

ИСКУССТВО

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1986/6

**А.С. Трошин
ВЕНГЕРСКОЕ КИНО:
70-80-е ГОДЫ**



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ИСКУССТВО

6/1986

Издается ежемесячно с 1967 г.

А. С. Трошин

ВЕНГЕРСКОЕ КИНО: 70—80-е годы

Издательство «Знание» Москва 1986

ББК 85.37
Т76

Автор: ТРОШИН Александр Степанович — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ВНИИ киноискусства, автор ряда книг и брошюр по советскому и венгерскому кино.

Рецензенты: К. Р а з л о г о в — доктор искусствоведения; Н. С у м е н о в — кандидат искусствоведения, заведующий сектором кино социалистических стран ВНИИ киноискусства; В. М и х а л к о в и ч — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ВНИИ искусствознания.

Содержание

Ретроспектива 3
История: взгляд снизу 7
«Здесь и сейчас» 27
Кино ищет зрителя 41
Советуем прочитать 48

На 1-й странице обложки:
Кадр из фильма «Полковник Редль»

На 4-й странице обложки:
плакат к фильму «Венгры»

Трошин А. С.

Т 76 Венгерское кино: 70—80-е годы. — М.: Знание, 1986. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 6).
15 к.

В брошюре представлена панорама современного венгерского киноискусства, его основные направления и проблемы. Она знакомит читателей с творчеством ведущих режиссеров Венгрии, с их поисками в области киноязыка. Брошюра иллюстрирована, рассчитана на широкий круг читателей.

4910020000

ББК 85.37

Ретроспектива

В декабре 1981 года вечерняя будапештская газета «Эшти хир-лап» сообщила:

«В 25-м павильоне Будапештского ярмарочного городка (ХУНГ-ЭКСПО) работает выставка «Венгерский звуковой фильм 1931—1981». Специальный автобус «Ностальгия» отправляется с площади напротив Восточного вокзала. Справки по телефону: 772-636».

Телефон звонил не переставая, особенно в первый месяц, — так много оказалось желающих совершить путешествие во времени на автобусе «Ностальгия». В газетах в разделе рекламы печаталась программа ретроспективных сеансов, сопровождавших выставку. Замелькали названия всех сколько-нибудь заметных лент 30-х — первой половины 40-х годов, о которых помнят, казалось, только историки.

Отозвалась на это событие и венгерская фирма звукозаписи «Хунгаротон»: один за другим стали выходить большие диски с популярными когда-то венгерскими шлягерами, записанными прямо с экранной фонограммы.

А кинематографические журналы «Фильмвилаг», «Фильм-культура» и «Фильм, синхаз, мужика» отметили юбилей отечественного звукового фильма серией статей, авторы которых напоминали, на какое наследие опиралась и от какого наследия отказывалась заново рождавшаяся после исторического 1945 года венгерская кинокультура.

Кинопроизводство в буржуазной Венгрии было довольно развитое. Но оно обслуживало прежде всего политическую конъюн-

ктуру реакционного хортистского режима и обывательские вкусы. Хватит пальцев одной руки, чтобы пересчитать венгерские фильмы 30-х — первой половины 40-х годов, более или менее реалистически изображавшие действительность. Например, «Весенний ливень», поставленный в 1933 году. Режиссеру Палу Фейошу удалось здесь, по оценке его современников-критиков, достоверные зарисовки деревенской жизни. Или «Хортобадь» — документальная лента, снятая в 1936 году в одной из венгерских провинций австрийцем Георгом Хеллерингом при непосредственном участии известного венгерского писателя, одного из представителей критического реализма, Жигмонда Морица. Ну и, конечно, «Люди снежных гор» Иштвана Сётча, картина 1942 года, которая с беспримечной в венгерском кино того времени экранной выразительностью и психологической правдой поведала о том, как обитатели гор в Трансильвании, сохранявшие патриархальный образ жизни, восстали против жестокости окружающего мира, грубо вторгшегося в их жизнь, принесшего им бесправие и унижение.

Фильмы эти не делали погоду в венгерском кино той поры. Правда, которую они в себе заключали, звучавшие в них ноты отрезвляющей социальной критики тонули в трескотне националистической пропаганды и в шуме вальсов и чардашей, под которые неустанно танцевала на экране буржуазная Венгрия.

Из картины в картину переходили избитые салонные сюжеты. Повторялись, с вариациями, страстные признания чувственной брюнетки Каталин Каради, играв-

шей в очередь с другими звездами экрана — Зитой Перцель, Кларой Толнай, Идой Турай, и конфетно-обворожительного Пала Явора, полтора десятилетия не уступавшего титул «мужчины их мечты». А в соседнем кинотеатре сводило зрителей с ума экспортное чудо — Франческа Гааль, «женщина-ребенок», очаровательно вкладывавшая обиду и вызов в знаменитое танго из «Петера».

Конечно, это фильмы разных достоинств. И соответственно — разной судьбы. Например, актерское дарование Франчески Гааль, ее выразительная пластика и голос принесли картинам, в которых она участвовала, ошеломительный успех. Они шли тогда во многих странах.

«...Это была целая эпоха — Франческа Гааль», — вспоминает уже в наше время советский писатель и переводчик Лев Гинзбург в романе-эссе «Разбилось лишь сердце мое». И рассказывает, как школьником бегал то в кинотеатр «Форум», то в не менее известный москвичам «Уран» на Сретенке, чтобы еще и еще раз посмотреть «Петера» или «Маленькую маму», на шумевшие в ту пору картины, которые поставил в Будапеште в середине 30-х годов скитавшийся тогда по европейским столицам немецкий режиссер Герман Костерлиц.

«...«Петер» ошеломил Москву. В течение ближайших пяти-шести лет миллионы зрителей «Петера» и «Маленькой мамы» рухнули в бездонные пропасти, погибли в муках, в огне, во мгле. Но это было потом, а в 1935—1936 годах светилась на экране маленькая фигурка, и люди напевали танго из «Петера» и наслаждались полтора часового ней.

Европа двигалась к пропасти в ритме танго...

«Маленькая мама» — маленькое сретенское счастье оборвалось в сентябре, когда под ружье ушло поколение, оставив свои Кисельные, Печатниковы, Колокольниковы переулки, свои Петровские линии. Еще ничего не началось, но все уже кончилось... Время сладостных фильмов кончилось. Начиналось другое».

Может, и не стоило бы нам сейчас так далеко отправляться на автобусе «Ностальгия», если бы не одно важное обстоятельство, связавшее последующие сорок лет венгерского киноискусства с его весьма длительной предысторией.

Многие из тех, кто работал на венгерских киностудиях до 1945 года, не оставили профессию и страну после Освобождения. Одним из первых вернулся в студийные павильоны Мартон Келети, хорошо знакомый нашему зрителю венгерский режиссер (его фильмы шли в разное время на советских экранах, в том числе памятные многим комедии с участием знаменитого комика Кальмана Латабара, кстати, тоже возвращенного старым венгерским кино). Одновременно с Келети на съемочные площадки вышли Фридеш Бан (это имя связано прежде всего с классической «Пядью земли», которой заявило себя в 1948 году только что национализированное венгерское кинопроизводство), Виктор Гертлер, Геза Радвани, Аюш Ратони, еще ряд режиссеров, среди них и Иштван Сетч, пробовавший в новых условиях повторить успех своего фильма «Люди снежных гор».

То же с актерами. Многие уже известные зрителям имена за-

мелькали в титрах первых послевоенных венгерских фильмов: Клари Толнаи, Каталин Каради, Артур Шомлаи, Кальман Латабар и другие. Даже Франческа Гааль попробовала было после войны вернуть себе былую славу (правда, фильм с ее участием не был закончен — у студии не хватило денег).

Таковыми же, а то и более длинными, могли бы быть перечни кинооператоров, художников, специалистов по монтажу и звуку, оставшихся работать в кино и после Освобождения. Опыт, который был у них, можно сказать, в пальцах, очень пригодился молодому венгерскому кино, делавшему тогда первые шаги. Да, оно еще оглядывалось на старое, но иногда вдруг брало такую высокую и чистую ноту, какая до того времени была просто недоступна венгерскому экрану.

В наших кинотеатрах недавно состоялась премьера венгерского фильма, которому... без малого сорок лет. Кинопрокат рискнул извлечь его из архивных коробок и правильно сделал. Потому что фильм этот — «Где-то в Европе». Самый главный, самый счастливый в богатой творческой биографии семидесятивосьмилетнего Гезы Радвани. И самый первый, которым после Освобождения смогла уверенно заявить о себе миру новая венгерская кинематография.

Сегодня, когда мы отметили сорокалетие нашей Победы и сорокалетнюю годовщину Освобождения Венгрии от фашизма, этот фильм смотришь с особым волнением. Поставленный в 1947 году (еще до национализации венгерского кинопроизводства), он бередил совсем еще свежие раны, обращался к минув-

шей войне, освещал ее, пожалуй, с самой трагической стороны, показывал, что она принесла детям.

Вот они, эти жертвы войны, маленькие оборванцы с голодными глазами, понурой ватагой бредущие по дорогам Европы. Мир уже близок, но в воздухе еще стоит гарь, а в душах детей и подростков живут ожесточенность, недоверие. Вылезшие из-под руин, спасенные от депортации (в начальных кадрах мы видим, как одного мальчишку буквально выпихивают в узкое окошко товарняка, даря ему жизнь), испытывавшие смертельный страх и отчаяние, они скитаются теперь под родным небом в поисках хлеба и крова. Обугленные детские души и мир, повернувшийся к ним спиной, мир, в котором указы еще пишут сытые и в интересах сытых. Хозяева вчерашнего мира, доживающего свои последние дни, объявили ватагу голодных беспризорников «бандой разбойников», от которых-де надо оружием защищать собственные закрома. Таково драматическое столкновение, о котором создатели фильма рассказывают без сентиментальности, но с болью и состраданием.

Знаменитый Бела Балаш, писатель, поэт, сценарист, один из пионеров кинотеории (недавно Венгрия отметила 100-летие со дня его рождения), признавался, что в этой сценарной работе его руку и фантазию направляло воспоминание о советской «Путевке в жизнь». Но не только «Путевка в жизнь» откликается в содержании и образном строе «Где-то в Европе». Иногда кажется, что ставил этот фильм непосредственный ученик Эйзенштейна и Пудовкина, перенявший у них и острую вы-

разительность в компоновке кадра, и монтажные «аттракционы», и принципы музыкальной драматургии. Очевидны тут и уроки итальянского неореализма. Их след — в выборе самого материала, дышащего улицей, в натуральности лиц и среды, в переплетении трагической темы с мотивами надежды, неистребимости жизни...

Действие фильма происходит весной 1945 года, на рубеже войны и мира. «Мы вышли из страшного ада в возрождение, — вспоминал Геза Радвани. — Во что оно оформится, еще никто не ведал. Люди еще боялись. Боялись того, что пережили, боялись будущего, не зная, что оно им несет. Мы были бедными, у нас ничего не было, и в нас был страх жизни... Фильм же возвращал чувство уверенности, он как бы собирал воедино разрушенный мир... Он говорил: «Не нужно бояться, жизнь обретет порядок. У нас есть будущее!»

Выразив в сюжете о бродивших по дорогам беспризорниках самоощущение маленькой европейской нации, заблудившейся на трагическом перекрестке истории и вынужденной заново обретать себя, картина эта получила известность далеко за пределами своей родины и по праву именуется ныне классикой венгерского социалистического киноискусства.

Именно от нее и от появившейся чуть позже «Пяди земли» ведут теперь отсчет, когда пишут историю нового венгерского кино.

Другой визитной карточкой этой социалистической кинематографии стала «Карусель», созданная в 1955 году режиссером Золтаном Фабри.

Помните?... Празднично играла музыка, кружилась, набирая темп, ярмарочная карусель, ликовала, подставив лицо солнцу, с воздушным шариком в руке деревенская девушка Мари, на головокружительной скорости догонял ее, целовал у всех на виду отчаянный Мате... Эти кадры, давшие название картине, иллюстрировали главы о новом венгерском кино в бесчисленных мировых энциклопедиях. И не случайно, ибо они — звонкая метафора, выражавшая не только фильм, но и время, в которое он создавался.

В 1956 году «Карусель» с успехом представляла венгерскую кинематографию на Международном кинофестивале в Каннах. Французский критик и теоретик Андре Базен (одно из самых авторитетных имен в мировой киномысли) написал после фестивального просмотра: «Фильм обязан своим успехом умной и тонко чувствующей режиссуре, которая свидетельствует о совершенно исключительном темпераменте режиссера... Золтан Фабри касается вечных тем, оживляя их с неподражаемым лиризмом. Любовь и молодость, радость жизни и стремление к счастью, конфликт поколений он всегда передает свежо и искренне, а порой — с особым подъемом, как, например, в сценах сельской ярмарки и бала». Годом позже картину впервые увидели москвичи — она участвовала в киноконкурсе, который проводился в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года, и была удостоена золотой медали.

Я пишу не историю венгерского кино, потому экспрессом промчусь на автобусе «Ностальгия» ми-

мо многих и многих фильмов, на которых можно, даже нужно было бы в ином случае остановиться.

Сейчас хотелось лишь напомнить, что не сегодня мы с этой кинематографией познакомились, что не первый год, не первое десятилетие мы с заботливостью друзей следим за ее шагами, радуемся успехам, переживаем неудачи, когда они случаются. И еще: специфический облик сегодняшнего венгерского кино, характер его идейных и художественных исканий, сюжетно-тематические пристрастия так или иначе связаны с прошлым, складываются с опорой на отечественные традиции или в диалоге, даже, может быть, в споре с ними. По этой причине мы еще не раз в данном очерке перелистаем календарь назад.

Конечно, претендовать на сколько-нибудь исчерпывающий обзор современного венгерского кино в таком обзоре трудно. Ибо даже на отрезке последних полутора десятилетий, о которых пойдет речь, его афиша довольно насыщена — как-никак 300 названий (если исходить из 20 художественных фильмов в год — таков до сего времени был в среднем объем кинопродукции), за которыми различные темы, жанры, стили, традиции. Не всем из них, к сожалению, найдется здесь место. Кроме того, останутся без внимания такие важные разделы современного венгерского кино, как мультипликация, научно-популярное кино и документалистика как таковая. Не будем касаться и фильмов для детей (между тем об их уровне можно судить по ряду премий, завоеванных ими на московских международных

кинофестивалях). Особая глава должна была бы осветить взаимоотношения венгерского кино с отечественной литературной классикой. Но скромный объем очерка заставляет нас сосредоточиться на основных, исторически сформировавшихся и сохраняющихся, хотя и трансформировавшихся в ходе времени, чертах современного венгерского киноискусства, главных линиях, по которым ведут в нем сегодня поиски кинематографисты разных поколений.

История: взгляд снизу

Если бы уже не нашумели в Венгрии в начале 70-х годов книга с таким названием и основанная на ней театральная постановка, право на него могли бы оспаривать многие венгерские фильмы, созданные в прошлом десятилетии и в начале нынешнего. Золтан Фабри, например, мог бы так называть и «141 минуту из «Незавершенной фразы», и «Пятую печаль», и «Венгров» и «Встречу Балинта Фабиана с богом». Это название подошло бы «Табунщику» Андраша Ковача. И двум непохожим друг на друга фильмам Иштвана Сабо — «Будапештским сказкам» и «Доверию». А также киноману «Бунт Иова», поставленному в 1983 году Барной Кабаи и Имре Дёндёши.

История: взгляд снизу — это их творческая концепция, их формула, в которой разом схвачены предмет и определенный угол зрения на него. Общее и частное. Точнее, общее в частном.

История — особая статья для венгерского кино. «...Национальная история, — пишет Г. Капра-

лов в заметках о венгерском кино, — постоянно находится в сфере актуальных интересов венгерских художников, и это уже неоднократно помогало создавать значительные произведения тем из них, кто сумел разобраться в ее классовой диалектике, верно понять ее уроки»¹.

Нация прошла нелегкий, непростой путь. Только в XX веке: после первой мировой войны — «революция астр» (астры были эмблемой венгерской буржуазно-демократической революции 1918 года) и Коммуна 1919 года; затем реакционный режим Хорти, просуществовавший четверть века; участие во второй мировой войне на стороне фашистской Германии, а в марте 44-го — гитлеровская оккупация; в октябре — путч нилашистов. В 1945-м пришла весна Освобождения, которую принесла на эту землю Советская Армия. Новое жизнеустройство на фундаменте народной демократии. Потом печально-памятный 1956 год и извлеченные из него уроки. Наконец, 60-е годы, одним из важных событий которых стала хозяйственная реформа, поставившая венгров перед лицом не только новых чисто экономических требований, но также перед новыми общественными, культурными и этическими проблемами. Выпрямлять этот путь, воспитывать новые поколения венгров на благополучных легендах — значило бы не исключить повторения прошлых ошибок. Венгерское киноискусство решительно взялось — рука об руку с литературой — за исследование исторического опыта народа.

В 60-е годы исторический фильм занял особое место во всей национальной культуре. Настойчиво обращаясь к отечественной истории, венгерское кино подвергло ее строгому и самокритичному анализу, обнаружило неразрывные связи прошлого с настоящим, духовного опыта минувших эпох и современных идейно-нравственных исканий.

Дух такого историзма пронизывал лучшие венгерские фильмы 60-х годов — «Холодные дни» Андраша Ковача, «Двадцать часов» и «После сезона» Золтана Фабри, «Без надежды» Миклоша Янчо, «Отец» Иштвана Сабо, «Десять тысяч дней» Ференца Коши. Разные по материалу и кинематографическому языку, они вызвали живой интерес во всем мире, стали поводом и предметом горячих дискуссий в самой Венгрии.

Традиция эта — пристальное вглядывание искусства в прошлое, глубокий и бескомпромиссный анализ его, обогащенный и скорректированный всем последующим историческим опытом, — не прервалась до сего дня, разве что во второй половине 70-х годов фильмы на историческую тему в жанрово-стилистическом отношении стали значительно разнообразнее.

К примеру, Миклош Янчо, один из лидеров венгерской кинорежиссуры, свои раздумья над историей и местом человека в ней заключает в обобщенно-аллегорические образы.

В конце 70-х он поставил фильмы «Венгерская рапсодия» и «Аллегро Барбара». Вместе с писателем и сценаристом Дюлой Хернади, своим постоянным автором, Янчо предложил здесь поэтическую, избыливающую метафорами и

¹ Капралов Г. Часы продолжают идти. Заметки о венгерском кино. — Правда, 1985, 21 апреля.

фольклорными реминисценциями версию XX века, с его историческими вихрями и социальными переменами. Поэтика этой дилогии состоит в явном родстве с монументальными формами изобразительного искусства, с театром и музыкой. К музыке отсылают зрителя даже названия этих фильмов.

Кинематограф Янчо настолько своеобразен, что зритель никогда не бывает равнодушным. Его либо горячо принимают, либо ставят под решительное сомнение. После «Венгерской рапсодии» и «Аллегро Барбаро» родилась картина «Сердце тирана, или Боккаччо в Венгрии» (1981), развивающая проблематику и наследующая стилистику предыдущих его фильмов. Режиссер и тут активно оперирует аллегорическими образами и ритуальной символикой, следуя логике не привычно повествовательной, а ассоциативной.

Рядом с кинематографом Янчо существовал (и существует поныне в зрительской памяти) столь же самобытный живописно-поэтический кинематограф, который за его уникальность, неповторимость можно было бы назвать просто «Золтан Хусарик» — по имени режиссера, создавшего цикл философски-поэтических короткометражек и две полнометражные ленты: «Синдбад» (экранизация романа Дюлы Круди, классика венгерской литературы) и «Чонтвари» — фильм о Художнике, размышление о его миссии и судьбе в меняющемся мире. Хусарик опирался здесь на факты биографии замечательного венгерского живописца и рисовальщика Тивадара Чонтвари, но одновременно держал в памяти личность и судьбу трагически погибшего

в середине 70-х годов выдающегося венгерского артиста Золтана Латиновича (он играл в «Синдбаде», картине 1970 года, главного героя, а «Чонтвари», картина 1980 года, открывается титрами посвящения ему).

Сам Золтан Хусарик ушел из жизни в 1981 году, едва встретив свое пятидесятилетие. Он успел сделать не так много, но оставил в венгерском киноискусстве очень заметный след и legion своих почитателей во всем мире.

Бок о бок с «поэтами» венгерского экрана увлеченно работают в 70—80-е годы режиссеры, ищущие «новую зрелищность» в зоне театра и даже в зоне такого специфически венгерского раздела эстрадно-театральной культуры, как культура кабаре. Самый последовательный из них, пожалуй, Пал Шандор. В лучшем из своих фильмов «Воспоминание о курорте» Пал Шандор соединил историко-революционный материал с острофабульной конструкцией, печаль с гротеском. Этот жанровый симбиоз, по-видимому, сыграл свою роль: «Воспоминание о курорте» был одним из самых кассовых венгерских фильмов 1977 года.

Время его действия — первые месяцы после падения Венгерской советской республики. Место, где разворачиваются события, — старинный санаторий «Геркулесовы воды», расположенный в горах, вблизи границы. В этом призрачном раю, с пальмами, мягкими коврами, лечебными ваннами и вечерними посиделками в гостинной (реминисценции из «Волшебной горы» Томаса Манна), в обществе старух, тешащих себя воспоминаниями об удовольствиях давно ушедшей молодости, нахо-



Кадр из фильма
«Воспоминание о курорте»

дит приют преследуемый жандармами революционер. Переодетый в женское платье, он вынужден до поры до времени выполнять в санатории обязанности медсестры. Убирает купальни, делает пожилым женщинам массаж, меняет грелки для молодой девушки, слегшей от туберкулеза в постель... И ждет между тем товарищей по подполью, чтобы провести их через границу. Но тех все нет.

Ситуацию обостряет то, что Янош, живущий отныне под женским именем Шарика, так входит в образ, что, кажется, еще немного, и в соответствии с платьем перестроится его психология. Янош чувствует, что этот убаюкивающий мир начинает засасывать его потихоньку, что руки уже живут исключительно памятью о каждодневных массажах, что жесты и

походка обрели произвольную плавность. Янош сам над собой иронизирует. Но, в общем-то, не до шуток.

Реакция загнала в подполье дух и плоть, искажила все отношения, какие могла, и, чтобы не потерять себя в этой игре с реакцией, человеку приходится постоянно напоминать самому себе задание истории, смысл своего в ней участия.

«И все же мы боролись не зря. Как ты думаешь?» — спросит Янош товарища, когда они, наконец, покинут санаторий и маскарад станет ненужным. Потягиваясь после сна, он улыбнется пробившемуся на их поляну солнцу, а в следующем стоп-кадре

уже будет лежать убитым вместе с товарищем, и грустный вальс, сопровождающий всю картину, зазвучит, как реквием по ним.

События многих венгерских фильмов последнего десятилетия разыгрываются в 1943, в 1944 годах и на исходе войны — зимой и весной 1945 года. Это время, вписавшееся в биографию рядовых венгров страницами отчаяния, страха, а потом надежды и трудного, но упорного пути к новой, достойной человека жизни, всплывают в памяти, оживают в разных историях, поведенных в фильмах Иштвана Сабо «Улица Пожарников, 25» (1973), «Будапештские сказки» (1976), «Доверие» (1979).

Такая, например, история... В пригороде освобожденного Будапешта река вынесла на берег трамвай. Бездомные люди находят его, забираются, чтобы провести там ночь, а утром замечают трамвайные рельсы. Рабочий предлагает поставить трамвай на рельсы и добраться до Будапешта. Погрузив мешки с продовольствием, люди толкают трамвай в сторону города. Трамвай становится их домом, их жизнью, полной тревог, разочарований и надежд. В их паломничестве к будущему они встречают много препятствий: от превратностей погоды до вылазок банд левацких и правых группировок. Их собственная солидарность тоже начинает трещать по швам. Причина понятна: цель еще не видна, а сил отдано много.

Смерть, рождение, любовь. Энтузиазм, нетерпение и усталость... Все вместило это путешествие. Кто-то уходит, разочаровавшись, другой погибает, защищая трамвай. Остальные во главе с рабочим собирают силы во имя того,

чтобы их трамвай двигался дальше.

Называется эта картина, созданная в 1976 году, «Будапештские сказки». Она в самом деле строится по законам сказки: время спрессовано, на пути героев множество испытаний, физических и духовных, а в награду за него окрыляющая перспектива, явленная в финале символом. В одно прекрасное утро, в еще нерассеявшемся тумане герои видят другие трамваи. Много трамваев, которые толкают люди в том же направлении. Так поэтически разрешал Иштван Сабо свои раздумья над смыслом национальной истории охватом в тридцать лет.

Чего недостает фильму? Недостает богатства светотени, без которого фабульная метафора форсирует исторический процесс, но реально не обобщает его. «Мне кажется, — писал рецензент журнала «Фильмкультура», — что именно поэтическая метафора трамвая, это поистине великолепное попадание, ввело в заблуждение Иштвана Сабо. Мне, зрителю, так же, как и ему, режиссеру, показалось, что стоит только до конца проследить путь трамвая — и вот уже сказано обо всем, что он любит и считает важным в нашем обществе. А между тем он забыл о бесчисленных препятствиях, встающих на пути трамвая — общества. Мне кажется, что в этом историческом рассказе отсутствует истинное столкновение...»

Критики и зрители, давние приверженцы кинематографа Иштвана Сабо, вспоминали при этом другой его трамвай — из фильма «Отец», удостоенного в 1967 году Главного приза Московского меж-

дународного кинофестиваля. Его вот так же нашли весной 45-го на окраине Будапешта и привели в движение. Трамвай катился по городу, возвращая жизни повседневный облик. Будапештцы, насидевшиеся в войну за закрытыми ставнями, высыпав на солнечную улицу, улыбались трамваю как драгоценнейшему подтверждению вернувшегося мира, забирались в него, висели на подножках, устраивались на его крыше. Какая-то старуха приклеила к борту листок бумаги с фотокарточкой пропавшей дочери. И вот уже весь трамвай облеплен белыми листками: кто-то кого-то ищет, кто-то сообщает другому, что без него не может жить, а третий спешит объявить, что он булочник... Метафора возникала и укрупнялась на глазах, не переставая впитывать волнующую достоверность.

В «Будапештских сказках» той же самой метафоре, только уже развернутой в целый сюжет, как раз недоставало жизненной плоти. Режиссер это и сам понимал. От поэтических абстракций «Будапештских сказок» лирик и психолог Иштван Сабо вернулся в свою стихию.

В фильме «Доверие» он развернул в оцененшем от страха Будапеште 1944 года камерную драму с двумя действующими лицами — мужчиной и женщиной, прежде друг другу незнакомыми, которые по требованию конспирации вынуждены прожить два месяца в одной комнате, выдавая себя за супругов. Это история о том, как в атмосфере страха и недоверия, опутавших, кажется, весь город (вспомним пустые улицы, безмолвные голодные очереди), вошедших в кровь обыкновенных людей, внезапно

родилась любовь, которой обстоятельства отмерили короткий срок.

Психологический аспект мастерски осуществленного на экране исследования о чувстве страха и доверия раскрывается с неторопливостью, в богатстве нюансов, многие из которых вписал сюда прекрасный актерский дуэт — Илдико Баншаги и Петер Андорай. Исторический же аспект дан скорее в эскизе, местами столь беглым, что требуются пояснения. Например, в финале: когда для героев кончилось подполье, то почему-то исчезло и доверие. Однако к какому бы финалу ни склонял нас Сабо такой развязкой, доверие в качестве формулы спасения все же доказывает себя в фильме перед лицом исторической непрочности человеческой жизни.

Когда пересматриваешь сегодня один за другим предыдущие фильмы Иштвана Сабо, начиная с ранних лирико-исповедальных («Пора мечтаний», «Отец», «Любовный фильм»), видишь, как близко они стоят друг к другу. Они выросли из одного зерна и развивают, углубляют, по сути, одну тему: связи человека с историей и его ответственность за свою судьбу. Сабо ставил их исключительно по собственным сценариям, материал для которых находил в личных воспоминаниях и в том, что слышал от родителей. Он шел по следам оставленных ему в наследство легенд, вглядывался в лица на старых фотографиях, искал в своем прошлом, которое одновременно и прошлое всего его поколения, всей нации, объяснений и духовных опор для настоящего.

Иное дело — «Доверие» и последовавший за ним «Мефистофель». Эти фильмы, по моему

впечатлению, существуют каждый сам по себе, не переключаясь с предшествующим и последующим. Но все же есть мотив, который, по мысли режиссера, их роднит. «...«Доверие» говорит о том, как трудно людям обрести взаимное доверие и как легко его потерять. Нет ничего ценнее доверия. Человек хранит память о тех моментах жизни, когда у него это было. И он всегда будет стремиться к такому же состоянию, потому что нормальное состояние человека — это когда он доверяет. Ребенок все трогает, все тянет в рот, потому что всему вокруг доверяет. Человек родился для того, чтобы доверять. Недоверие — болезнь.

«Мефистофель» — родной брат «Доверия». Та же тема тут проигрывается в другом регистре. Главный герой «Доверия» — человек, которого исторические обстоятельства и пережитое им вынуждают быть закрытым. Недоверием он защищается, выстраивает надежную оборонительную стену. Потому он и стоит в тени, скрывается. Он не доверяет всему миру. Выстроенную им стену недоверия ломает женщина.

Герой «Мефистофеля» тоже не доверяет никому и этим тщится себя спасти. Но стоит он всегда на свету, в самой яркой точке. Именно так он чувствует себя защищенным»¹.

«Мефистофель» — первая экранизация в творческой биографии Иштвана Сабо. В основе тут роман Клауса Манна, увидевший свет в 1936 году.

Читатель тех смутных лет легко узнавал в героях романа реальных лиц, хотя автор и замаски-

ровал их вымышленными именами. Клаус Манн, мятежный сын Томаса Манна, писал эту книгу вдали от родной Германии — с болью о ней, в урок ей. Вся немецкая эмиграция жила тогда стыдом и болью за свою страну, где правили бал фашисты. Пером Клауса Манна водила еще и боль личная — он тяжело переживал эволюцию человека, когда-то близкого ему, друга молодости, а некоторое время даже родственника (тот был мужем сестры Клауса Эрики), талантливого актера, в котором тщеславие в конце концов взяло верх над убеждениями.

Исторической дистанции у автора «Мефистофеля» не было — на романе, дышавшем политической злободневностью, остались следы торопливости и горячки.

Такая же температура и у фильма Иштвана Сабо. Картину все два с лишним часа держат на точке кипения дикие, сокрушительные истерики героя либо его же экстазы — в них столько же творческого огня, сколько распяляющего самолюбования. И — аплодисменты, аплодисменты, от которых у героя вскипает кровь. Без них или если они не ему он задыхается, готов чем угодно за них заплатить. Свободой? Пожалуйста! Женой?.. Что жена?!. «Я женат на театре», — парирует он запальчиво.

С такой же вот точки кипения и начинается эта история. ...Битком набитый театр неумолкающей овацией чествует избранницу успеха, опереточную примадонну, а за кулисами, в примерной, куда долетают аплодисменты, затыкает уши и корчится в ревности честолюбивый завистник... Это наша первая, быть может, самая важная, встреча с Хендриком Хёф-

¹ После «Мефистофеля». Беседа с Иштваном Сабо. — Иностранная литература, 1983, № 7.

геном, героем фильма (его играет австрийский актер Клаус Мария Брандауэр). Через минуту он спрячет гримасу звериного отчаяния под маской светской учтивости и впредь будет только менять маски, скрывая ото всех — от самого себя тоже! — свое истинное лицо. Во всем, что произойдет с ним дальше, когда он станет взбираться по лестнице успеха, когда подающий надежды гамбургский актер станет фаворитом имперского Берлина и будет купаться в аплодисментах, во всем, что он станет жадно брать от жизни, чем будет платить и чем урезонивать свою совесть, мы найдем лишь закономерное развитие болезни, диагноз которой поставлен уже в начале. Ему нужен успех, дозареzu нужен, что бы ни творилось в мире. А в мире, то бишь в собственной стране Хёфгена, поднимает голову фашизм... Так в сюжет об актере, в «роман карьеры» входит антифашистская тема, раздвигая, укрупняя его.

В фокусе фильма, как и в романе, история конформиста от искусства, не брезгующего получать вожделенный успех с ладони «второго человека» в «Третьем рейхе». Иштван Сабо почти не отступает от богатой фабулы романа, разве что обостряет некоторые мотивы. Режиссер, например, настаивает на том, что сделка Хендрика Хёфгена с нацистами внутренне, психологически закономерна. Ведь герой «Мефистофеля» по сути своей — Нарцисс, снедаемый гипертрофированным честолюбием и самолюбованием. А нарциссизм и нацизм рифмуются не только звуками, но сутью. Нацизм ведь тоже замешан на самолюбовании, только уже не

индивидуальном, а расовом.

Когда во время репетиции в рабочем клубе — это еще до прихода фашистов к власти — Хёфген горячо разглагольствует о задуманном «тотальном революционном театре», он в самоуспоении теряет под ногами почву, его импровизаторский пыл начинает подозрительно родниться с истерикой, и ты вдруг обнаруживаешь разительное — безнравственное, если хотите! — несоответствие: несоответствие его глаз, горящих чуть ли не сладострастием, и произносимых им в эту минуту суровых слов: «безработица... голод... грязные маленькие улочки...» Чувствуешь, что для него это только «эффектная фактура», «сильный раздражитель», который он припас для будущих зрителей своего спектакля. Изменится политический климат, и Хёфген точно также будет исходить «самовыраженческой» истерикой, доказывая, что Гамлет, «венец решительности», проложил дорогу... тевтонским рыцарям. Убеждения у Хёфгена взаимозаменяемы, как черная и красная стороны его мефистофельского плаща. Да убеждений, собственно, и нет. Есть роли. Нет лица — есть маски. «Я только актер!» или «Я — первый актер!» — вот истинная его религия.

О тайном родстве Хёфгена и нацистов свидетельствует и inferнальная театральность его покровителя, одного из главных в «Третьем рейхе» (маршала, как он назван в титрах), человека, у которого иезуитски-мягкая интонация при змеиной улыбке и людоедской грусти в глазах. Этот ставит свой жуткий спектакль, казня человечество. Потому занимает эффекты. «Я учусь у вас, Мефисто». (Кстати, именно этот вариант име-

ни персонажа использован в названии романа Клауса Манна.)

Иштван Сабо вводит такую метафору (фильм вообще перенасыщен образительными и словесными метафорами): в театре дают «Фауста», в котором Хендрик Хёфген исполняет свою заветную роль. И вот уже партер и балконы, обратив взоры к барговому бархату ложи, оцепенело созерцают символическое зрелище — Хёфген раскидывает мифистифельский плащ над внушающим страх властителем. Какой умирительный спектакль! Искусство вышло на сцену политической истории пожать руку кровавому маршалу.

Свой фильм Иштван Сабо дополнил финалом, отсутствующим в романе, но логически развивающим его мысль. Маршал привозит Хёфгена на стадион и говорит, какой грандиозный спектакль он задумал здесь поставить. Хёфгена почти что вытолкнул на арену под ночное небо. Прожектора слепят ему глаза. Он захочет выйти из спящего света — лучи не выпускают его. Как затравленный, Хёфген мечется по арене, прикрываясь руками и повторяя: «Что им от меня надо? Я ведь только актер».

Постоя истина с очевидностью вписана чуть ли не в каждую клетку этого живописно-выразительного и драматически взвинченного фильма: «маленьких» компромиссов с фашизмом не бывает. Сегодня ты ставишь в его честь спектакль на дощатой сцене — завтра его поставят в действительности, притом ритуальной жертвой, может статься, окажешься ты сам.

Из венгерских режиссеров первым представил зрителям Клауса

Мария Брандауэра Андраш Ковач — австрийский актер сыграл у него в «Октябрьском воскресень» хитроумного немецкого дипломата.

Это историческая хроника, где с протокольной педантичностью (титры отмечают чуть ли не каждый час) воссозданы события 15 октября 1944 года. В тот день венгерский правитель Хорти объявил народу о готовящемся выходе Венгрии из войны, но затем заколебался, признал свое обещание опротивевшим и от него — под давлением Гитлера — отказался. В этот же день по указке гитлеровского генштаба в Венгрии разыгрался путч илишистов — одно из самых мрачных событий в истории нации, отодвинувшее освобождение страны на много месяцев.

События, развертывающиеся в «Октябрьском воскресень» опираются на документы. Исключение составляет едва прочерченная в фильме любовная линия (красавицы Эдит, жены профашистски настроенного хортистского министра, и главного героя, адъютанта регента, Гезы. Это его глазами мы видим происходящее в тот день в венгерской столице).

На первый взгляд это лишь добросовестная реконструкция событий, не раз описанных историками. Но нет. Помочь нынешнему венгру осознать себя человеком в истории, в венгерской истории, научить его осмотрительности и решительности, которые есть у старшего поколения, напомнить, по каким счетам приходилось платить за их отсутствие, — в этом состоит актуальный пафос картины, важный для Ковача, хотя он его не педалирует.

В эпилоге фильма на стоп-кад-

рах застывают — «на долгую память» венграм — разрушенные мосты над Дунаем, снаряды в стенах Будайского дворца.

«Октябрьское воскресенье» — картина по стилю строгая, стилизованная под кинохронику (она и открывается сюжетами старой официальной кинохроники), до крайности перенасыщенная диалогами на темы политической тактики. Смотреть ее сегодняшнему зрителю, что ни говори, трудно. Это ее качество Андраш Ковач, похоже, решил компенсировать следующим своим фильмом «Временный рай» (он был удостоен Серебряного приза на Московском международном кинофестивале 1981 года) — мелодраматической историей о любви и разлуке в обстоятельствах последних лет войны.

Фильм о любви... Вот уж чего никто не ждал от этого режиссера, чья муза обычно являлась нам интеллектуально напряженной, философской и публицистической, в изображении — аскетичной, даже небрежной, с точки зрения любителей изысканно снятого в цвете «живописного» кино. Под «Временным раем» скорее подписалась бы соотечественница Ковача Марта Месарош, которая тогда же в «Наследстве» (в нашем прокате — «Вторая жена») с отменным чувством стиля проиграла нечто подобное на всех клавишах мелодрамы — сюжет с классическим любовным треугольником на фоне той же исторической ситуации в Европе.

И все-таки это Ковач!

Мне даже кажется, что «Временный рай» вышел из «Октябрьского воскресенья». Здесь также разглагольствуют — на светских приемах и при закрытых гости-

ных — о политическом выборе, который должна сделать Венгрия, и о выборе каждого. В предыдущей картине Ковача сквозь кабинетные споры и дипломатические интриги пунктиром проходила любовная линия. Не линия даже — осколок любовной истории, неурочной в часы большой политики. Вытесненная там на периферию основного действия, свернутая до двух-трех эпизодов, она получила во «Временном рае» щедрую компенсацию.

Герои, разумеется, уже другие: французский солдат, бежавший из немецкого плена в Венгрию (его играет с истинно французским обаянием Андре Дюсолле), и близкая к здешним аристократическим кругам молодая женщина, волей судьбы ставшая его душевным прибежищем (в этой роли дебютировала Эдит Фрайт). От эскиза в предыдущей картине новая история наследует горький осадок: над хрупким раем этих двоих то же хмурое небо 1943—1944 годов.

Правда, сначала оно не выглядит особенно хмурым. Слово и нет на свете войны, а если есть, то гул ее не слышен, и Венгрия словно бы держит нейтралитет. Но иллюзия скоро разбивается. За короткой любовной идиллией следуют разлуки без обещаний, новые свидания, уже с тенью тревоги, и опять разлуки. А когда гитлеровцы оккупируют Венгрию — арест Жака, еще один его побег, стремление, презирая опасность, во что бы то ни стало разыскать Клари, страх за нее, ибо в ней течет еврейская кровь, отчаянное — как вызов судьбе — ее признание в любви под завывание сирены. И опять — прощальный поцелуй.



Кадр из фильма
«Пятая печать»

Что может дать ей этот дважды беглец, участник Сопротивления, отправляющийся теперь к партизанам в Словакию?! Тем более что после войны он поспешит в родную Нормандию к жене и детям (мы увидим их в эпилоге)...

Но любовь не умеет жить без надежды. Пока Жак с Клари, ей верится, что их рай, наперекор всему, еще будет воздвигнут. Когда же он, уведя ее из гетто и позаботившись о ее надежном укрытии, снова уйдет и уже надолго, осиротевшей надежде не на что будет опереться в окружающем кошмаре, и в критическую минуту Клари чуть ли не добровольно встанет в шеренгу фашистских жертв, не воспользовавшись возможностью спастись.

«Человек остается вечным должником — перед друзьями, родными и любимыми...» Даже если бы эту сентенцию не обронил в эпилоге фильма герой, обречен-

ный жить под мирным небом с виной и болью, мы все равно ее нашли бы во плоти его воспоминаний — она с очевидностью направляла и режиссерскую руку Андраша Ковача, неожиданно обнаружившего дар проникновенного лирика, и руку опытного оператора Дёрдя Иллеша, создавшего выразительный портрет войны «без войны».

Это не первая их встреча. В середине 60-х Дёрдь Иллеш снял нашумевшую, современную по жизненному материалу и по вопросам, которые в ней звучат, картину Ковача «Стены». В 1972 году вышел на экраны его с Андрашем Ковачем фильм «На венгерской равнине» — о событиях 1919 года, когда трагически пала, просуществовав 133 дня, Венгерская советская республика. А в титрах «Лабиринта» (1976)

имя Дёрдя Иллеша стояло на непривычном месте — среди исполнителей: в этом фильме о съемках фильма он «сыграл» кинооператора. Одновременно он снимал тогда «Пятую печать» — картину, которой могли потом гордиться не только он и режиссер Золтан Фабри, но вся венгерская кинематография. На Международном кинофестивале в Москве в 1977 году она была удостоена Золотого приза.

Вот опять — война «без войны».

«Надо быть либо святым, либо героем, чтобы остаться человеком в такое время...» Слова эти произносят не в «Пятой печати», а в одном из давних фильмов Золтана Фабри («Мрак среди дня») — тоже о Венгрии 1944 года, о ночи фашизма. Но к «Пятой печати» они имеют прямое отношение, его корректируются. Фабри развивал здесь тему, которая на протяжении многих лет варьировалась в его творчестве: поведение человека в критические моменты истории, его выбор и ответственность.

Действующие лица «Пятой печати» — не святые, не герои. Просто обыватели, стремящиеся в страшное время выжить, никому не принеся зла. Часовщик Дюрица, столяр Ковач, агент по продаже книг Кирай часто встречаются в корчме своего приятеля Белы, чтобы за стаканчиком вина под меланхолический вальсик, исполняемый механическим пианино, поболтать о том, о сем. Мелкие выгоды, разговоры про телячью грудинку да про качество сигарет — вот стена, за которую они предпочитают не выходить ни словом, ни поступком. Но от страха им все же не спрятаться и за плотно закрытой дверью. Он про-

никает в их укрытие, придает мирной болтовне горький привкус. И уже неизвестно, чего больше в вальсе, возникающем всякий раз не к месту, — печали или иронии. И изощренная средневековая фантазия Босха, произвольно включаемая Золтаном Фабри в разные эпизоды фильма (основанием для этого служит обмолвка про «Историю искусства», которую Кирай выменял на телячью грудинку), — одновременно издевка над героями и предупреждение, которого они пока не слышат. Они с прямодушной отвлеченностью горячо спорят о достоинстве человека, о принципах и нравственной чистоте, забыв, какое время на дворе, не предполагая вовсе, что эти вопросы могут через час-другой встать перед ними как практическое условие выбора.

Опять заиграет механическое пианино и исполнится то, что между тем готовила им судьба. По доносу приятели попадут в гестапо, где их умозрительные позиции подвергнутся трагическому испытанию.

В сущности, весь фильм строится как некое испытание морального тезиса (Фабри так и говорит: «Я делал тезисную драму»), призванное дать ответ на вопрос вопросов: где та черта, за которую переступать человеку не должно? И в силах ли он не переступить ее перед лицом грозящей смерти?

Философский характер разворачивающейся драмы подчеркнут продолжительным диспутом, который ведут на экране два фашиста — молодой блондин в военной форме и его идейный наставник, интеллигент-изувер в штатском (одна из последних ролей Золтана Латиновича). Человек от

природы слаб и труслив, внушает «педагог» своему «ученику», человек боится за свою жизнь, и, если ты хочешь вить из людей веревки, постарайся унижить их перед самими собой. Ради подтверждения своей теории они устраивают гнусный эксперимент со случайно попавшими в их застенки безвинными всегдатаями корчмы. Выбор им предоставлен рассчитанно подлый: незамедлительную свободу каждый может купить за две пощечины замученному гестаповцами коммунисту. Но испытуемые, прежде не знавшие в себе героизма, предпочитают заплатить своей жизнью за сохраненное человеческое достоинство. Только часовщик Дюрица, главный герой фильма, переступает черту. Он думал в ту роковую минуту не о себе, а о детях, которых укрыв в своем доме после ареста их родителей антифашистов.

Мотив компромисса достаточно основательный. Но как совладать Дюрице со своей совестью? Он покинет гестапо ранним утром и по улице, умытой ночным дождем, побредет, будто в тумане, брезгливо отстраняя от себя провинившиеся собственные руки. Начнется бомбежка: станут рушиться дома, взметнутся пожары, груды обломков вырастут на пути. Но не тронута будет улочка, в которую с замиранием сердца свернет Дюрица. Улыбка на минуту осветит его лицо, чтобы тут же уступить место растерянности. С такой сумятицей переживаний он пойдет дальше, и прежний вальс взрывами и замираниями отметит его неровный шаг.

«В кинематографиях тех стран, которые воевали против германского фашизма или имели

мощное народное Соппротивление, — размышлял в свое время в «Комсомольской правде» кинокритик Юрий Ханютин, — обычно рассматривается одна дилемма, и подлежит она категорической оценке: самопожертвование или малодушие, подвиг или черное предательство. Так у нас в «Восхождении», так в болгарском «Последнем слове». Фабри показывает страну, которая жила под властью фашизма. Жизнь здесь предлагала достаточно сложные ситуации, и борьба порой включала в себя компромисс и отступление. Мужественны были уже те, кто так или иначе смог выбраться за пределы альтернативы «палач—жертва», те, кто сумел выбрать путь борьбы. Пусть в одном случае это бесполезный, но человечески столь понятный бунт против зверства и насилия, а в другом — необходимость принять на себя тяжкий груз униженного поступка во имя высокой цели»¹.

Фабри прибегает к разным средствам, чтобы выявить внутреннюю логику отдельного жизненного положения, отдельной судьбы, их причастность историческому ходу жизни. Отсюда — философская наполненность «Пятой печати». До этого на канве одной сюжетной линии многопланового романа Тибора Дери «Незавершенная фраза» он выстроил свой киноман «141 минута из «Незавершенной фразы», в котором глубина осмысления заурядной человеческой судьбы в контексте истории достигается благодаря лейтмотивам-ретроспекциям и постоянным заглядываниям в будущее действующих лиц — так обна-

¹ Ханютин Ю. Драма выбора. — Комсомольская правда, 1977, 17 июля.

руживаются неожиданные и дальние связи.

В следующей после «Пятой печати» картине «Венгры» (1978) Фабри снова раздвигает временные рамки сюжета. В крестьянском доме красуется в аккуратной рамочке фотография отца, погибшего еще в первую мировую войну¹ — это самое начало фильма. А в коротком, на один кадр, эпилоге добавилась к ней новая фотография — сына. Того немногословного и жилистого крестьянина средних лет, чей взгляд, цепкий, встревоженный, однако многое еще не улавливавший, определил в этой картине угол зрения на военное, трудное для нации время.

Действие фильма происходит в 1943 году и включает события одного года. Крестьяне-бедняки из отдаленного уголка Венгрии подались на заработки в Германию. До сих пор война грохотала далеко от них, и единственное, что занимало умы безграмотных людей, — это нужда. Возле поместья, где они нанялись выполнять сельскохозяйственные работы, расположены бараки для французских военнопленных, так что крестьяне волей-неволей становятся свидетелями творимой рядом бесчеловечности. Неясной тревогой окрашен каждый их день на чужой земле. И безутешен финал, когда венгры, не пожелав ни за какие блага остаться в Германии, возвращаются на родину, где мужчин уже ждут призывные повестки.

Символично название фильма и романа, по которому он поставлен, — «Венгры» (так называ-

ется стихотворение Аттилы Йожефа, строки из которого предпосланы роману и фильму). Чтобы разглядеть в рискованно обобщенном названии, как и в самой картине, план актуально-полемический, заглянем в изданную у нас во второй половине 70-х годов антологию современной венгерской литературно-художественной критики. В одной из статей прочитаем: «Спор о национальном характере продолжается десять лет. Он вновь обострился к середине 70-х годов, показав тем самым, что проблема национального единства является одним из важнейших вопросов современного общественного сознания и культурной, литературной жизни». Фабри, приняв эстафету у молодого тогда писателя Йожефа Балажа, автора романов «Венгры» и «Встреча Балинта Фабиана с богом», внес в этот современный спор корректив от истории. Он напомнил, чего стоит национальное единство, если оно отгорожено забором от внешнего мира, — забор может оказаться опутанным колючей проволокой. Так случилось в 1943-м, о котором его фильм.

Известно: история сама по себе ничего современнику не скажет, если ее не «спросить». Венгерские сценаристы и режиссеры «спрашивают».

От имени современников «спрашивают» историю сценарист Иштван Кардош и режиссер Ласло Лугошши в созданной ими в 1976 году картине «Отождествление» (в нашем прокате — «Его настоящее имя»).

Тут показаны первые годы после Освобождения — время внутрен-

¹ О нем рассказывает второй фильм этой дилогии — «Встреча Балинта Фабиана с богом» (1981).

¹ Пути художественного прогресса. Литературно-художественная критика в ВНР. М., 1978, с. 292.



Кадр из фильма
«Венгры»

ней напряженности, брожения сил, неурядиц, противоречий и обретения веры в новую народную судьбу. В основе фильма — ситуация исключительная. Молодой венгерский солдат, записанный в плену под чужим именем, настаивает, вернувшись на родину, на восстановлении его собственного имени. Но упирается сначала в непонимание властей, постигает мстительную злобу товарищей по плену, не желавших ни во что вмешиваться, наконец узнает о подлости своего бывшего хозяина, который присвоил выделенный народной властью ему, бедняку и сироте Андрашу Амбрушу, участок земли. Возвращение своего имени — это вызревшее в герое осознание собственной личности, без которого ни для него, ни для тысячи венгров с похожими судьбами не могла начаться новая жизнь.

Еще один важный виток мысли, еще один поворот темы Освобож-

дения, которого не было в фильмах 60-х годов, — так называемые «личные» вопросы и политическая тактика. Основной конфликт фильма разворачивается между Амбрушем и коммунистом, представителем власти: поглощенный более серьезными заботами, тот отмахивается от упорствующего парня и только потом осознает важность этого дела — сберечь в каждом человеке доверие к народной власти.

В чем выражается исторический долг народной власти перед личностью? Не рискованно ли совсем утратить ее как реальную ценность, если, отговариваясь в какие-то периоды более важными историческими задачами, откладывать внимание к ней на «потом»? Об этом неизбежно размышляешь вслед за авторами.

И похожее на философский

термин оригинальное название фильма — «Отождествление» — при таком освещении кажется взятым прямо из словаря Маркса, хотя бы с той его страницы, где он под «решением загадки истории» вывел: «подлинное **присвоение человеческой** сущности человеком и для человека»¹. Именно в этом пункте историческая по материалу картина Ласло Лугошши и Иштвана Кардоша встречается с современностью.

Венгерское кино конца 70-х годов обрело для себя, можно сказать, новую историческую тему. Как прошлое стали восприниматься и анализироваться вторая половина 40-х — 50-е годы: время перестройки в общественном сознании, время выхода на политическую арену новой социальной силы — представителей победивших масс, а следом — время трудного политического экзамена, который пришлось сдавать нации. Уловить и осмыслить социально-нравственную ситуацию этой эпохи, понять условия, в которых формировались нынешние поколения, взвесить опыт людей конца 40-х — 50-х годов — такова, в грубом обобщении, внутренняя задача фильмов, образовавших к сегодняшнему дню целый раздел в венгерском репертуаре. Расскажу об одном из них — о «Табунщике» Андраша Ковача, вышедшем в 1978 году.

Действие этой картины помечено 1950 годом, вместившим разное: радость и надежды, которые принесла венграм только что принятая Конституция, энтузиазм, который люди спешили проявить, восстанавливая после войны страну; повсеместную замену табли-

чек на дверях фабричных контор и сельскохозяйственных кооперативов, когда в руководители потоком двинулись вчерашние рабочие. Но и классовая борьба, принявшая иные методы и формы, и сопутствовавшая ей всеобщая подозрительность, и бойкоты, которые устраивали новым директорам прежние служащие, и обидные недоразумения, приводившие подчас к печальным развязкам, — все это тоже 50-й год.

Место действия — конный завод вблизи границы, куда назначают нового директора, человека порядочного и симпатичного, но не компетентного в этой отрасли хозяйства. К тому же в подчинение к нему попали работавшие здесь после войны бывшие хортистские офицеры кавалерии — «пришлого» директора они встретили с явным недоверием и недружелюбием. Отношения у экс-офицеров и их нового начальника установились корректные, но не более того. Прописав характерными для того времени зримыми деталями, микроситуациями, периферийными в этом сюжете судьбами исторический фон, Ковач выдвинул на первый план уже знакомый нам мотив: доверие. Недоверие, за которое одинаковую вину несут обе стороны, привело, по жестокой логике, к трагической развязке: падает на пол от офицерской пули директор, только что яростно сдерживавший их упрямый натиск; гибнут следом сами офицеры, ринувшиеся было к границе.

Фильм, разумеется, богаче этого элементарного пересказа. В судьбах и взаимоотношениях героев, перешедших на экран из одноименного романа Иштвана Галла, в их взаимной подозрительности, напрягавшей атмосферу и питав-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 116.

шей конфликты, в событиях, которые происходят за пределами ко-неводческого хозяйства (авторы ведут нас в кабинеты районного комитета партии, на сессию Народного собрания), в характерных для описываемой эпохи эпизодических фигурах — во всем встает перед нами вполне определенная историческая ситуация, требующая серьезного объективно-го анализа.

После «Табунщика» и других картин о том времени, вышедших на экраны во второй половине 70-х годов, шлейфом потянулись фильмы, обращенные к той же эпохе. Но!.. То, что в первых лентах воспринималось открытием, в последующих нередко представало обидным повтором, как ни старались авторы, варьируя фабулу и исторические детали. Иным произведением на эту тему не доставало жизненной полноты в воссоздании атмосферы тех лет, глубины в постижении образа мыслей, чувствований, взаимоотношений людей этой недавней, но все-таки уже отодвинувшейся в прошлое эпохи. Тенденциозность, которая в таких фильмах часто берет верх, неизбежно подменяет подлинно художественное исследование истории, улавливающее все обертоны и все без исключения голоса когда-то живой действительности. Это трезво оценивают сами венгерские кинематографисты и критики.

В последнее время венгерский исторический фильм вышел к новым темам. Например, одна за другой появились ленты, которые переносят зрителя во вторую половину прошлого века, в эпоху, последовавшую за революционными событиями 1848—1849 годов («День Марии» режиссера Юдит

Элек, «Лепестки, цветы, венки» Ласло Лугошши, «Пробуждение» Ференца Грюнвальски, «Легион Клапки» Миклоша Хайдудуфи). Некоторые кинематографисты обратились к началу нашего века, первой мировой войне, ее кануну, ходу и последствиям. Это время показывается в разных ракурсах, осмысливается через разные судьбы в последних фильмах Андраша Ковача и Иштвана Сабо.

Картина Ковача «Красная графиня» нам знакома по Московскому международному кинофестивалю 1985 года — она представляла венгерскую кинематографию в конкурсе и была отмечена одной из почетных премий: актрисе Юли Башти за исполнение главной женской роли. Женщина, которую она играет, была еще жива, когда снимался фильм, и помогала, как могла, кинематографистам.

Удивительная судьба! Не на один — на десять романов хватило бы событий, которые она вместила. Выразительны хотя бы уже эти ее даты. Катинка Андрашши родилась в 1892 году. (Только через три года в Париже наделают шуму первые киносеансы.) А в 1985-м (без малого век спустя!) та же Катинка, преодолев старческую слабость, явится в один из будапештских кинотеатров на премьеру «Красной графини» Андраша Ковача и на правах ее героини будет надписывать новенькие экземпляры книги, приуроченной к выходу фильма.

Между этими датами биографии Катинки Андрашши (теперь они на ее надгробии) — жизнь, проживтая неутомомно, страстно, драматично.

Кто же она такая? Отчего ее еще в молодости прозвали Красной Катой, Красной графиней? Почему



Кадр из фильма
«Красная графиня»

недавние некрологи, занимавшие в венгерской прессе чуть ли не целые полосы, утверждали в один голос, что она «принадлежала к числу самых выдающихся венгерских граждан нашего столетия»? И почему Андраш Ковач, много сделавший для того, чтобы национальная история Венгрии явилась нынешним поколениям его соотечественников в верном освещении, выбрал на этот раз героиней своей картины именно Катинку Андрашши?

Первое объяснение — в имени ее мужа. Михай Каройи — крупнейший политический и общественный деятель, лидер либеральной оппозиции в монархической Венгрии, вождь буржуазно-демократической революции 1918 года, премьер-министр, а в начале 1919-го президент Венгерской

республики. После, в период вынужденного скитальчества, вдали от родины, он, истинный венгерский патриот, борется за сплочение демократических сил, за создание единого фронта венгерских социалистов и коммунистов, редактирует выходящую в Париже «Венгерскую газету», а в 1929 году выступает с речью на берлинском конгрессе Международного антифашистского комитета, в 1932-м собирает подписи, чтобы предотвратить казнь осужденных в хортистской Венгрии коммунистов, в 1941-м возглавляет действовавшее за границей движение «За новую демократическую Венгрию», а в 1947-м как дипломат представляет в Париже свою

возрожденную к новой жизни страну.

Прожить жизнь рядом с таким человеком — значит невольно и собственную биографию вписать в календарь большой истории.

Общественно-политические процессы первой половины XX века не просто вошли в судьбу героев этой картины, но стали ею. В июле 1919 года, когда Венгерская Коммуна, сменившая буржуазно-демократическую республику, отсчитывала свои последние дни, Катинка Андрашши с мужем выехала за границу. Думали, не надолго. Рассчитывали рождество встречать уже дома. Пути к возвращению отрезали пришедшие к власти хортисты. Новые правители Венгрии объявили Каройи вне закона, устроили над ним заочный суд. Приходилось переезжать с тремя крошечными детьми из одной страны в другую, чтобы укрыться от преследователей. (Режиссер рассчитанно поставил в самое начало киноромана сцену охоты — ей надлежит не раз отозваться.) Катинка Андрашши была рядом с мужем все долгие годы изгнания, до самой его смерти. А после берегла его память и защищала его имя. И то, что сегодня в Будапеште у здания парламента на берегу Дуная стоит изваянный в бронзе демократ и антифашист Михай Каройи, это и памятник ей самой — ее преданности, любви, настойчивости.

Андраш Ковач сообщает в титрах «Красной графини», что положение в основу сценария мемуары Катинки Андрашши, любезно предоставленную ею переписку, свои беседы с ней. Фильм и открывается фрагментом снятой на пленку беседы. На экране девяносто-

летняя женщина, сохранившая следы былой красоты и элегантность. Она спрашивает режиссера, который за кадром: «Почему вы хотите делать фильм обо мне, почему не о Михе Каройи?...» И голос Ковача: «Ваши жизни... настолько тесно связаны одна с другой, что этот фильм в такой же степени о Михе Каройи, в какой о Катинке Андрашши...»

Андраш Ковач направил свет именно на нее, на Катинку, и с ним можно согласиться: тяжесть испытаний, которые история обрушила на этих людей, соединивших однажды и навеки свою судьбу, на женских плечах кажется особенно переносимой. А вот перенесла, не потеряв при этом достоинства, и за это ей наше восхищение.

И еще одно соображение «в пользу» (уж не знаю, кого: героини? Режиссера? Нас, зрителей?): женщина подчас лучше чувствует эпоху, во всяком случае способна существенно дополнить мужскую, «кабинетную» историю, адресуемую все-таки к уму, «историей эмоций» (так это называем). Катинка Андрашши, или Катуш, как ее по-домашнему называют в фильме, чувствительно отзывается «из своего угла» на весь ход событий; благодаря этому большие и малые эпизоды венгерской политической жизни начала века входят в наше зрительское сознание (по крайней мере так в замысле) не как хрестоматийные исторические факты, а как чьи-то непосредственные впечатления, личная тревога, душевный подъем или боль. Кроме того, и озабоченный в начале «угол» меняется: беспокойной Катуш мало роли свидетельницы, она и сама проявляет активную деятельность то на

ниве Красного Креста, то инкогнито проникает на митинг « послушать Белу Куна».

Кстати, о прозвище «Красная Ката». Катинке Андрашши, отпрыску одной из самых богатых аристократических семей монархической Венгрии, как видим в фильме, дорого обошлись ее демократические убеждения. Сначала родные думали — игра, каприз, а потом, когда в возглавленную Михаем Каройи революцию стали терять свои феодальные привилегии, увидели, что Катинка не с ними. Здесь-то ей и бросают в истерике женского спора, думая, что сильно задевают: «Красная Ката!» И слышат в ответ: «Среди вас можно быть только красным...» Это всего лишь ростки тех ее решительных поступков и навлеченных ими на себя испытаний, которые будут в других главах жизни, когда Ковач их снимет (а задуманы еще две серии).

Рано выносить окончательную оценку киноману, который, по сути, еще складывается. Мы расстаемся с героями, к которым фильм пробудил интерес, в переломный момент их общей судьбы, в июле 1919-го, в час начала их скитальчества. Груз главных драм ляжет на вторую половину их жизни. Но и в тех главах биографии Катинки Андрашши, которые уже показаны зрителю, вполне проявился характер этой женщины. Ее непоказная стойкость, терпение и вера. «Вера без иллюзий», как написал когда-то на титуле своей книги Михай Каройи.

Иная история, другая судьба в картине Иштвана Сабо «Полковник Редль».

Канву этой истории мы знали раньше. Вздуроражившая международную прессу еще накануне

первой мировой войны, она потом переходила в романы, пьесы, фильмы. Ей посвящена, в частности, серия знаменитых очерков «неистового репортера» коммуниста Эгона Эрвина Киша. «Загадку» полковника Редля, офицера генерального штаба, начальника разведки австро-венгерской армии, уличенного в измене отечеству, разгадывают до сих пор. Иштван Сабо и его сотрудники по «Мефистофелю» — сценарист Петер Добаи, оператор Лайош Колтаи и австрийский актер Клаус Мария Брандауэр, у которого главная роль, — предложили свое толкование, точнее сказать, свой угол зрения на известное событие. Их интересует не сам поступок, а пути к нему — вся цепь переживаний человека, который начал с верноподданнических чувств и ревностного служения императору и Австро-Венгерской монархии, а кончил предательством, даже серией предательств: друга, родных, мундира, которым так дорожил, идей, в которые сначала так свято верил.

Ясно, что при таком прочтении максимум нагрузки на актере. Сохраняя дистанцию между зрителями и своим героем, Брандауэр раскрывает нам закоулки его темной души — истово-патриотический блеск глаз и тайная зависть к избранным от рождения, истерика, и угрюмая замкнутость, одиночество. Характерны заголовки венгерских рецензий: «Человек без свойств» (использовано название известного романа Роберта Музиля), «Демон желания соответствовать» и наконец — «Полковник Мефисто»... Близость двух картин Иштвана Сабо, двух воплощений Брандауэра, как видим, сразу бросилась в глаза. Но-

вый фильм, действительно, наследует, развивает некоторые конкретные мотивы «Мефистофеля». Например, мотив маски — в одной из сцен полковник Редль в буквальном смысле надевает ее. За масками он прячет — и прежде всего от самого себя, вот в чем его трагедия! — собственное «я».

Финальная сцена, как ее поставил Сабо и сыграл Брандауэр, — настоящая анатомия отчаяния. Редль, наконец, понял, кто он есть и в каком мире живет. Он хотел быть не приемышем, а сыном этому миру, но тот разменял его сыновнюю преданность на хитроумную политическую игру. И вот... Редль еще не приставил пистолет к виску, но уже все нити, связывающие его с жизнью, разрублены, и в глазах вместо сентиментального прощания — вселенское презрение. Уязвленный, он принимает, не торгуясь, заготовленный в имперских канцеляриях сценарий. Правда, в решающую секунду дрогнет рука, и мыслью о трагической несправедливости исказится лицо, и вззоет, и скорчится он от омерзения, замечется по гостиничному номеру, как попавший в силки зверь. Но выстрел тем не менее прогремит, и, козырнув, разойдутся ожидавшие на площади перед гостиницей участники этого мрачного спектакля.

...Богатое смыслами и эмоциями произведение Иштвана Сабо, увидевшее экраны в 1985 году, продемонстрировало, кроме всего, тот идейно-художественный уровень, который свойствен сегодня лучшим венгерским историческим фильмам.

«Здесь и сейчас»

Киноискусство, конечно, не может заниматься только прошлым. Настоячиво осмысляя отечественную историю, венгерское кино одновременно и с такой же пристальностью вглядывается в социальные и духовные процессы лежащей перед ним действительности. В 60-е годы рядом с историческими фильмами шли «Стены» Андраша Ковача, «Пора мечтаний» Иштвана Сабо, «В потоке» Иштвана Гала, «Как бегут деревья» Пала Золнаи, а позже — «Третья попытка» и «Настоящее время» Петера Бачо, «Запретная зона» и «Горизонт» Пала Габора, «Очки» Шандора Шимо, «женские» фильмы Марты Месарош и другие ставившие зрителя лицом к лицу с современными проблемами.

«Здесь и сейчас»... Для венгерских кинематографистов и критиков эти часто употребляемые слова (по-латыни: *hic et nunc*) — не столько указание на время и место действия фильма, сколько формула его отношения к действительности, мера погружения в реальную жизнь, в заботы и настроения сегодняшних людей. Действительность же не стоит на месте, меняется и выдвигает много новых вопросов, иногда, казалось бы, только практически-бытовых, тем не менее жизненно важных, потому что над ними с неизбежностью надстраиваются нравственные проблемы. Кино торопится включить их в круг своего размышления. При этом венгерские сценаристы и режиссеры убеждены: искусство, устранившееся от изучения бытовой, повседневной стороны жизни, оказывается не в состоянии вести с человеком полноценный диалог.

Это, в сущности, программный тезис для тех направлений сегоднешнего венгерского кино, которые исследуют современную действительность, ее социологическую и психологическую сферы.

Одно из этих направлений — документально-игровое кино.

«Ради правды я готов пожертвовать красотой», — написал в свое время Шандор Петёфи соотечественнику и собрату по музе Яношу Араню. Сторонники «прямого кино» в Венгрии должны, мне кажется, благодарить своего национального поэта за эту чеканную формулу, ибо она авторитетно освящает их опыты в области документально-игрового фильма, в котором «правда» и «красота» в самом деле разведены как полюса. Он часто представляет собой подобие социологического исследования, репортажа, телевизионного интервью, однако не является ни тем, ни другим в чистом виде. Это игровой фильм, обходящийся нередко без профессиональных актеров и даже без заранее написанного сценария, предпочитающий незагримированную действительность. Фильм, разошедшийся с привычным экранным зрелищем, если не сказать просто — антизрелищный: безжалостно-протокольный, крайне разговорный и безмерно длинный. Иногда кажется, что это только материал, по которому еще не прошли ножницы монтажера. На самом деле все не так, но об этом позже.

Почва для опытов такого рода была подготовлена в 60-е годы, когда венгерские кинодокументалисты осваивали идеи и методы «синема-верите» (в ту пору ими переболел, кажется, весь мир). Такой нашумевший в свое время

документальный фильм, как «Трудные люди» Андраша Ковача (1964), задал определенную перспективу не только документальному кино Венгрии, но и повлиял на многие игровые ленты. По крайней мере сам Ковач свою игровую картину «Стены» (1967) создавал, несомненно, с оглядкой на «Трудных людей». Да и после — в «Эстафете» (1970), фильме о «трудных» и «легких» в среде университетской молодежи, и в исторической хронике «Октябрьское воскресенье» — этот режиссер обнаруживал тяготение к приемам и стилю кинодокументалистики.

Речь, подчеркиваю, не о документальном кино как таковом, но о документализме как стилевом качестве. О документализме, подчиняющем себе вымысел и игру.

Решительный шаг на этом пути сделал в первой половине 70-х годов режиссер Пал Золнаи.

«Фотография»... Такое название подошло бы скорее эстетическому манифесту, нежели художественному фильму. У Золнаи оно и заключало в свернутом виде творческую программу. Он стремился, по его словам, «применить метод лирического документализма в качестве импровизационного средства художественного кино», «освободить нашу способность восприятия», «пользоваться свободой, которую предлагает действительность».

Впрочем, название этого фильма имеет опору и в сюжете. В ноягоднюю ночь трое молодых людей — фотограф, ретушер и их приятель с гитарой (у него в фильме функция резонера, исполнителя песен на манер брехтовских зонгов) — отправляются по селам заработать на семейных портре-

тах, а заодно познакомиться с той жизнью, которую они, коренные обитатели Будапешта, знают лишь понаслышке. Они ходят из села в село, щелкают фотоаппаратом под непрестанное бречание гитары, убирают ретушью морщины — на утешение заказчику и на прибыль себе.

Центральной фигурой здесь стал фотограф. Он верен натуре, этим изборожденным морщинами лицам, этому бездонному колодцу времени в печальных глазах старух. Правда и красота, по нему, синонимы. Но сами старухи думают иначе. Они, может быть, потому с удовольствием фотографируются, что фотопортрет для них — род компенсации: они хотят видеть себя на портрете чуть моложе, чем есть на самом деле, чуть красивее, чуть довольнее жизнью. Они с одобрением глядят, как священнодействует над их лицами ретушер.

«Основной конфликт в фильме, — говорил Пал Золнаи, — закономерное столкновение фотографа и ретушера. Чем достовернее снимает фотограф, тем больше работы он задает ретушеру».

Круги конфликта расходятся далеко, за аспектом психологическим — потребность людей в утешении посредством ретуши и глянца — открывается аспект философский: диалектика иллюзий, неразличность, при всем их столкновении, художника и ретушера. Тут и конкретное размышление об искусстве, в котором работает Пал Золнаи, о его путях и искусствах.

Простой фиксации факта, с одной стороны, и типизирующему вымыслу, с другой, Золнаи предпочел «соавторство с фактом».

Или иначе — пристальное рассмотрение факта, «допрос», цель которого извлечь из факта образ. Отсюда внимание режиссера к фону действия, становящемуся в какую-то минуту более важным, нежели спор между фотографом и ретушером и реакции их заказчиков на снимки.

Щелкает фотоаппарат, обозначаются лица в проявителе. Вместе с этим раскрываются человеческие судьбы: одинокая старушка, молодая супружеская пара, старая супружеская пара.

Из рассказа старухи парни узнают историю одной женщины, которая убила своих детей. Сама рассказчица, столь охотно комментирующая старые снимки, была причиной давней кровавой драмы, потому что этот греющийся на солнышке старик, ее муж, когда-то приходился мужем той женщине. И две девочки, сохранившиеся на потрепанной по краям фотокартонке, были его.

Парни разыскивают в доме заброшенный слуховой аппарат и чинят, чтобы расспросить у старика, как все было. А затем идут к преступнице, тоже теперь глубокой старухе, и ищут объяснения у нее. Точнее, идет к ней только фотограф, которому не дает покоя невзначай открывшаяся тайна.

На сходство в событиях фильма Золнаи с фильмом итальянского режиссера Антониони «Фотоувеличение» указывали почти все, кто писал о «Фотографии» по горячему следу. На сходство и принципиальную разницу между ними.

«Герой Антониони равнодушен к миру, который попадает в поле зрения его объектива, — писал Ю. Ханютин. — Он наблюдатель, и поэтому мир предстает перед

ним лишь в энтографических подробностях, лишь в типаже, а не в человеческих драмах. И преступление видимо ему только во внешних контурах и не понятно в мотивах и механизме. Максимальное увеличение — бессильная попытка раскрыть мир, не познаваемый для него по самому его положению наблюдателя и фиксатора.

Пал Золнай и его герои участвуют в этой жизни. Они наблюдают, оценивают, переживают. Именно человеческое участие, желание понять заставляет героев бросить их работу, режиссера — отказаться от построенной композиции и вывести на первый план страшную историю прошлого»¹.

«Фотография» (серебряный призер VIII Московского международного кинофестиваля) открыла собой в первой половине 70-х годов принципиально новое направление в венгерском игровом кино, программно связавшее себя с документализмом. Оно было продолжено и развито в стенах молодежной экспериментальной киностудии имени Белы Балаша, этом дополнительном курсе Высшей киношколы, где энтузиасты документализма стремились в 70-е годы погасить серьезную задолженность венгерского кино перед зрителями в отражении реальной современной жизни, ее проблемных сторон.

Программный документализм балашевцев впитал в себя разнообразные впечатления и воплощался в разных формах — от очерковых зарисовок и короткого общественно-ведческого инструктажа до скрупулезного социологического ис-

следования. Режиссеров, сценаристов, операторов, вставших под знамена документализма, критика объединила названием «будапештская школа».

Ее лидер — несомненно, Иштван Дардаи, создатель документально-игровых лент «Премияльная поездка» (1974), «Кинороман» (1975), «Способ борьбы» (1979), «Метаморфоза» (1983).

Остановлюсь на «Киноромане», одной из самых принципиальных, на мой взгляд, картин этого направления. Фильм имеет второе название: «Три сестры». Это не совпадение с чеховской пьесой, а прямая к ней отсылка. В последнем эпизоде фильма его героини, три сестры, встретившись в больнице, где лежала Жужа после неудачной попытки самоубийством свести счеты с незадавшейся жизнью, читают прямо по книге финальный монолог чеховской Ольги: «...О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена...»

И без цитаты в «Киноромане» много чеховского. Хотя бы эта фотографически схваченная проза будней, в которой тянутся к счастью, как умеют, и набивают себе шишки Жужа, Агнеш и Мари, сестры по крови и по судьбе.

Их родители в 50-е годы переселились в Будапешт из деревни и много потрудились, чтобы обеспечить дочерей минимумом внешнего благополучия. Все есть у сестер: образование, работа, дом. Правда, Мари в медицинском училище не доучилась — зубрежка оказалась не по ней. То же вышло у Жужы с Академией художеств. Что же до Аги, то она, студентка Университета экономических наук, недовольна преподаванием, упрекая его в недостаточной проблемности и связи с жизнью.

¹ Ханя тин Ю. Документ и образ. Заметки о документальном кино. — Искусство кино, 1975, № 8.

И квартирка их маловата для пятерых, ты вечно в ней на чужих глазах, и негде втайне выплакаться или провести время с приятелем. Годы идут, приятели женятся. И у сестер накапливает злость: на себя, на близких.

Фильм начинается с телевизионного интервью, которое ведется прямо в их доме. Пятеро, объединенные фамилией Мадьяр, говорят, кто они, как живут, к чему стремятся, чем неудовлетворены. Конечно же, каждая из сестер хочет выйти замуж. И чтобы муж был с дипломом, с машиной и любил детей. Чтобы были друзья, один интереснее другого, путешествия за границу, красивые платья, прически, собака. Красивый дом за городом, вроде того, какой они видели в иллюстрированном журнале. Аги добавляет, что хотела бы много-много учиться и много знать, но... при этом ничего не потерять из молодости.

По биографии и обстановке, которую мы успеваем разглядеть, по образу мыслей и облику мечты это типичная в социологическом срезе «средняя» семья.

Пока они сидят рядом перед телекамерой, не наведя на себя камуфляжа (мать в домашнем халатике, отец по привычке в майке), и с любопытством или добродушной снисходительностью слушают, как другой исповедуется, думаешь, что это, в общем, счастливая семья. Когда же мы видим, будто сквозь проницаемую четвертую стену, как каждая минута существования сестер заряжена неудовлетворенностью, разрешающейся то в скандал, то в глухое раздражение, то в привычную ухмылку, мы понимаем, что они — героини повторяющейся драмы, в которой, пользуясь чеховской ремаркой, «за сце-

ной музыка играет марш», а на сцене оплакивают иллюзии, чтобы тут же заменить их другими.

Неподвижная камера на длинных планах, будто ведущая репортаж в неудобных условиях. «Некиношный» свет. Случайное расположение действующих лиц и предметов в кадре. Чрезмерное разглядывание обстановки и долгие дискуссии, благодаря которым многие сцены кажутся затянутыми сверх предела. И рядом — пространные цитаты: из Аттилы Йожефа в самом начале, из Чехова — в конце. И большой фрагмент телеинтервью, которое дал крупнейший венгерский поэт Ласло Надь незадолго перед смертью, где он, между прочим, говорит, что нужно всегда оставаться бойцами в борьбе за лучшую судьбу человека. Сестры слушают его и, кажется, не слышат — их борьба проиграна в самом начале. Правда, у них еще есть шанс все изменить. «Когда ты вернешься домой, — говорят сестры Жуже, — попробуем начать жить по-другому. Все равно наша жизнь станет другой, хочешь ты этого или не хочешь. Теперь это от нас зависит».

Создатели «Киноромана» проследили духовное созревание своих героинь, пришедшую, наконец, к ним способность признать, что люди, как писал К. Маркс, не только актеры, но и авторы своей собственной драмы. Одновременно, втягивая зрителя в процесс размышлений и поисков, фильм заставляет нас вспомнить другое высказывание К. Маркса: «Если человек черпает все свои знания, ощущения и пр. из чувственного мира и опыта, получаемого от этого мира, то надо, стало быть, так устроить окружающий мир, чтобы человек в нем познавал... себя как

человека... Если характер человека создается обстоятельствами, то надо, стало быть, сделать обстоятельства человеческими»¹. В диалектической перекличке этих двух формул «Кинороман» обретает свое истинное содержание.

Все роли в перенасыщенном диалогами фильме поручены непрофессионалам: они переживают перед камерой знакомые ситуации, как подсказывают им собственные жизненные наблюдения и знание людей, импровизируют в аргументах, верные лишь общему заданию.

Этот принцип, на котором стоят режиссеры — представители данного направления, — встретил у заинтересованного зрителя понимание. В связи с другим, аналогичным по методу, фильмом Дардаи и Салаи («Способ борьбы») советский журналист В. Герасимов, внимательно следящий за этим направлением, написал: «Исполнители, действуя в соответствии со своими представлениями и жизненным опытом, достигают весьма большой выразительности»².

Будем смотреть правде в глаза: у «Киноромана» по причине его очевидной незрелищности зрителя, конечно, оказалось меньше, чем у кинопроизведений, использующих все краски художественной палитры. И все же зритель у фильма был достаточно широкий и заинтересованный, хотя эта картина должна была вовсе, как считали скептики, провалиться. Неужели авторы ждали от зрителей, задавался вопросом рецензент венгерского журнала «Фильм-

культура» Иштван Лазар, чтобы в течение 4,5 часа те смотрели этот почти лишенный всякого действия, внешне совершенно незамысловатый фильм, в котором не участвует ни одна звезда? И он же признался: «...Когда меня захватила — не столько судьба этих трех девушек, их семьи и знакомых, как то, насколько «здесь и сейчас» находится этот фильм, насколько широко и смело черпает он не из кричащих и острых, а именно вследствие своей распространенности и частоты привычных и будничных вопросов — я, чуть ли не утратив ощущение времени, сидел в просмотровом зале».

Согласимся с критиком: фильм отвечает своему названию полнотой охвата повседневного мира и полифоническим строением, в котором не три голоса, а четыре или все пять, ибо среда здесь имеет равные с героинями голоса.

Жизнь течет на экране прихотливым и своевольным потоком репортажных зарисовок, подслушанных разговоров, не рассчитанных на свидетелей жестов, взглядов, напряженных продолжительных пауз, пространственных интервью. Исподволь, однако, все это довольно прочно скреплено сквозным раздумьем, проступающим в беседах и спорах, которые составляют смысловой стержень киноромана.

Ассистентом Иштвана Дардаи на «Киноромане» был Бела Тарр. Он пришел к нему юношей-кинолюбителем постигать азы кинопроизводства, а к концу работы уже знал, какую картину хочет снять сам.

На Студии Бела Балаша, поощряющей эксперименты, заведено

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 145—146.

² Герасимов В. На экране и в жизни. — Правда, 1980, 5 октября.

правило: тебе дают 150 тысяч форинтов под заявку, не требуя при этом никакого сценария, и ты снимаешь. Если отснятая часть покажется художеству стоящей, тебе дают деньги на продолжение работы. Тарр убедил придирчивый синклит. А потом, сняв «Семейный очаг пожара», он убедил и приемную комиссию будапештской Высшей школы театра и кино: его приняли на первый курс.

В «Семейном очаге пожара» Бела Тарр показал себя верным учеником Иштвана Дардаи, хотя картина его куда компактнее и стройнее. Как в «Киноромане», здесь взята под наблюдение повседневная жизнь людей, на которую особый свет бросает все еще острая в Венгрии квартирная проблема (она постоянно обсуждается в венгерской прессе и на партийных съездах и подарила сюжеты целой группе фильмов, которые венгерская критика иногда так и называет — «квартирные»).

В центре картины двое — молодые муж и жена, живущие в родительском доме. Вынужденное сосуществование молодой пары с родителями в перенаселенной квартирке обнаруживает свою катастрофичность с первых раздраженных реплик, которые отец, восседающий в майке за обеденным столом, адресует невестке и вернувшемуся из армии сыну. И дальше фонограмма будет засоряться бранью, выкриками, постоянными одергиваниями, которые доведут Ирен до отчаяния. Она убежит с ребенком на улицу, проведет ночь в каком-то заброшенном доме. Потом продолжит обивать порог жилотдела и разревется перед тамошним инспектором. А потом за ней придет Лаци и позовет домой.

Сюжет несложен. Однако искупается он невиданной плотностью жизненных деталей, исчерпывающим описанием мелочей — в жестах, во взглядах, в настроениях. Тарр хотел быть беспристрастным социографом и только, рисуя, определенную социальную среду. Но по мере развертывания ситуации и обживания узкого «пятачка», где, задевая локтем друг друга, люди обедают, одеваются, тянутся к мимолетному наслаждению и — ранят ближних, он оказывается не в силах спрятать свою тревогу, свою обиду — за невозполнимые душевные потери, которые, не задумываясь о том, несут эти люди, за каждодневную происходящую по их воле, точнее, по безволию, подмену человеческих ценностей.

В финале Лаци и Ирен после слез примирения отправляются... на карусель. Заключительные планы «Семейного очага пожара» повторяют, только уже с другими персонажами и соответственно в иной интонации, хрестоматийные кадры «Карусели», знаменитой венгерской ленты 50-х годов. В парафразе Бела Тарра карусель уже не ликующий праздник, не дерзкий вызов любви, не крылья головокружительных надежд, а маленький сентиментальный островок, на котором зализывают душевные раны, чтобы завтра нанести друг другу новые.

Как у Дардаи в «Киноромане», ощущение подлинности происходящего обостряют здесь репортажное поведение камеры и исполнители-непрофессионалы, которым Бела Тарр дал свободу в пределах примерной схемы.

Фильмы вроде «Киноромана» и «Семейного очага пожара» венгерская критика нередко называет «социографическими», отмечая

этим их родственную связь с жанром, получившим развитие в венгерской литературе. С книгами, где соединяются репортаж и эссе, социология и исповедь, документ и художественная проза. Место социографии, по утверждению одного из ее современных мастеров, писателя Дюлы Чака, где-то между журналистикой и художественной прозой. А Дюла Ийеш, классик венгерской литературы XX века и, в частности, один из зачинателей социографического жанра (его книга «Люди пусты» вышла в 1936 году и неоднократно с тех пор переиздавалась, в том числе на русском языке), считал, что социографические произведения — это фотоснимки, но фотоснимки человеческой души.

Социографическая проза, по признанию одного нашего писателя, «самое интересное и самое поучительное жанровое явление»... в венгерской литературе¹, пусть не прямо одолжила, но, несомненно, подсказала венгерскому документально-игровому фильму целый ряд стиливых решений, которые призваны помочь художественному анализу современной действительности, направленному на то, чтобы сделать ее совершеннее.

Вслед за «Кинороманом» и «Семейным очагом пожара» довольно большой общественный резонанс вызвали упоминавшиеся выше фильмы «Способ борьбы» и «Мирное время» (обе картины вышли на экраны в 1980 году).

И по характеру сюжета, и по способу его разработки и экранного

воплощения эти ленты близки друг другу. В обеих речь идет об энтузиазме и встречающихся на его пути преградах. В фильме Дардаи решительным энтузиастом проявляет себя инициативная и энергичная женщина, главный врач района, положившая все свои душевные силы на то, чтобы осуществить благородную идею — создать дом для одиноких стариков. Это сказать легко: идея осуществилась. На деле героиня переживала на наших глазах не только душевный подъем, но и растерянность, и глубокое огорчение, и вставала по необходимости в боевую позицию, когда не встречала поддержки у руководителей района.

Аргументы, контраргументы, пространные рассуждения, жар споров, крупные планы говорящих, поддерживающих, сомневающихся, увиливающих от ответа — таков словесный и визуальный материал этой социодрамы, которая характером драматургии немного напоминает нашу «Премию».

В «Мирном времени» Ласло Витези другая, но в чем-то схожая история — о председателе сельскохозяйственного кооператива, стремящемся возродить к новой жизни пустеющие близлежащие села, жители которых уехали в города. Ему многое удастся, хотя методы его не всегда укладываются в параграфы закона. Поэтому он действует, а его обсуждают — в районных и областных кабинетах. Он принимает на свой страх и риск разумное решение, а ему подрезают крылья: не посоветовался с кем надо, не согласовал. Тут затягивается едва ли не самый трудный узел фильма, который авторы не берутся раз-

¹ Залыгин Сергей. От человека к человеку. Заметки читателя венгерской прозы. — Литературная газета, 1982, 9 июня.



Кадр из фильма
«Временный рай»

вязать. Но они окружают его беспокоящими вопросительными знаками.

До этого снимавший сугубо документальные социологические ленты Витези в своем первом документально-игровом фильме сохраняет стиль репортажа, очерка, интервью. И как его единомышленники в этом направлении, почти на все роли приглашает исполнителей-непрофессионалов.

Впрочем, твердого принципа и в отношении исполнителей, как я понимаю, у сторонников «прямого кино» уже нет. Например, Бела Тарр в следующие свои фильмы пригласил известных актеров, предложив им самим сочинить себе перед камерой поведение и диалоги.

С последовательностью, даже чрезмерной, принцип «прямого кино» осуществлен в последней

его картине «Осенний альманах» (1984), до отказа начиненной квартирными скандалами. Снимая практически без сценария, он стремился к пределу психологической и физической правды на экране. Однако разминулс незначай с правдой художественной: сказались невнятность авторской позиции, непродуманная в деталях и в общем ходе драматургия.

Как видим, тотальный документализм обнаруживает коварство, когда на него безоглядно ставят, самонадеянно отказывая при этом таким традиционным категориям искусства, как художественная типизация, отбор и т. п. И он же платит сторицей, когда традиция надежно подпирает и контролирует его. Последнее убедительно доказал документально-игровой фильм «Принцесса» (вто-

рое название: «Дай, король, солдата!»), созданный в 1982 году опытным сценаристом Иштваном Кардошем и режиссером-дебютантом Палом Эрдешем.

С каждым эпизодом мы все больше и больше втягиваемся в этот черно-белый, снятый репортажным способом, с непрофессиональными исполнителями, рассказ о нашей современнице, девочке из провинции, приехавшей в Будапешт по рабочему найму. Трудясь на текстильной фабрике, Ютка (с поразительной естественностью сыграла ее Эрика Ожда, тогда еще непрофессиональная актриса) простодушно и доверчиво отзывается на все, чем манит ее окружающая жизнь. Появятся у нее новые подружки и приятели. Будут искренние привязанности. Будут иллюзии и планы. Но будут и предательства, и глубокие душевные травмы, и устрашающее чувство, что жить уже больше нечем, не для кого — как в финале, когда у нее отнимут под стенами последнюю ее привязанность, крохотное существо, которое она, выручая легкомысленную подружку, взялась воспитывать. Много слез будет Юткой выплакано в этих университетах, но не озлобится она. Разве что повзрослеет — психологически и нравственно.

Жесткая, но глубоко человеческая и потому красивая, эта картина явилась не только многообещающей заявкой молодого режиссера, но и свидетельством, несомненно, наличествующих в данном методе художественно-выразительных возможностей.

Сегодня еще рано подводить итоги описанным поискам — они продолжают. Вероятно, когда-нибудь эти опыты исчерпают се-

бя, потеряют свою свежесть и органичность, как это случалось в истории кино с направлениями, родственным венгерскому феномену. Тем более что они, решив одну проблему — поиски новых контактов с жизненной реальностью, одновременно породили другую — до некоторой степени затруднили зрительское восприятие. Надежных рецептов, как решать ее, не сдавая своих эстетических позиций, никто пока не нашел. Ищут методом проб и ошибок. Не предсказывая дальнейшую судьбу этого направления, глубоко связанного в своем существе с национальной культурной традицией, видя и сильные его стороны (о них немало писалось в нашей прессе¹), и уязвимые места (недаром оно переживает сегодня свой трудный час), будем помнить, что след, какой всегда оставляет исчерпавший себя документализм, уходя со сцены, — это новое качество реализма в киноискусстве.

«...Овладение действительно посредством ее активного и требовательного познания, отметающего любые упрощения, утопические и панические иллюзии. Познание для нового движения вперед, для устранения всяческих диспропорций и болезненных противоречий, которые мешают социализму и человечеству»² — так определил советский исследователь венгерской культуры О. Россиянов характер и

¹ Кроме публикаций В. Герасимова в «Правде», могу отослать читателей к статьям: Н. Лордкипанидзе «Факты и действующие лица» (Советская культура, 1981, 23 июня), И. Рубановой (Советская культура, 1982, 9 апреля), С. Дардыкина (Известия, 1983, 8 июня, в частности — о фильме «Мирное время») и др.

² Иностранная литература, 1967, № 10.

глубинный пафос литературных произведений в жанре социографии. То же можно сказать о родственных им произведениях кино, где «эстетика действительности» выступает особым инструментом социально заинтересованного исследования отношений индивида и общества, личности и обстоятельств или, другими словами, возможностей человеческого счастья, человеческого самоосуществления «здесь и сейчас».

Рядом с документально-игровым фильмом, на него оглядываясь, впитывая его опыт, а иногда и споря с ним, ищет новых контактов с жизненной реальностью традиционный игровой фильм. Он обращается часто к тем же жизненным ситуациям и к тем же острым проблемам, которые с настырчивостью выносятся на экран «будапештская школа».

Взять хотя бы квартирную проблему. Вокруг нее строятся сюжеты не только «Киноромана», «Семейного очага пожара», «Осеннего альманаха», но еще целого ряда картин 70—80-х годов, различных по стилю, по интонации. Тут и «Милый сосед» Жолта Кезди-Ковача, и «Возможно, завтра» Юдит Элек, и «Этот день — подарок» Петера Готара, дебютировавшего этой картиной и сразу выдвинувшегося в первый ряд венгерской кинорежиссуры.

Героиня его фильма (он вышел в 1980 году) — воспитательница детского сада, уже не юная, хлебнувшая неустроенной жизни, тратит все душевные силы, чтобы обрести, наконец, собственный дом. Меняет крохотную квартирку (доставшуюся ей как опекунице после смерти старой женщины) на кооперативную в новом жи-

лом районе, вступает, поскольку квартира двухкомнатная, в фиктивный брак, который оборачивается для нее глумливым фарсом, унижается перед старым аферистом и пошляком в надежде выторговать у него сумму, которую неожиданно требуют доплатить за кооператив... Все это чередуется на экране в нервно-торопливом темпе, окрашено горько-иронической интонацией.

Исполнительница главной роли Цецилия Эстергайш проводит всю картину с лицом издерганной, утомленной женщины, на остатке сил сопротивляющейся немилостивым к ней обстоятельствам. Вот она переступает свою гордость, собственное достоинство, теряется, опускает руки, но — снова встает, снова ловит такси, обивает пороги, ища помощи.

Важную интонацию вносит заключительная сцена, где Цецилия Эстергайш особенно хороша в дуэте с ее партнершей Юдит Погань. Как-никак это встреча соперниц, ибо муж второй является возлюбленным — правда, немного остывшим, выдохшимся, что ли, из-за бытовых мытарств — для первой. Однако схема, к которой мы приоткрылись, ломается в минуту. Две одинокие, уставшие бороться за свое счастье женщины неожиданно обнаруживают расположение, сочувствие, даже нежность друг к другу, и с их негромкими, чуть смущенными взаимными исповедями входит в картину человеческое тепло.

Погруженная донельзя в материю быта, картина эта не о быте, а о человеке, о подлинно человеческих, не подменяемых бытом ценностях. «Быт — это обыкновенная жизнь, испытание жизнью, где проявляется и про-

веряется новая, сегодняшняя нравственность», — утверждал наш прозаик Юрий Трифонов. Под этим подписались бы многие венгерские сценаристы и режиссеры, создатели «квартирных» фильмов. В их числе Петер Готар (кстати сказать, именно он экранизировал в начале 80-х годов на Венгерском телевидении «квартирную» повесть Трифонова «Обмен»).

В коротком очерке, разумеется, не обозреть все разнообразие тем и интонаций венгерских фильмов, обращенных к современности. Здесь говорилось о фильмах, исследующих проблему человеческой самореализации, человеческого счастья в условиях реальной повседневной жизни со всем, что в ней еще не решено. Назывались также фильмы, выносящие на общественное обсуждение вопрос о прошлом и настоящем венгерского села. В этот же период появляются картины, в которых предметом размышлений и критики становится наблюдаемый сегодня в определенном слое венгерского общества комплекс приобретательства, накопительства, собственности, порой подменяющий истинно человеческие отношения и духовное содержание жизни. Об этом, например, фильмы «Спасибо, живем!» Ласло Лугошши (1981), «Легкое телесное повреждение» Дёрдя Сомьяша (1983) и др. Найдешь на афишах 70—80-х годов и ленты, пронизанные раздумьем о социальных и этических сверхзадачах искусства. Таков «Лабиринт» Андраша Ковача, который уже мелькнул в предыдущей главе. Такова «Ночная репетиция», которой дебютировал в 1983 году режиссер Миклош

Сурди, — картина о творчестве, когда оно не промысел, а поступок.

Обзор был бы ощутимо неполным, если бы я обошел вниманием еще две группы картин: фильмы так называемой «женской» темы и фильмы о подростках, о молодежи.

Маркс замечал, что состояние общества характеризуется положением в этом обществе женщины... Эту формулу венгерские кинематографисты вправе водрузить в виде цитаты над воротами студий производственного объединения «Мафильм», ибо там целое направление связало себя с данной проблемой, которую оно исследует в контексте социалистической действительности. Фильмов этого рода достаточно много появилось в Венгрии в 70—80-е годы: к тем, что уже были названы, можно добавить «Когда придет Йожеф» Жолта Кезди-Ковача, «Церемонию» Дюлы Маара, «Несчастливую шляпу» Мари Шоош, «С днем рождения, Мэрилин!» Режё Сёреня (этот фильм успешно идет на наших экранах, в немалой степени благодаря таланту актрисы Цецилии Эстергайош), «Любовники» Андраша Ковача (и с этой картиной недавно познакомились наши зрители), ну и, конечно, вереницу «женских» фильмов Марты Месарош, лучший из которых, на мой взгляд, «Удочерение» (в нашем прокате — «Дом на окраине»).

Это история отношений двух женщин — уже немолодой работницы мебельной фабрики Каты, одиноко живущей на окраине городка и любящей женатого человека, и юной Анны, воспитанницы детского дома, наделенной чув-



Кадр из фильма
«Наследство»

ством свободы, независимости, но способной, хоть и трудной у нее характер, оценить человеческую отзывчивость.

Еще одна социальная проблема, которой сегодня озабочена Венгрия и к которой также обращаются «прямое кино» и традиционный игровой фильм, — проблема подростков и общественной ответственности за них. «Прощание со школой» Тамаша Алмаша (1981), «Право надежды» Жолта Кезди-Ковача (1981), «Каждую среду» Ливии Дярмати (1980), «Воскресные родители» (1979) и «Кабала» (1981) Яноша Рожи, «Беги со мной!» Миклоша Маркоша (1982, в нашем прокате — «Протяни мне руку!»), «Заботы Эстер» Андраша Петерфи (1985) — все они с разной степенью остро-

ты ведут разговор на эту тему.

Режиссер Янош Рожа, и прежде посвящавший подросткам свои фильмы («Детские болезни», 1965, «Паучий футбол», 1976), в фильме «Воскресные родители» предпочел заостренный ракурс, обратившись к специфической среде. Его фильм — о девчонках, воспитанницах интерната со строгим режимом для «трудных» подростков.

Сначала идут стилизованные интервью — на черно-белой пленке, с невычищенной фонограммой. Следы душевных травм и печать улицы на лицах шестнадцатилетних девочек. Они рассказывают, как сюда попали, кто их

родители, как они к ним относятся, какие у них планы, о чем мечтают. В ответах — похожие проступки, неблагополучные семьи, разочарованность. А мечты... Мечтают, разумеется, все об одном: вернуться в нормальную жизнь, вернуться любой ценой.

Героиня фильма Юлия (не-профессиональная в ту пору исполнительница Юлия Няко принесла в эту роль правду типажа и психологии) убегает из интерната. И не один раз. То под покровом ночи, а то при свете дня, воспользовавшись затеей сердобольных шефов с ткацкой фабрики, решивших воспитать из какой-нибудь «трудной» девочки будущую смену. Они выбирают Юлию и, с благословения директора интерната, поочередно принимают ее по воскресеньям в кругу своих семей. Но Юлия не обольщается натянутой душевностью «воскресных родителей». Дерзкими выходками она нарушает их наивные планы, и вновь милиция разыскивает ее, чтобы вернуть в интернат.

В фильме нет сентиментализма, который часто поработает подобные темы. Интонация «Воскресных родителей» строгая. Почти в самом конце режиссер вводит в свою картину эпизоды из памятной многим французской ленты «Четыреста ударов». Обительницы интерната плачут, когда им ее показывают — настолько похожими кажутся этим девочкам их собственные истории на ту, о которой рассказал старый фильм.

«Воскресные родители» пронизаны болью за девчонок, оказавшихся в этом интернате. Что привело их сюда? Как, из чего, в каком таком особом климате

вырастают те, кого принято называть неуклюжим словом «трудновоспитуемые»? Трудился ли кто, в самом деле, над их воспитанием? И есть ли у такого труда свой отдельный час? Задавая себе и зрителю эти вопросы, авторы фильма напряженно размышляют о вине и долге. Не ко-го-нибудь одного, а каждого, кто в кадре.

Тема взаимоотношения поколений и тема взаимовоспитывающего сосуществования людей в современной жизни вышли на первый план в последней картине Ливии Дярмати «Немножко я, немножко ты» (1984). Ее героиня — деловая, практичная женщина, администратор-распорядитель комфортабельного столичного отеля, которая пытается с такой же самоуверенностью и деловой энергией воспитывать свою шестнадцатилетнюю Юлику. А та как раз делает первые попытки стать самостоятельной. И от того бунтует. Участниками возникающих семейных сцен становятся не только Юлика и ее родители, но и родители родителей — у тех тоже свои взгляды на молодежь и свои способы разговаривать с нею.

Ливия Дярмати не вчера пришла в кинематограф. Она одинаково увлеченно работает и в документальном, и в игровом кино и владеет как режиссер разными интонациями: иронической, бесстрастно-протокольной или ненавязчиво-поучительной (как в фильме «Каждую среду» — тоже о взаимоотношениях поколений). В ее новой картине немало юмора, а окрашенный улыбкой финал — ночное купание, завершающее большой семейный праздник — может быть прочитан как метафо-

ра, заключающая надежду и уверенность, что герои, юные и взрослые, сделают, каждый со своей стороны, шаг к необходимому взаимопониманию, взаимому уважению.

Проблемный фильм... Само это выражение редко услышишь в среде венгерских кинематографистов. А каким еще, удивились бы они, может быть фильм о современности, если он, конечно, не откровенно развлекательный? «Публицистическая заостренность постановки вопроса, конфликтные ситуации, нетерпеливая жажда исправления положения — характерный «венгерский ракурс», выработанный передовой национальной культурой, традиционное понимание ответственности искусства». По долгу наследников этой традиции венгерские кинематографисты упорно направляют объективы своих кинокамер на такие участки нынешней жизни, которые нуждаются в общественном внимании и вмешательстве.

Кино ищет зрителя

Начну с одного воспоминания.

В 1980 году на национальном кинофестивале в Пече (по нечетным годам он проводится в Будапеште) одна из дискуссий привлекала задиристой формулировкой темы: «В каких венгерских фильмах нуждаются 80-е годы?» Зал был тогда полон, и «часов не наблюдали». Не прогнозов и не оторванных от реальности требований хотели слышать участники дискуссии, а мнений о том, какие именно уже обозначившие-

ся тематические и стилевые направления в кино стоит активно поддержать — в интересах венгерской культуры, социального и духовного развития общества, наконец, в реальных интересах отечественного зрителя.

«Проблема зрителя» в часы той дискуссии отмечала в Венгрии свою круглую дату. Ровно десять лет назад, в 1970 году, когда положение с посещаемостью венгерских фильмов в стране резко изменилось (после 15 миллионов в 1969 году 8 миллионов в 1970-м), на страницах газеты «Непсабад-шаг», центрального партийного органа, прошла дискуссия о том, насколько структура венгерского кинорепертуара соответствует требованиям, которые, с одной стороны, предъявляются к киноискусству принципиальными целями культурной политики государства, с другой — являются законными желаниями и потребностями кинозрителей. Выявились разные позиции в вопросе, как восстановить и укрепить связи отечественного кинематографа со зрителем. Открывший дискуссии режиссер Дёрдь Хинч (он известен сатирической комедией «Воробей тоже птица», имевшей в конце 60-х годов большой зрительский успех в Венгрии и за ее пределами) с горячностью ратовал за кратчайший путь: «дать отдых», как он говорил, направлению социально-проблемному, аналитическому, проникающему в незатронутые области прошлого и настоящего и требующему при этом от зрителя определенной духовной работы, и сосредоточиться на создании фильмов, которые отвечали бы обыденным зрительским интересам и среднеарифметическому вкусу. «Если

¹ Рубанова И. Венгерский ракурс. Заметки о современном кино братской страны. — Советская культура, 1982, 9 апреля.

мы будем делать фильмы, предъявляя к ним иные требования, чем киноаудитория, мы никогда не встретимся со своими зрителями». Поэтому, призывал Хинч, «перегнем палку в другую сторону!».

Конечно, ему возражали. Ссылались на фильмы безвкусно-развлекательные, рассчитанные только на утробный смех либо упрямняющие агрессивность — они, мол, тоже пользуются успехом, но такой ли успех нам нужен?!

Вспомнить сейчас ту давнюю дискуссию стоило хотя бы потому, что аргументы сторон повторялись почти без изменений в дискуссиях, которые периодически вспыхивали в течение последующих лет и еще сегодня не утихли. Да и могли ли они утихнуть, если ежегодное число зрителей венгерских фильмов в стране продолжало падать. «Рекордным» в этом смысле стал 1979 год, когда не набралось и 4 миллионов зрителей. В последующие годы этот важный для функционирования национальной кинематографии показатель остановился на 5 с лишним миллионах, с небольшими колебаниями в ту или другую сторону. Разумеется, такое положение не может не беспокоить венгерских кинематографистов и критиков, хотя у него имеются и объективные причины: незаметно происходившее перераспределение бюджета свободное время людей в пользу других форм культурного досуга, с чем уже нельзя не считаться; достаточно широкий выбор зарубежных картин в кинотеатрах; конкуренция телевидения, а теперь еще и видео, которое в Венгрии распространяется все шире, и даже возникла сеть прокатных видеотек с уже удовлет-

ворительными по разнообразию каталогами кассет (включающими классику мирового кино и фильмы последних лет). Все это факторы, так или иначе сказывающиеся на позициях кино вообще и венгерского кино в частности.

Конечно, проблема зрителя сложна, в ней нельзя преувеличивать значение цифр как таковых. Критик Дёрдь Сабо, участник дискуссии о венгерском кино, проходившей в 1978 году на страницах литературной газеты «Элет эш иродалом», напомнил, что «Холодные дни» в свое время посмотрел миллион зрителей, но влияние этого фильма распространилось на гораздо более широкий круг людей. Парадоксально, но факт: картину мог кто-то не видеть, однако обсуждала ее чуть ли не вся Венгрия. Именно такой успех нужен как воздух современному венгерскому фильму.

Но нужен, несомненно, и непосредственный успех, такой, о котором тотчас сказали бы заполненные людьми кинозалы. Без него не может нормально функционировать национальное кинопроизводство. И не может быть воспитана публика, способная наслаждаться ценностями, которые создает или собирается создавать это кинопроизводство. Эту диалектическую истину напомнил в недавней дискуссии в журнале «Фильмкультура» (1985, № 4) другой венгерский критик — Андраш Рез. «Напрасно рождаются шедевры непреходящего значения, которые десятилетиями позже попадут в киноисторию, если растущее поколение, которое сегодня знакомится с венгерским киноискусством, не ходит в кино, потому что не способно вступить

в контакт с фильмами, и фильмы не желают вступать с ним в контакт... Я считаю важным, когда рождаются такие кинопроизведения, которые способны установить контакт со зрителями... Пусть это не самые лучшие фильмы, пусть они не достигают высот венгерского киноискусства, но эта «вторая линия» нашего кино, о которой мы меньше говорим, тащит большой груз и значение ее гораздо серьезнее, чем мы ей придаем».

Я привел суждения, прозвучавшие в разные годы, но рожденные одной заботой, чтобы читателю было видно, на каком трудном перекрестке стремлений и требований живет, развивается и решает встающие перед ним проблемы венгерское кино. Сегодня, кстати сказать, ситуация еще сложнее. Экономические трудности венгерского кино (они связаны в первую очередь с удорожанием производства фильмов) вынудили — в качестве временной меры — сократить число выпускаемых ежегодно картин: вместо прежних 20 на ближайшие годы планируется 16—17, при этом будет строже учитываться так называемый «зрительский потенциал» каждого фильма. Иначе говоря, перед венгерским кино еще более остро стоит задача — цитирую недавнее интервью в журнале «Фильмвिलाг» (1985, № 9) главы венгерской кинематографии Ференца Кёхалми, — «не теряя авторитета, который венгерское киноискусство завоевало себе в мире серьезным и глубоким изображением общественных проблем, добиться более органической связи с венгерским зрителем», ответить разным, в том числе и сугубо развле-

кательным, его интересам. Какая-то коррекция в репертуаре, видимо, в этой связи произойдет.

Собственно, ее внесли раньше, еще в конце 70-х, когда отчетливо вырисовывавшаяся ситуация заставила венгерское кинопроизводство пересмотреть свой репертуар и с большей щедростью в дальнейшем выкраивать средства на так называемые «зрительские» ленты.

Экономические расчеты оправдывались. В списке рекордсменов кассы в минувшие годы мы найдем криминально-приключенческие картины «Языческая мадонна», «Коджек в Будапеште», «Швед, который бесследно исчез», «Без паники, майор Кардош!»

Ленты с криминальным сюжетом — путь к зрителю, конечно, короткий, но не самый верный. Понимая это, венгерские кинематографисты стараются обеспечить популярный жанр по возможности качественным сценарным материалом. Они активно черпают из истории — она подарила венгерскому приключенческому фильму в последние годы немало волнующих сюжетов. Например, сюжет с испытанием бактериологического оружия в одном из лагерей для военнопленных в период первой мировой войны («Транспорт. 1916», в нашем прокате — «Опасный эксперимент», которым в 1981 году дебютировал в кино Андраш Сурди). Или криминально-политическую историю с таинственным террористом, который неведомо с какой целью и по чьей указке в начале 30-х годов пускал под откос железнодорожные экспрессы («Виадук», 1982, реж. Шандор Шимо). С не менее интригующим и напря-

женным историческим сюжетом вновь вышел на сцену в 1981 году после более чем тридцатилетнего отсутствия — не только в венгерском кино, но и в родной стране — вечный скиталец Геза Радвани. Его «Цирк «Максим» (в нашем прокате — «Секрет бродячего цирка»), которым старейший кинематографист решил подвести итоги своей творческой жизни, обращает зрителя к годам второй мировой войны.

Я не рассказываю подробно об этих лентах, во-первых, потому, что они шли на наших экранах, а также и потому, что они, с профессиональной точки зрения безупречные, отвечающие требованиям жанра, тем не менее не являются собой специфически венгерской модели.

Иное дело — комедия.

Время от времени венгерские критики устраивают строгую ревизию своему комедийному хозяйству, в который раз огорченно заявляя, что хороших кинокомедий в Венгрии создается все еще мало. И ты готов с ними согласиться, когда посмотришь какую-нибудь в самом деле неудачную ленту вроде «Брака с выходными» (1983, реж. Дюла Месарош) — малоизящного современного водевиля с альковными путаницами и глупыми гримасами. Но ты же готов возразить тем, кто спешит хоронить венгерскую кинокомедию, когда вспоминаешь, какое радостное чувство испытал несколько лет назад на убийственно-язвительной, высмеивающей протекционизм и накопительство картине Ференца Андраша «Грибной дождь». Или «Высоконравственная ночь» Кароя Макка, комедия с анекдотическим сюжетом начала века и щемящей нотой в

финале в духе мопаассановских новелл (она демонстрировалась вне конкурса на Московском международном кинофестивале 1979 года). Список удач в комедийном жанре дополнили в последующие годы «Брак без обязательств» Яноша Жомбойи (1980), история с авантюрным сюжетом; грустная и ироничная лента Гезы Бёсёрмени «Шум в сердце» — о провинциальном участковом враче; картина с элементами гротеска Дюлы Маара «Игра облаков» — экранизация новеллы Тибора Дери, действие которой происходит в 30-е годы, в эпоху межвременья и декаданса.

В изобразительном строе, в сюжетной конструкции или в общем пафосе этих картин вы обязательно обнаружите их связи с той или другой традицией венгерской культуры или с ведущими тематическими и стилевыми линиями современного венгерского киноискусства.

Так венгерские режиссеры и сценаристы в разных жанрах и стилевых манерах настойчиво ищут формулу художественно полноценного «зрительского» фильма, способного на территории проката бросить перчатку развлекательному импорту.

С борьбой за зрителя связано еще одно явление, о котором нельзя не сказать. Во второй половине 70-х годов в венгерском кино заявила о себе так называемая «агрессивная» режиссура, стремящаяся не просто увлечь, но атаковать при помощи сильных раздражителей зрительскую психику. Искусство такой атаки продемонстрировали Янош Рожа в фильме «Трубач» (1978), Дёрдь Сомьяш практически во всех своих картинах, начиная с дебют-

ной ленты «Под подошвами свистит ветер» (1976) и следовавших за ней «Разбойников» (1978), уже упоминавшийся Ференц Анд- раш, который социально-проблем- ную картину «Стервятник» (1982) наэлектризовал загадками и по- гонями детективного жанра.

Миклош Синетар, известный театральный и телевизионный ре- жиссер, изредка работающий в «большом кино», также предпо- чел максимально действенные эффекты, когда ставил фильм «Крепость», который в 1979 го- ду вышел на первое место среди венгерских картин по числу зри- телей.

Перед нами социальная фан- тастика, гротеск, политическое моралите. Координаты фильма — неопределенное будущее и нена- званная страна. Некое «Общест- во по восстановлению и исполь- зованию покинутых крепостей», озабоченное падением туризма, прибрало к рукам отслужившие военные укрепления, чтобы, от- кликаясь на спрос, организовать в них незаправдашнюю, мини- атюрную войну. Заплати, и ты по- получишь то, чего тебе недостава- ло в монотонной повседневности: боевой энтузиазм, реальную опас- ность. Да еще красивые шрамы — на память! А жертвы?... Что же, без них войн не бывает. Они тоже вхо- дят в программу, напрягают игру, дают остальным ее участникам заглянуть в лицо смерти, стиму- лируя их волю к победе.

Все это, конечно, чистый вымы- сел, на котором стоит печать ин- дивидуальности Дюлы Хернади, известного венгерского писате- ля и драматурга, предпочита- ющего такие вот, условные, па- радоксальные драматургические конструкции. Однако за вымыс-

лом строит гримасу реальность: ведь в самом деле, находятся в разных частях света желающие безответственно принести мир в жертву бизнесу и приключе- нию.

Вот они съезжаются, как на респектабельную охоту. Оплачи- вают дорогой сервис, вызывают каждый по вкусу форму. Возника- ет странное — в беспринципно- сти своей даже жутковатое — войско, в котором оказываются локоть к локтю далекие друг от друга по времени и даже враж- дебные друг другу в реальной истории мундиры и регалии. На- чинается игра, подхлестываемая бравурным маршем. Война на- чинает походить на настоящую, так убедительны развязанные страсти. Каждая сторона, забыва- ясь, будто соревнуется в агрес- сивности с другой. Но, кто бы ни победил, в проигрыше по логике остаются все, даже если они этого не осознают. Потому что злой джинн уже выпущен из бутылки.

Есть ли в этом фильме недостат- ки? Есть. Стремясь воздейство- вать на эмоции зрителей, созда- тели хватили через край. Они слишком увлеклись demonstra- цией жестокости и насилия, отче- го разоблачение начинается иног- да походить на смакование. Тут Миклош Синетар, пошел, дума- ется, не столько за темой, сколь- ко за модой, продиктовавшей ки- нематографу в качестве рецеп- та «зрелищности» сильные раздра- жители.

Это тоже реальная проблема для сегодняшнего венгерского кино: какими средствами завое- вывать зрителя? К сожалению, в венгерских фильмах последних лет нет-нет да и дадут себя знать непереваренные рецепты буржу-

азного коммерческого кинематографа. Чаще всего соединение экзотики сюжета с натурализмом, противоречащим нравственному чувству и художественному вкусу.

В Венгрии, как и всюду сегодня, три четверти киноаудитории составляет молодежь. Говорить с экрана о молодых и на языке молодых, использовать яркие, зрелищные формы для выражения серьезных мыслей — к этому стремится новое поколение венгерских режиссеров, а их в последние годы вышло на сцену немало. Тамаш Алмаши, Ласло Витези, Петер Готар, Дёрдь Добрай, Андраш Елеш, Габор Колтаи, Янош Ковачи, Мария Шоош, Андраш Сурди и Миклош Сурди, Бела Тарр, Петер Фабри, Пал Эрдеш, Янош Ксантус, Петер Гардош... Некоторые уже попали и на наши прокатные афиши или встретились на фестивальных.

Смена поколений? Да нет, не сказать. Ведь старшее поколение еще не думает уходить со сцены. Правда, Золтан Фабри, которому сейчас шестьдесят восемь, недавно объявил, что прощается с кино. Но надолго ли? Все так же, не делая в работе пауз, ставит картину за картиной Андраш Ковач, который в минувшем году отметил свое шестидесятилетие. По-прежнему неугомонен Миклош Янчо, которому (трудно поверить!) давно за шестьдесят. А он иной раз ставит одновременно два фильма и в то же время вдохновенно фантазирует на сценических подмостках. Да что там! Даже Геза Радвани, патриарх венгерской кинорежиссуры, узнавший запахи кинопроизводства в конце 30-х, еще намерен вернуться на съемочную площадку.

«Уплотнение» — я бы так скорее назвал нынешнюю ситуацию в венгерском кино: производственные возможности его пока не расширяются, а голосов ощутимо прибавилось. И голоса-то по преимуществу сильные, неповторимых тембров. Как им всем не дать высказаться!

Да, в высказываниях их можешь не все принимать. С чем-то другой раз готов решительно спорить. Но это не мешает разглядеть в них талант и профессиональную зрелость, стремление свежим взглядом охватить разные области действительности, важные и существенные для кино. И еще: поиск новых выразительных средств, который они увлеченно ведут. Здесь тоже, надо сказать, не обходится без крайностей. «Иногда их чересчур романтическая настроенность, — размышляет критик Денеш Золтаи о сходных поисках молодых венгерских литераторов, — свидетельствует о том, что более благоприятное вступление в жизнь сопряжено и с определенными трудностями: их позитивная неудовлетворенность тем, что получено готовым и что, естественно, нуждается в дальнейшей коррекции, не всегда сочетается с культурой реалистического мышления, которая в действительности, а не в утопии могла бы им преодолеть пережитки старого.

Не учитывать этой проблемы было бы ошибкой. Но еще большая ошибка, если критика и теория забудут о ленинских мысли по поводу «кипящей, бурлящей, ищущей молодежи»: «Нередко бывает, что представители поколения пожилых и старых **не умеют** подойти, как следует, к молоде-

жи, которая по необходимости вынуждена приближаться к социализму **иначе, не тем путем, не в той форме, не в той обстановке, как ее отцы**».

То, что Ленин говорил о новых формах приближения людей к социализму вообще, с полным правом можно сказать и о приближении нового творческого поколения к социалистическому реализму¹.

Характерный мотив многих интервью и выступлений нового поколения венгерской кинорежиссуры — стремление, чтобы кино отвечало потребности дня. Чтобы зритель, особенно молодой, вновь потянулся в кинотеатры. И это не просто слова. Молодые кинематографисты пытаются реализовать свою программу разными средствами.

Так, например, появился жанр, абсолютно новый для венгерского экрана: я имею в виду фильмы, где молодежная тема скорее прислуживает музыкальной фонограмме с популярными бита-ансамблями.

Не просто насыщены, наэлектризованы децибелами молодежной поп-музыки фильмы Габора Колтаи: «Концерт» (его можно назвать «музыкальной социографией», потому что здесь вырисовывается, кроме всего, портрет венгерского поколения, выросшего на пластинках ансамбля «Илеш») и следующая картина («Король Иштван» (1983), поставленная на основе спектакля, разыгранного под его же руководством в Будапештском городском парке.

События этого музыкального фильма, или «рок-оперы», как

объявляла афиша, относятся к X веку, когда в центре Европы крестом и мечом было образовано венгерское государство, объединившее разрозненные племена. Тут, если хотите, попытка заставить служить популярный жанр воспитанию у молодежи «чувства истории». Создатели фильма стремятся задеть зрителя страстью борьбы, которую вел на рубеже IX—X веков король Иштван с внешними и внутренними противниками за идею централизованного государства, связанного с европейскими народами общей верой. Иштвану видится в этом историческая необходимость, он желает в конце концов принести своему народу мир и процветание.

Однако, хотя и действуют в фильме исторические персонажи, он не исторический в прямом смысле слова. Здесь немало исторически «чужеродных» деталей; они помогают молодому зрителю «связать времена» и поверить историческими уроками современные общественно-политические вопросы. Все средства этого красочного, театрализованного, вокально-хореографического действия призваны выразить, даже впечатать в сознание молодого венгра мысль, актуальную в любую эпоху, а сегодня особенно. Мысль об ответственности за свою страну, за мирное небо над ней.

...Одна поющая, будоражащая фонограммой и острой киновыразительностью лента. Вторая, третья, четвертая. С подобной картиной недавно выступил сам Миклош Янчо, пригласив в герои и участники не менее популярный в Венгрии ансамбль «Омега» (фильм так и называется: «Омега, Омега»)... Рождается, пробует

¹ Золтаи Денеш. Социалистический реализм: теория и практика. — В кн.: Социалистический реализм за рубежом. М., 1985, с. 88.

голос, ищет себя на экране новый жанр.

Может быть, не все в новорожденном жанре безупречно с эстетической точки зрения. Не все средства, которыми пытаются встряхнуть зрителя эти фильмы, возьмет себе киноискусство на будущее. Но в любом случае они делают сегодня необходимую работу: восстанавливают контакты с молодежной аудиторией («Король Иштван» стал лидером проката в 1984 году, набрав за короткое время более миллиона зрителей) и расширяют фонд выразительных возможностей экрана, открывают неисчерпанные резервы его эмоциональности.

* * *

Как ни много приведено в этом очерке названий и имен, куда больше осталось по неизбежности «за кадром»: и фильмов, и имен,

с которыми связан нынешний облик венгерской социалистической кинематографии, ее важнейшие национально-самобытные традиции, различные тематические и жанровые пласты, ее современные искания и трудности.

Перед киноискусством Венгрии сейчас большие задачи: учитывая требования времени, выйти к новому жизненному материалу, историческому и современному, к новым конфликтам, которые рождает беспрерывно развивающаяся социалистическая действительность, открыть новые характеры, обрести социально зрелого героя, обнаруживающего в ответственные моменты жизни высокую нравственную силу и гражданственность. Навести надежные мосты между ярким, эмоциональным зрелищем и кинематографом глубокой мысли в интересах широкого зрителя и самого искусства.

Советуем прочитать

Немешкюрти Иштван. История венгерского кино (1896—1966). М., 1969.

Погожева Людмила. Будапештские тетради. М., 1972.

Ракурс. Статьи и материалы о кино социалистических стран. Сборник. М., 1977.

Трошин А. Кинорежиссер Андраш Ковач. М., 1979.

Киноискусство наших друзей. Сборник статей. М., 1979.

Актуальные проблемы кинематографа социалистических стран. Сборник научных трудов. М., 1982.

Кино братских стран. Проблемы социалистического кинематографа. Сборник научных трудов. М., 1983.

Александр Степанович Трошин

ВЕНГЕРСКОЕ КИНО: 70—80-е годы

Главный отраслевой редактор В. П. Демьянов

Редактор Л. Ю. Ильина

Мл. редактор О. А. Васильева

Оформление Г. И. Комзоловой

Худож. редактор М. А. Гусева

Техн. редактор Л. А. Солнцева

Корректор Н. Д. Мелешкина

ИБ № 8155

Сдано в набор 21.02.86. Подписано к печати 22.04.86. А00350. Формат бумаги 60×84^{1/16}. Бумага офс. № 1. Гарнитура журнально-рублиная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 2,8. Усл. кр.-отт. 6,06. Уч.-изд. л. 3,41. Тираж 60 170 экз. Заказ 2934. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 867106. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание“.



СЕРИЯ

ИСКУССТВО