооружений. Надо надеяться, что теперь «Звездные войны» уже навсегда заняли единственно достойное для них место — на экране.

са на это хватило бы). Но, как говорится, чемпиону надо вовремя уйти. Уйти непобежденным.

В 60-е годы у американских телезрителей был любимый научно-фантастический сериал «Звездный путь». Его герои — капитан Керк, инопланетянин мистер Спок и космоврач МакКой были популярны не менее, чем у нас Штирлиц. (Был даже казус — когда в «Правде» появилась неожиданная похвала в адрес «Звездного пути». Американцы — наивные бизнесмены! — решили, что это намек на желание купить фильм, и срочно ввели русского персонажа по фамилии Чехов. Наши, конечно, это проигнорировали, но персонаж остался по сей день.)

И вот после успеха фильма Лукаса было решено продолжать этот старый сериал — уже на большом экране.

«Звездный путь-1» (Star Trek: the Motion Picture), США, 1979, 132 мин. Реж. Роберт Уайз. В ролях: Уильям Шэтнер, Леонард Нимой, Де Форест Келли.

«Звездный путь-2: Гнев Хана» (Star Trek II: The Wrath of Khan), США, 1982, 102 мин. Реж. Николас Мейер. В ролях те же.

«Звездный путь-3: Поиски Спока» (Star Trek III: The Search of Spock), США, 1984, 105 мин. Реж. Леонард Нимой. В ролях те же.

«Звездный путь-4: Путешествие домой» (Star Trek IV: The Voyage Home), США, 1986, 119 мин. Реж. Леонард Нимой. В ролях те же.

«Звездный путь-5: Последняя граница» (Star Trek V: The Final Frontier), США, 1989. Реж. Уильям Шэтнер. В ролях те же.

Собрали слегка постаревших актеров, обновили макет космического корабля «Энтер-



(основные
правила игры —
в №№ 7, 8 за 1989 год)

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Согласно правилам игры подведены итоги 1989 года (по данным на 1 декабря).

Самым популярным актером советского кино, по мнению участников игры (около 16 000 человек), является

Дмитрий ХАРАТЬЯН.

Его рейтинг — 2705. За победу актера в игре установлена премия 1000 рублей.

Шесть поощрительных наград получают актеры, занявшие последние строки в рейтинг-списке:

Сергей ЖИГУНОВ (1824)

Владимир ШЕВЕЛЬКОВ (1503)

Виктор ЦОЙ (847)

Олег МЕНЬШИКОВ (480)

Михаил БОЯРСКИЙ (393)

Наталья НЕГОДА (373)

Как оказалось, определить заранее степень популярности актеров — задача совсем не простая. Рейтинг-список, в котором совпали с объективными данными семь строк, смог составить только один участник игры —

Н. И. ЛЫЧАК (Калуга).

премия за выигрыш — 1000 рублей.

СЛОВО ПРЕДОСТАВЛЯЕТСЯ...

Нам кажется, что такая рубрика может стать хорошим спутником нашей игры в будущем. Первый круг завершен. Интерес тысяч любителей кино к «Рейтингу «Актер»» подтвердил его право на существование. Мы хотим попытаться решить вопросы, поставленные игрой, пригласить к разговору актеров, режиссеров, критиков, социологов — анализ нашей почты содержит еще неиспользованные возможности.

Теперь же, когда итоги года подведены, слово предоставляется руководителям Творческого объединения «Игра» Г. Р. Масловскому и М. П. Цупко:

В 1989 году «Рейтинг «Актер»» лишь делал первые шаги, понятно, что не всегда они были твердыми. Так, игра развивалась медленнее и труднее, чем ожидалось и хотелось бы.

Медленнее: во многих случаях не удалось быстро выполнить заявки. Это касается актеров, фактически не вошедших в формирующийся рейтинг популярности и имеющих мало (часто даже один-два) голосов. Следуя советам самих игроков, мы вынуждены ввести правило: **ЗАЯВКИ ВЫПОЛНЯЮТСЯ ТОЛЬКО В ТОМ СЛУЧАЕ, КОГДА АКТЕР НАБИРАЕТ НЕ МЕНЕЕ 20 ГОЛОСОВ.**

Естественно, наши партнеры будут извещены, что их избранник не достиг еще в игре обусловленной степени популярности. Им представится возможность выбора: а) ждать выполнения своей заявки, б) получить свой взнос в игру обратно или в) отдать голос другому, более популярному в настоящее время актеру (рейтинг публикуется ежемесячно).

Труднее: качество фотографий и информационных материалов не всегда было удовлетворительным, особенно на первых порах. И хотя процент таких неудач от общей массы весьма невелик, это очень досадно. Причины здесь в основном объективные, и ведется постоянная работа по улучшению качества. К сожалению, представления некоторых участников игры о на-

ших безграничных возможностях не отвечают действительности. Правда, по мере развития у нас создается (и частично уже создан) уникальный, нигде более не существующий информационно-иконографический фонд популярных актеров советского кино. Участвуют в этом нелегком, но интересном и нужном деле «Игра» и ее корреспонденты.

В некоторых письмах выражено неудовольствие тем, что многие прекрасные и признанные зрителями и критикой артисты не попали в первые строки рейтинга. Думается, авторы писем, сожалеющие о «несправедливости» рейтинга, все же не учитывают, что «Игра» не претендует на роль единственного ориентира в мире искусства кино. Рейтинг не оценивает талант, профессионализм актера, а только отражает степень его популярности сегодня. И в этом, может быть, главное достоинство игры. А вот почему тот или иной актер завоевывает зрительские симпатии в определенный момент и как происходит смена лидера — эти вопросы следует адресовать социологии. Наш рейтинг не научное исследование, а лишь показатель части общей картины, части, необходимой для воссоздания картины в целом.

И хотя игра, как мы видим, — дело серьезное, давайте все же не забывать, что это ИГРА!

ДЕТЯМ ДО 16?

А сейчас на вопросы нашего корреспондента Г. СУХИНА отвечает победитель рейтинга-89 Дмитрий ХАРАТЬЯН.

— ... Очень все условно — конкурсы, рейтинги. Да и победы в них. Я бы впереди поставил Олега Янковского, потом Боярского, Абдулова, «интердевичку» — Лену Яковлеву... Они же хорошие артисты! Приятно, конечно, что мы первые места по популярности в этом году держим... Мы много ездим с концертами, творческими встречами, и публика... От пяти и выше! Родители с собой приводят, «чтобы гардемарин живьем увидеть» — мы интересовались. На

Назвать шесть первых мест не сумел никто из игроков. Пятерку наиболее популярных актеров предсказали довольно многие, среди них Ю. ДРАГОМИРОВА (г. Николаев), И. ЛУКЬЯНОВА (Белгород), М. ЧАМСАЕВА (Махачкала, ДАССР), И. АНИСИМОВА (г. Дружковка Донецкой обл.), Ж. ЛОКТЕВА (Выборг Ленинградской обл.), Г. ДЖАКИПОВА (Алма-Ата), А. КРИВОШЕИНА (Москва), Т. САБАНЦЕВА (Омск) и другие. Однако первыми прислали свои рейтинг-списки Т. КУДРЯВЦЕВА (Оленегорск Мурманской обл.), Ю. КОРКИНА (Мурманск), Н. ДРОЗД (Славянск Донецкой обл.), Г. ОКУНЕВ (с. ИШЛЕИ Чебоксарского района Чувашской АССР), Н. ПЕТРОВА (Кострома), Т. ШИМОНЯК (г. Стрый Львовской обл.). По условиям игры именно они завоевали поощрительные награды — премии в размере 250 руб. и памятные сувениры.

Мы поздравляем победителей и надеемся, что успех будет сопутствовать им не только в игре, но и в других начинаниях.

Благодарим всех наших корреспондентов, принявших участие в составлении рейтинга-89, и желаем будущих выигрышей!

таком вот уровне возрастном, ну, может быть, лет до 16, и держится наша популярность. Мы на сегодня по реальной расстановке симпатий зрителей с «Ласковым маем» соперничаем. Наш фильм «высокая критика» упрекает в «не слишком тщательно и психологически неглубоко разработанных характерах, мотивах», но он хоть чему-то благородному учит. А эти ребята?! Когда я был подростком, и нас обвиняли в инфантилизме и бездуховности. Но моими любимыми фильмами до сих пор остаются, с детства еще, «Внимание, черепаха!» и «Доживем до понедельника» — чистой своей, духовностью проникновенной. Надеюсь, что и «Гардемарины» будут теперешнему поколению вспоминаться романтической нотой. У ребят же из «Ласкового мая» вообще какой-то суррогат не поймешь из чего, какая-то принципиальная бездумность, бестемность, инфантильность какая-то воинственная. Нет, мне нравятся профессионалы! Люди с ответственным пониманием того, что делают. На эстраде? Пугачева, Саша Малинин, Володя Пресняков.

...У Кончаловского хотел бы работать, у Хуциева. Вообще, считаю, что серьезного чего-то, чтобы на «полную катушку», пока не сыграл. Есть «Розыгрыш», «Скорость», «Зеленый фургон» — мой любимый фильм, «Гардемарины» вот сейчас... Но, хочется верить, судьба моя пока еще не состоялась и лучшая роль у меня впереди. Главное, как поют наши гардемарини, — «Не вешать нос!».

Примечание. По данным почты, которую мы получаем, за творчеством артиста Д. Харатьяна следят не только подростки, но и бабушки, о чем мы с удовольствием сообщаем. А также желаем не вешать нос тем, кому пока не повезло. Успех впереди — ведь игра продолжается!

Пишите нам,
мы ждем ваших писем!
127543, Москва,
абонементный ящик № 16, «Игра»

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. Давыдова

№ 5 (791) — 1990 г.
Сдано в набор 06.02.90.
Подписано к печати 16.02.90.
А 07253.
Формат 70×108/16.
Бумага для глубокой печати.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 3,00.
Усл. кр.-отт. 19,60.
Уч.-изд. л. 8,60.
Тираж 1 000 000 экз.
Заказ № 1880.
Цена 60 коп.



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

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

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

На обложке:
Клаудия КАРДИНАЛЕ
в роли Ракселяны в фильме
«Огненные барабаны»
(СССР — Марокко).
О съемках фильма
читайте на с. 31
Фото
Александра Лопатина



Ю. Ханютин и М. Туровская
во время поездки
с фильмом «Обыкновенный
фашизм» в ГДР

НАШ ДРУГ, ЮРИЙ ХАНЮТИН

Может быть, оттого, что мне надо было написать эти две странички, сегодня ночью — в первый раз за двадцать лет со дня смерти — мне приснился мой соавтор Юра Ханютин. Это был очень живой и даже актуальный сон (может быть, разговор «по душам» не просто метафора), но сны — область художества; дело критика — действительность. А в действительности 10 января в Малом зале Дома кинематографистов гильдия критиков — спасибо ей! — собрала «Вечер памяти Юрия Ханютина». Если бы он значился в календаре СК, народу было бы заведомо больше, но, может быть, к счастью, этого не случилось: пришли главным образом «званные» — те, кто хорошо знали Юрия Мироновича. Поэтому получился не вымученный «юбилей», а действительно вечер памяти: «вспоминаем», «думаем», «печалимся», «улыбаемся»; так что даже пункт «смотрим фильм» с трудом помещался в этот поток очень неофициальных, не претендующих на создание образа и перечня заслуг рассказов о «нашем друге» Юре Ханютине. Такие рассказы — самое дорогое, потому что ничто не выветривается из истории столь радикально, как подробности, как воздух времени, его вкус и запах: остаются схемы — «положительные» или «отрицательные», но равно далекие от ежедневной жизни поколения.

Юре Ханютину в каком-то смысле повезло. Он кончал нашу с ним (и со многими известными людьми) общую 110-ю школу, вовсе неординарную, и оттуда вынес пожизненную дружбу и с целой компанией талантливых ребят (школа тогда была мужской). Каждый из них так или иначе преуспел в своем деле: Игорь Белоусов (океанолог), Натан Эйдельман (историк и писатель), Вольдемар Смилга (физик и шахматист), Юлий Крейндин (врач и писатель), Владимир Леверт (актер и педагог) — половины уже нет на свете. Компания обростала и женскими персонажами — первыми и следующими женами, приятельницами и даже одним соавтором (в моем лице).

А может быть, в случайном везении есть своя закономерность: неталантливых эта школьная плеяда просто не удерживала.

Юре принадлежала в ней движительная роль: на моих глазах он заставил Юлика Крейндина и Тонику Эйдельмана взяться за перо: последствия известны. Он умел радоваться чужим успехам (хоть ревность и не была чужда его характеру) и успел немало людей тем или иным способом наставить на путь: вовремя написанным отзывом на рукопись, поручением заняться и тем-то и тем-то — он по природе был строитель.

Здесь, в удавшейся биографии киноведа и кинокритика, автора документальных сценариев, инициатора и руководителя отдела соцстран в новом Институте кино, хочется поставить «но».

Да, Юра много успел за свои 49 лет, и начало его упало на памятный рубеж

50—60-х. Но как же не хватило ему времени: времени жизни и времени истории. И как не хватает его самого нашему времени — как не хватает!

Не потому, что он непременно был бы избран секретарем союза, — у него был богоданный дар дефицитного ныне лидерства. Но оттого, что этот почти удачливый «шестидесятник» остался, в сущности, нереализован; его разнообразные и яркие способности неостребованы и пропали втун. Он мог бы талантливо и азартно руководить чем-нибудь: журналом, киностудией, редакцией телевидения. В нем не осуществился едкий полемист — он просил на ТВ дать ему рубрику «злого критика» — не дали. Кино было для него не столько «объектом», сколько «субъектом» — в нем наверняка пропал социальный режиссер-документалист (диплом теоретика не давал ходу). И, разумеется, потенциальный (такой профессии у нас тогда не было) телевизионный журналист: редкое сочетание сентиментальности и черного юмора сделало бы его единственным в своем роде.

Пропало не только неосуществленное, но даже и отчасти сделанное. Перед Юриной смертью мы собирались написать книжку: «Кинематограф у себя дома». Действительно, в той жизни, «не запрещенной циркулярно, но и не разрешенной вполне», мы выдумали целое кино с темами и приемами, до реализации которых было еще 20 лет. Помню, готовя сценарий о безмотивном убийстве «...Без смягчающих обстоятельств» (он не был, естественно, осуществлен в кино и лишь в уполноверенном виде опубликован Егором Яковлевым в первом номере его журнала «Журналист»), мы попали к молодому следователю, на Сретенке. Он сказал: «Да что убийство, вот мы взяли только что «паука» — у него под кроватью 16 пудов анаши. Вы знаете, что это значит? 256 000 рублей — это ладно, но он у нас в районе всех ребят перепортил: они нужны ему для торговли наркотиком, вот их и приучают «план» курить. Зайдите вечером в любой подъезд: анашой пахнет. А кто его снабжает, найти не можем. Вот где ваша помощь нужна». Мы переглянулись и от Колхозной прямо поехали на Самотеку, в «Литгазету». Там встретили нас с энтузиазмом, а через час начальство велело передать: «Наркомании у нас в стране нет». Так было не только в «Литгазетке». Так было не только с этим сюжетом (о попутном сюжете с борделем молчу). Так было, к примеру, и с заявкой на сценарий «Три дня большой войны», где должны были вспоминать наш генерал и немецкий, наш солдат и немецкий, наша мать и немецкая: ПУР запретил. Да что говорить, если гибли не только замыслы, но и люди, которые так нужны. И не только где-нибудь в лагерях — просто в духоте недозвонности.

Незаменимые есть.

М. ТУРОВСКАЯ

ОГНЕННЫЕ БАРАБАНЫ

Уго Тоньяцци и Александр Пороховщиков, Ирена Папас и Борис Химичев, Клаудия Кардинале и Игорь Дмитриев встретились в одной работе. Их объединили «Огненные барабаны» — историческая лента известного марокканского режиссера Сухейлы Бен Барки.

Вряд ли кто предполагал, следя за творчеством этого мастера политического кино (в нашем прокате был его фильм «Амок!», завоевавший главный приз XIII Московского международного кинофестиваля), что ему когда-нибудь потребуются услуги студии «Узбекфильм». Но это произошло: видно, визиты на гостеприимный Ташкентский кинофестиваль не прошли даром. И вот уже Бен Барка по своему сценарию совместно с узбекским режиссером Учкуну Назаровым завершает советско-марокканскую картину, действие которой перенесет нас в Средиземноморье XVI века, во времена жестоких войн, социально-религиозных потрясений и падений королевских династий.

Мы узнаем драматическую историю марокканского принца Абдельмалека (итальянский актер Массимо Гини) и его возлюбленной, дочери французского вельможи Софи (актриса из Испании Молина Техадор). После дворцового переворота молодой принц вынужден с родственниками бежать и искать прибежища у коронованных соседей. Во время скитаний он становится невольным свидетелем, а то и участником, кровавых битв, религиозных столкновений представителей разных народов. Переосмысление собственных методов правления и укрепления государства, осознание необходимости подчиниться прежде всего голосу разума, а не страстям, приводят к Абдельмалеку слишком поздно. К трону уже рвется его брат Ахмед, одержимый жадной безграничной властью...

Среди советских актеров, занятых в «Огненных барабанах», Ш. Иргашев, Я. Ахмедов, В. Сотникова, А. Подошьян, К. Джалилова, Ф. Муминова, Х. Гадов. Оператору Джироламо Ла Роза помогают в работе советские коллеги Х. Хасанов и А. Исмаилов. Художники-постановщики — Элио Мишели (Италия) и Б. Назаров. Музыка к фильму создана В. Мартыновым и А. Иргашевым.

...Интересно, что Сухейль Бен Барка, ленты которого ныне знает весь мир, до двадцати одного года ни разу не ходил в кино, не видел ни одного фильма. Увлекался точными науками, учился в Римском университете на физико-математическом факультете. И вот однажды, гуляя по Риму, увидел, как Федерико Феллини снимает эпизоды ленты «8 1/2». Заинтересовался, наблюдал, как это мастер руководит съемкой, и подумал: а не попробовать ли самому? С тех пор и посвятил свою жизнь искусству.

Л. АЗИЗОВА



Рупина — В. Сотникова, Розалия — А. Ф. Плиего



Граф Ниниозо — И. Дмитриев
у камеры — режиссер С. Бен Барка
и оператор Д. Ла Роза
Принц Абдельмалек — М. Гини,
Рамдан — Ш. Иргашев



Отец Тибальдо — О. Федоров,
Захарий Флюге — Б. Химичев,
Дон Хуан — А. Зуев

Экран

Фото А. Лопатина

