

МОДЕЛИ

СОВЕТСКИЙ

Экран

13 · 89

ШИРВИНДТ
играет
ШИРВИНДТА



Три месяца назад мы были свидетелями работы первого Съезда народных депутатов СССР — напряженнейшей по драматургии, атмосфере и расстановке сил.

Съезд, по словам академика А. Д. Сахарова, «оказался идеологически гораздо более глубоким, чем он мог бы быть...»

Что и ценно.

И это, может быть, самый важный итог Съезда. В расчете на перспективу...

На далекую перспективу».

«СЭ» открывает рубрику «Особое мнение», в которой выступают народные депутаты — кинематографисты. Беседу с народным депутатом СССР Д. А. ЛУНЬКОВЫМ ведет Дая Смирнова



Дискуссия в разгаре. Спор продолжается

МЫ ОБРЕЧЕНЫ НА М



Дмитрий ЛУНЬКОВ, народный депутат СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР

— Дмитрий Алексеевич, первый Съезд народных депутатов СССР вы пережили в Кремлевском Дворце, я — у телевизора. На мой взгляд, это был самый главный — увлекательный и напряженный — сериал года. А что скажете вы? Поделитесь, пожалуйста, впечатлениями документалиста и свидетеля события.

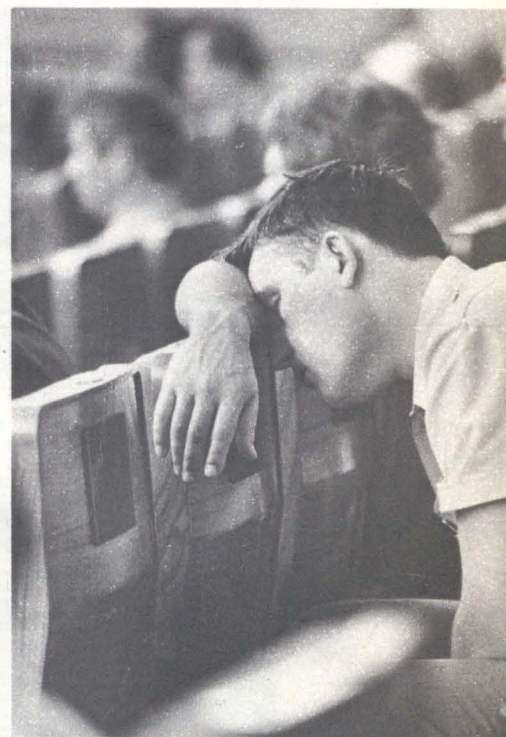
— Иногда мне казалось, что картина происходящего слишком сыграна и не раз тревожила режиссура — очень уж старая для нового сюжета и нового содержания...

— Да, особенно хорошо это читалось на крупных телевизионных планах. И полагаю, что состояние зрителей часто было близко к гражданскому стрессу. Но горячий материал, новые действующие лица и степень раскрепощенности депутатов часто преодолевали режиссуру.

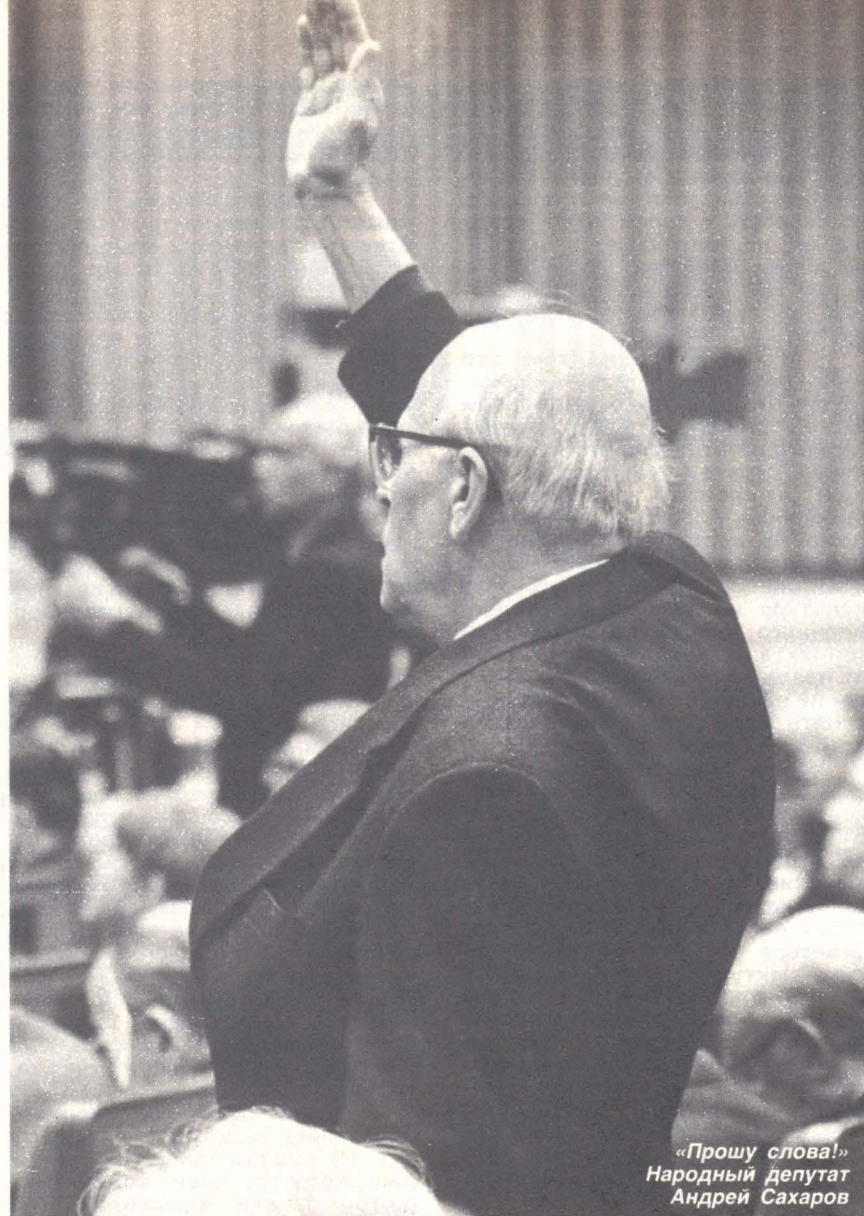
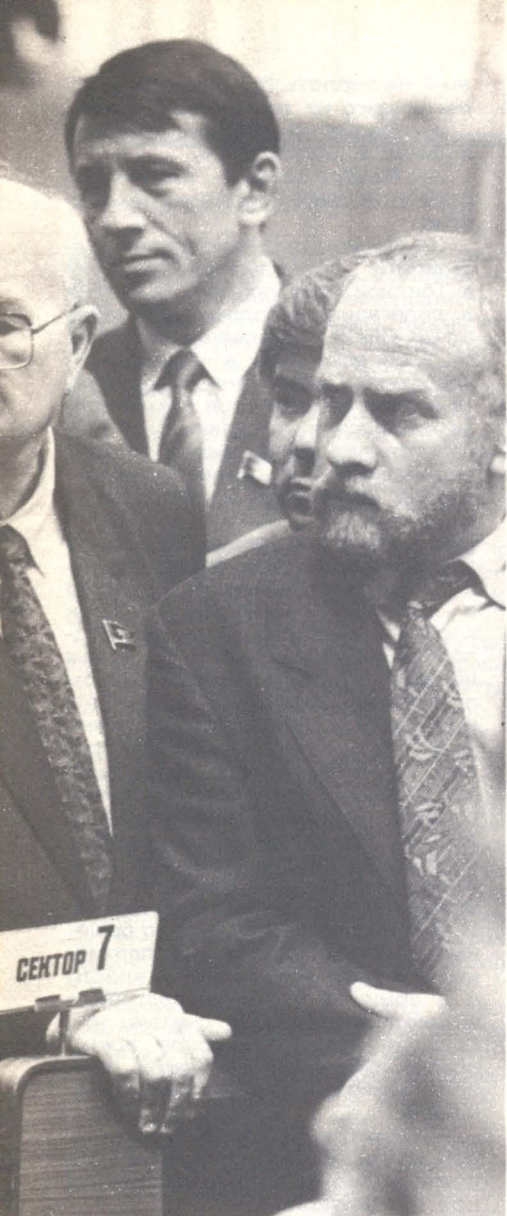
— Не так часто, как ожидалось и хотелось бы. Да и попытка стать вровень с цивилизованными странами нам пока не удается — низка политическая культура, нет привычки демократических дискуссий. Именно этим, а стало быть, и каче-



Депутат Верховного Совета СССР Борис Ельцин и народный депутат Алексей Казанник



ственным составом зала были predeterminedены и многие принятые Съездом решения. Это волновало меня больше всего. Но говорить о присутствующих на Съезде — значит говорить и о народе, о его «качестве» и о его культуре. Понимаю свою ответственность за такое утверждение. Но мы привыкли коленапреклоняться перед од-



«Прошу слова!»
Народный депутат
Андрей Сахаров

— Результат многолетней селекции?

— Увы, но не только. В Спаском-Лутовинове я попросил познакомиться с настоящим крестьянином, а услышал: «Здесь не ищите, здесь жила дворян, было рабство, зависть, склоки. Настоящих надо искать подальше, среди пахотных». А ведь прошло ни много ни мало — полтора века. Перестройка психологии — долгое дело... Мы обречены на медленное движение. Хотим мы или нет, государство придется строить при помощи тех и для тех, кто есть, но ограничивая манипуляции аппарата, который использует состав аудитории, блокирует самые кардинальные вопросы, чтобы решить их в свою пользу. И еще, у нас сильно почтение к администрации и политикам, но мало почтения к духовным вождям. Все государство — сплошная иерархическая свита, в которой важно не думать, а угадать, за что голосовать, кому аплодировать. И в этом смысле «равенство» становится религией. Мой фильм «Позиция» о том, что мы в стремлении не выделяться, не высовываться зашли слишком далеко. Уже нельзя выделяться даже активностью и хорошей работой. Председателя А. И. Долженко в конечном итоге смяли и убрали за то, что он получал высокие урожаи.

Подобное происходило и на Съезде. Я слышал: «Чего высовывается академик Сахаров? Он уже два раза выступал, а я ни разу». Странное понимание равенства. Многие не хотят даже осознать, что благодаря людям такого бесстрашия, как А. Д. Сахаров, они попали в зал нашего Съезда.

МЕДЛЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ



Напряженная работа...



Народный депутат
Регимантас Адомайтис
(в центре)

Евгений Евтушенко:
«Отличная мысль!»



ним только понятием «народ» и не хотим видеть, что на его душевных свойствах не могла не отразиться деградация, происходившая во всех сферах общества. Приходится это признать, тем более что такой нелюбезный разговор — в традициях русской культуры. Тургенева, фильм о котором я недавно делал, как-то упрекнули в выска-

зываниях, обидных для немцев, — он ответил, что своему великому, горячо любимому и несчастному русскому народу говорил более обидные вещи. Горько сетовали по поводу безропотности, податливости, подчиненности властям и о других печальных чертах своего народа современные писатели, публицисты, кинематографисты. Вот

и нам в высоком зале, в эпицентре событий приходится горевать о качестве аудитории. Предвыборные страсти кипели в нешироком пласте народа. Значительная часть депутатов тихо прошла по разнарядке, по рекомендации партаппарата. Ее отличает нетерпимость к мысли, содержащей диалектику, тяга к мысли простой, однозначной.

Неразвитость, примитивная уравниловка, довольные аплодисменты при сообщениях, что забаллотированы академики Заславская и Тихонов, что не прошли Г. Попов и другие мощные интеллектуалы, представители едва ли не единственной группы, активно готовившейся к Съезду. Поразительно, что в новом Верховном Совете не бу-

дет: Н. Шмелева, Г. Лисичкина и многих духовных лидеров перестройки. Мало юристов, горстка компетентных специалистов. Такие люди совершенно необходимы не только для дельных предложений, но и для атмосферы, в которой эти предложения могут возникнуть и пройти.

В зале преобладала провинция, руководимая региональным аппаратом, царило убеждение, что Москва — рассадник крамолы, а истинный социализм строят «на местах» (правда, в каждой области свой). Мне часто приходилось слышать: «Пока вы говорили, мы социализм построили». Я недавно спрашивал одного секретаря обкома: «А что вы, собственно, построили? 30% производительности труда в сравнении с развитыми странами в промышленности и 15% — в агропромышленном комплексе?» У нас работают десять человек там, где справляется один. Вот что «построено» на основе приверженности к мелким делам, а не к решению глобальных проблем. Те, кто строит социализм в одной отдельно взятой области, и стремились увести Съезд от решения кардинальных вопросов. Такие попытки консервативны и опасны. Их крайнее выражение — выступление директора Самсонова, который призывал Гавриила Попова не выступать с трибуны, а повкалывать в цехе у него на заводе. А зал захлебывался аплодисментами: «К ногтю интеллигенцию!» Это губительно не только для Съезда и страны, но и для самого большинства — планка снижается и снижается.

— Зал глушил не только теоретиков, но и С. Федорова, подтвердившего каждое свое слово блистательной хозяйственной деятельностью. Плоды его размышлений можно увидеть, потрогать и сосчитать.

— Доктор Федоров сильно задевает самолюбие. Предлагая на предсъездовском совещании сосредоточить в Верховном Совете мозг нации, он как бы очертил его наличие географически — Москвой. Это и мне тоже показалось оскорбительным. Не потому, что лично я выбрал для жизни и работы Саратов, а хотя бы потому, что русская литература сейчас вся на периферии.

— Но это ваше утверждение для кого-то тоже оскорбительно. Не будем снижать планку, Дмитрий Алексеевич. Заслуги русской провинции в истории культуры хрестоматийны, но ведь речь не о том. Я говорю о принципиальной правоте С. Федорова (даже если он допускает не совсем парламентские выражения) и о правоте, скажем, директора Кабаидзе. Я не верю в отдельность формы и содержания. Люди, живущие и действующие так, как они, имеют право так говорить. Хорошо, что они не прикидываются серенькими и мы имеем счастье видеть их такими, каковы они есть.

— Практикам можно позволить то, что непозволительно для политиков. Но депутат — политик, он должен уметь овладевать аудиторией.

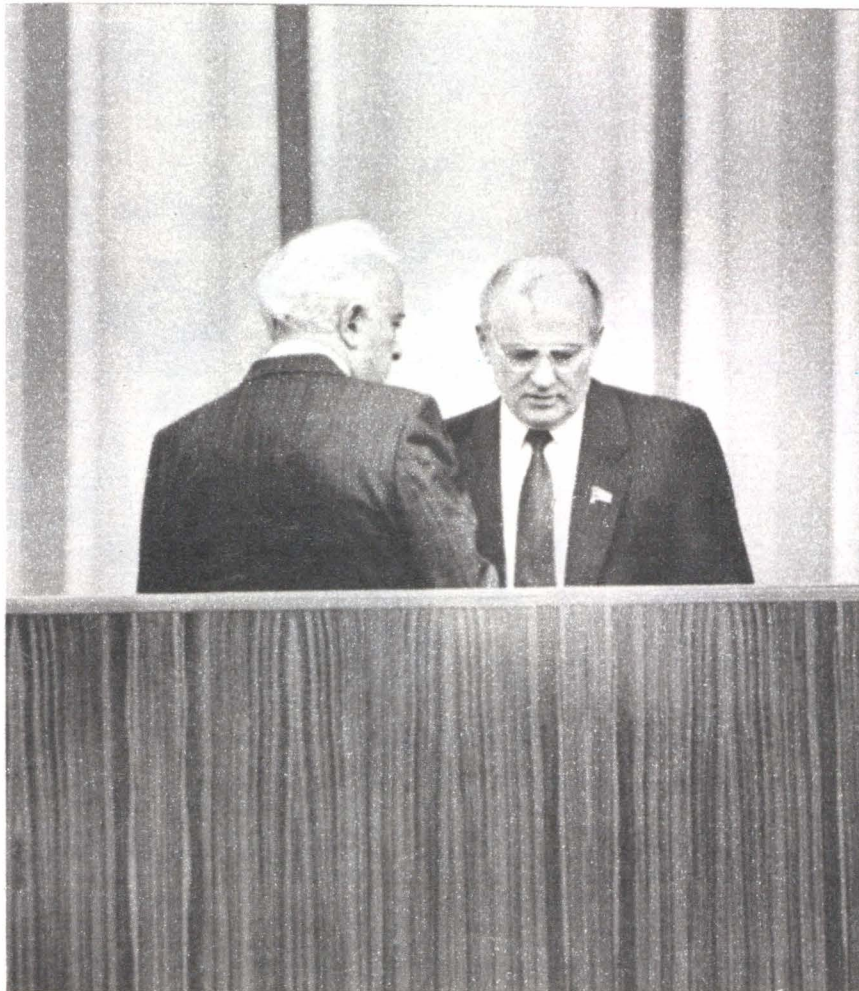
— Да, конечно. Я это понимаю, но почему-то не хочу, чтобы депутаты обретали аппаратную изворотливость. Очевидно, я вслед за вами предпочитаю иное качество зала. Как вы относитесь к московской группе? К их предложениям?

— Позиция москвичей, конечно, прогрессивна и демократична. Победа этой группы дала бы нам много добра. Но сейчас я не знаю, что с ними произойдет — пока они вы-

звали озлобление большинства. Мне кажется, они сами подставили себе ножку даже благородной попыткой альтернативности в выборах. Они совсем не учли психологию аудитории, они умеют прекрасно работать в своем кругу, среди равных, но, как говорится, «страшно далеки от народа». Это не очень мудро. Надо заботиться о конкретном контакте, говорить понятней, избегать высокомерия.

— Я настаиваю на том, что высокомерие не есть высокомерие, что за высокомерие люди часто принимают ауру неординарного интеллекта, что наша великая страна уже столько лет идет на поводу у психологии двоечника, которого раздражает даже не содержание речей отличника, а уже его взгляд, голос и интонация... У нас отсутствует культура не только целенаправленного поиска таланта и интеллекта, но просто признания их права на существование. Пока мы не начнем с малолетства объяснять всем детям, что только потому живем не в пещерах, что на свете существует человеческая одаренность, пока не объясним, что только потому в магазинах ничего нет, что бал правила бездарность, до тех пор наши высокие собрания будут иметь такой качественный состав, о котором вы скорбите. И будут приниматься не лучшие решения. Интеллектуалы должны разрабатывать стратегию. А овладевать залами должны профессионалы по работе с людьми, в чьих талантах мы тоже давно не нуждались. Смысл имела только анкета. Тот прекрасный француз, который выдал 200 лет назад лозунг «Эгалитэ!», о броской привлекательности позабылся, а о реализме и точности забыл на волне эмоционального подъема. Человеческий геном бесконечен, и ни о каком равенстве, кроме юридического, всерьез говорить

М. С. Горбачев и Э. А. Шеварднадзе



нельзя. Эта неточность двести лет сбивает с толку все человечество и семьдесят лет — наш горемычный, экспериментальный народ.

— Согласен, но тем не менее тоже настаиваю на том, что существует исторический опыт русской интеллигенции. Герцен не заблуждался относительно своего народа, и Плеханов знал, какой народ имеет. Они понимали и возможности, и истинные стремления народа. Они находили какое-то собственное положение, которое отвечало состоянию народа, что крайне важно. Каким быть мне, если мой народ таков? Повторяю, они чувствовали реальность.

— На расстоянии. А народники попытались приблизиться и если не сдавались обожяемым народом в жандармскую кутузку, то просто трагически разочаровывались.

— Мы бедны яркими политическими лидерами. Мы опять имеем одну исключительную фигуру и вокруг нее крутимся. У нас нет ни инструментов независимости президента от аппарата, ни защиты общества от своеволия президентов. Тень от сброшенных памятников Сталина все еще касается наших ног. Отдельные успехи все еще держатся на отдельных лидерах, что, согласитесь, крайне непрочно. Система в целом не только несовершенна, но во многом порочна и античеловечна. Ключ к культуре власти — демократия. Нам нужен, наконец, один главный культ — культ рядового гражданства. Это в отличие от власти постоянная категория.

— У нас даже самоценного обращения к человеку в быту нет. Не сударь такой-то, а товарищ кому-то, член коллектива (который, как выяснилось, не всегда прав).

— Да, нам не хватает любви к соотечественнику...

— Эк вы замахнулись — люб-

ви... Вытерпеть бы ближнего, посягающего на твой кусок мыла...

— Особенно если ближний в очках и шляпе...

— Раздражение — плохая основа для любви, а оно повсеместно.

— Происходит эскалация жестокости. Апрельские события в Тбилиси тому пример. Я входил в делегацию народных депутатов от СК СССР, побывавших в Тбилиси, и мы выступили в «Московских новостях». Потом меня как депутата и одного из авторов статьи снова пригласили в Грузию. Была поразительная сцена: около трехсот полковников и подполковников в зале не столько хотели выслушать меня, сколько проучить — кричали, топтали ногами. Но больше всего тиранило мою душу, что никто ни одним словом не вспомнил о погибших. Отношение — как к скошенной траве. Поднялся подполковник, спрашивает: «...А вам не кажется, что мы как-то слишком подминаем грузин? Говорят, и фильмы у них хорошие, лично я не знаю...» Человек, между прочим, живет в Тбилиси. И дальше: «В Звартноце вон сколько армян побили, и шуму меньше было, а этих прямо тронуть нельзя...» Офицер ратует за равенство всех быть побитыми. Об армии и о правовом государстве нужно говорить. В Грузии сработали какие-то бешеные клетки общества — в партийных кругах, эшелонах власти и в армии — против перестройки и демократизации. Я считаю, что большая армия в мирное время опасна, она начинает искать себе роль, помимо прямо ей предназначенной.

— Дмитрий Алексеевич, кого вы представляете, будучи народным депутатом от общественной организации?

— Все документальное кино и всю периферийную кино-Россию. Своими картинами мы стремимся осмыслить, кто мы, что мы и куда идем. Я снимаю только синхронные фильмы, что было феноменом своего времени. Никаких изысков, кроме говорящего, думающего вслух человека, рядом с которым оказывались пустыми любые стилистические украшения. Человек брал верх и над всеми инстанциями, запретами и прочей чепухой, которая ничто по сравнению с мыслью, позицией, поступком и перед силой искренности моих героев. А в киноведческом обороте я ввел термин «актер документального кино».

— Как вы считаете, что даст Съезд кинематографу?

— Не больше и не меньше, чем получит все общество. Мы все в одной очереди за благами демократии. Кинематографисты стоят наравне со всеми и меньше, чем все, брать не захотят.

— Очевидно, это событие отразится и на облике вашего «актера»?

— Я надеюсь, что Съезд преобразит все общество. Он должен дать нам героев с новым уровнем человеческого достоинства. Рассказывая о них в документальных фильмах, мы будем оказывать, по мере сил и таланта, дальнейшее влияние на общество. Это естественно. И будем ждать нового Съезда.

— Философы утверждают, что любой прогресс общества стимулируется меньшинством, а не большинством. Это утверждение должно наконец стать общепризнанным в нашей развивающейся стране, если она хочет стать развитой.

Спасибо за беседу.

Фото Ю. Инякина, Б. Кауфмана

Юрий БОГОМОЛОВ

На славном V съезде кинематографистов мы решительно и уверенно сказали нашему королю — командно-административному кинематографическому аппарату, что он голый.

Мы увидели, что понятие «государство» неотжественно понятию «общество», что государство как институт превратилось в своего рода «крошку Цахеса», власть которого над нами стала угрожающе тотальной. Мы стали осознавать потребность суверенитета отдельного человека в его духовной автономии. Но вот крошка Цахес посрамлен. Голый король низложен: что дальше?

У многих, насколько я мог заметить (это относится и к кинематографистам, и к зрителям), с перестройкой возникло ощущение бездомности — мировоззренческой и социальной.

Чтобы убедиться в этом, довольно бросить беглый взгляд на то, что вышло на наши экраны. Я пока не буду касаться художественной аргументации поминаемых картин. Уже одни мотивы показательны.

Возьмем ли мы «Ассу», «Маленькую Веру», «Соблазн», «Жену керосинщика», «Куколку», «Трагедию в стиле рок», «Иглу», или такую, уже ставшую одиозной ленту, как «Воры в законе», мы увидим в разных модификациях одну и ту же коллизию: человек — вне дома, над пропастью, человек в подвешенном состоянии. А дом не маячит и в отдаленном будущем. И тогда пропащий человек льнет к чему или к кому ни попадя.

Для кого приближимся становится наркотик, для кого — рок-движение. Чегемская Кармен из фильма Кары может утешиться тем, что она нашла приют под крылом элегантного мафиози. Но все это, понятно, случайные и ненадежные приюты. И главное, мы видим, что наш отечественный советский индивидуалист не готов к подвигам индивидуалистической жизни. Он не способен, как киплинговская кошка, достаточно долго гулять сам по себе. Он непременно прибегает к какому-нибудь коллективу.

Индивидуализм, который всегда был проклятием, скверной и проказой по меркам еще недавнего нашего общежития, сегодня оказался непосильным крестом.

Насколько я знаю, одна из основных проблем создания правового государства заключается в уравнивании прав индивида и государства. То же самое и в области духовного бытия: мы никуда не продвинемся, если не уравнием в правах индивидуальное и коллективное.

После Октября, так же как и после февраля, победила масса, но еще не проиграла единица. Она не потеряла свою цену, она не превратилась в ноль, не стала «вздором».

В нашем искусстве началась прокламация и апология коллективизма и коллективистского героя. Но двигали и то, и другое в жизнь, давали им жизнь могучие индивидуалисты: Маяковский, Эйзенштейн, Мейерхольд.

Может быть, индивидуальное и отстояло бы себя, если бы наша революция не стала перманентной. Если бы гражданская война не обратилась в повседневный быт.

У революции переменялся враг. Оным стала уже не контрреволюция, а Эволюция. Автоматически на положение врага перешел ее носитель — Индивид.

И вся дальнейшая история нашей страны — это героическая борьба массы с ним, чуждым нам индивидуальным сознанием при помощи универсального средства — коллективизации.

В умственной жизни происходило все то же, что и в политико-социальной. Репрессировались мысли, идеи... Создавались всевозможные «лаги», где зеками были все те же мысли и идеи, а вертухаями служили идеологические клише. Появлялись свои капо типа «Берлиоза». Были, разумеется, и неподдающиеся, вроде Булгакова, Замятина, Платонова... типа Иешуа и Мастера...

На мой взгляд, перестройка — это попытка освободиться от диктата коллективного. Повторяю: освободиться не от коллективизма вообще, а от тиранической власти коллективизма, не от власти «мы» над «я» в какой бы то ни было форме, а от диктатуры «мы» над «я» в каком бы то ни было облике.

Но не дай нам бог на пути восстановления суверенных прав индивида снова соблазниться идеей революционного переворота или, что еще хуже, идеей перманентной революции.

Это только профессору Преображенскому удалась контрреволюционная хирургическая операция, когда он вернул Шарикову собачье обличье и сердце.

Вопрос в том, как нам встать на путь эволюционного развития, который тоже ведь непрост.

Вспомним еще одну повесть о собачьем сердце — чеховскую «Каштанку». Там-то как раз и описан при-

КОРОЛЬ ГОЛЫЙ. ЧТО ДАЛЬШЕ?

В мае состоялся VIII пленум правления Союза кинематографистов СССР, посвященный творческим вопросам. Дискуссию, в которой приняли участие критики, режиссеры, актеры, приглашенные на пленум писатели, социологи, философы, а также зарубежные гости, открыл критик Юрий Богомолов.

мер эволюционного облагораживания, очеловечения беспородного существа. Но и этот опыт, как мы знаем, не удался.

Но Чехов был все-таки за то, чтобы раба из себя выдавливать по капле.

После Октября мы решили заняться переливанием крови: рабскую слить, свободолюбивую залить. Кончилось это еще большим рабством.

Вот и в кино нам надо заняться прозаическим делом — неторопливым, но последовательным выращиванием вкуса к индивидуальной свободе, к индивидуальной ответственности, к личностному богатству, к личному благородству.

Но до сих пор мы много говорили о демократизации кинодела. Это важно. Но столь же важна и другая сторона — демократизация духовной, душевно-умственной жизни.

А эта сторона очень зависима от культуры жанрового кино, ибо последнее обладает тайной опознания подсознательных желаний, рефлексов и страхов масс.

Еще недавно я был убежден, что создание достойного жанрового фильма — это вопрос владения его рецептом и техничности создателей.

Теперь я думаю иначе. Я думаю, что удача на поприще массового кино требует иррационального подвига и интуитивного озарения.

Меня не удивило, что сериал «Рабыня Изаура», посетивший нас в пору бума перестройки, в пору, когда многие уже испытали вкус к нелегитимной достоверности, имел общий успех. Поразило, что в отзывах тех, кому понравилась картина, доминировала похвала жизненности ее. Вот это неожиданно.

А, с другой стороны, как же иначе, ведь воспринималась же в свое время экранная жратва в фильмах Пырьева, как реальность, а собственный голод — как сновидение, мираж, призрак.

Я сам лично вволю наиронизировался над приключениями Изауры письменно и устно. И продолжаю стоять на том, что «Рабыня» как фильм яйца выеденного не стоит, но как некое мифологическое испарение подавленных инстинктов массы она представляет почти научный интерес.

Бросим взгляд на сюжет «Рабыни» с высоты птичьего полета. Перед нами два мира и две системы — мир рабов и мир господ. Сюжет носит не поступательный характер, а колебательный... Это своего рода качели от абсолютной несвободы к абсолютной свободе, от позорного столба на феранде — к положению ее законной хозяйки.

Если с Изаурой на качелях этого сюжета с наслаждением раскачивается многомиллионная масса советских людей, то можно себе представить, как глубоко в подкорку нашего «самого демократического общества» вьелся комплекс несвободы, комплекс неравенства.

«Изаура» задела важный нерв подсознания нашего сообщества.

Совершенно очевидно, что в глубинах общественного массового подсознания бродят мифотворческие силы. Они существуют в виде неясных туманностей, в качестве какой-то облачности и время от времени проливаются на нас обильными осадками. То ли та-

кими, как «Рабыня Изаура», то ли такими, как «Джен Эйр».

Вспоминаю тот фантастический успех, который имел сразу после войны легендарный «Тарзан». Вроде бы по поверхностной логике этот сериал должен был отскочить от сознания нашего послевоенного зрителя, запакowanego в ценности коммунального бытия, как горох от стенки. Но этот первобытный индивидуалист, обитатель джунглей нанес монолитному сознанию советского человека глубоко проникающее ранение — он оказал детонирующее воздействие на глубоко сублимированный, задавленный комплекс индивидуалиста.

Каждое время так или иначе оказывает влияние, формирует мифологический климат. Насколько я понимаю, и время застоя по-своему отразилось в нашем коллективном подсознании. Я об этом сужу по фильму «Семнадцать мгновений весны». Очень многим из нас приходилось быть Штирлицами по одежке и Исаевыми в душе. Весь этот маскарад в ставке Гитлера — это своего рода героико-романтическое изживание конформистского комплекса. И, судя по оглушительному успеху этого сериала, можно с большой долей уверенности сказать, что этот комплекс стал фактором массового сознания.

Штирлиц — один миф, позволяющий хотя бы эмоционально выбраться из трясины конформизма.

Жеглов — другой, но решающий ту же задачу.

Фильм «Экипаж» дал знать, что очень важное место в коллективном подсознании занимает быт. Последний стал проблемой. Героико-романтическая борьба экипажа за жизнь во второй серии на самом деле была борьбой против пут повседневности в первой.

«Зимняя вишня» — знак того, что быт стал не просто проблематичным, но и невыносимым. Героиня встала перед выбором между неустроенным бытом, но с милым ее сердцу человеком и устроенным бытом, но с безразличным для нее писаным красавцем. Она выбрала в конце концов первое, но то, что эта ситуация стала поводом серьезного переживания, показательно необычайно.

А вот в «Интердевочке» героиня уже жертвует всем, в том числе и репутацией, и телом, и сердцем, и многим другим ради иного быта. Не берусь предсказать, окажется ли эта картина зрительской, но если окажется, то значит, что массовый зритель откликнулся прежде всего не на посулы чужеземного бытия, но на образ иного быта, что закабаленность человека рабским бытом достигла крайней степени.

Что же касается «Воров в законе», то тут о супер-успехе уже можно говорить, как о свершившемся факте. И смею утверждать, что достигнут он был вовсе не за счет дурного вкуса, а вследствие отгадки тайного, подсознательного интереса массы. Фильм задел самые больные места — социальную незащищенность отдельного человека, его материальную бедность и убожество его повседневности.

Из колоды вытянулись три нужные карты.

Я не анализирую эти фильмы. Не составляю рецептов. Я говорю о нематериальной материи — коллективном подсознании, — из которой делаются фильмы, понятные народу и понятые народом.

Сколь бы иронически мы ни относились к проблемам массового искусства, но без этого рода кинематографа нам невозможно двигаться.

На новом историческом витке мы снова возвращаемся к проблеме разрыва между высоким искусством и беллетристикой. Об этом в свое время писал Белинский.

Об этом же еще раньше писал западный европеец в связи с опытом петровской добуржуазной революции.

«Если государь не воспитает у себя фабриканта, способного выткать сукно столь тонкое, чтобы оно достигло цены две гиней за аршин, то тем менее в его государстве воспитается астроном».

Государь не воспитал фабриканта. Последствия мы знаем...

Сегодня, если мы не воспитаем кооператора, частника, у нас не разовьется доброкачественная массовая культура, которая, в свою очередь, способна питать высокое искусство.

Сознавая зависимость высокого от низкого, можно избежать роковой ошибки профессора Преображенского, соблазненного посредством решительной хирургической операции подхлестнуть Эволюцию и обратиться низменное в высокое.

Как сказано у того же Булгакова: украсть нетрудно, положить на место — вот в чем вся штука. В чем и смысл, на мой взгляд, перестройки, в том числе и в области кино.

«Положить на место» предстоит жанровый фильм, самонастраивающийся на вкусы массовой аудитории.

Наталья ИВАНОВА

Сейчас, когда с каждым днем увеличивается объем информации о том, что и как происходило в стране, что творилось с людьми, когда счет открыто пошел на миллионы жертв, вопрос начинает звучать все громче и громче — кто виноват? Ведь если разумом не охватишь числа репрессированных, уничтоженных, согнанных, выселенных, погибших от голода, то можем ли мы во всем этом обвинять лишь одного, хоть и самого преступного человека? Ведь если были десятки миллионов жертв, то были и сотни тысяч, если не миллионы, тех, кто их сделал жертвами — арестовывал, ссылал, охранял, выводил на лесоповалы и стройки, наконец, расстреливал?

За последние два-три года в «толстых» и «тонких» журналах, газетах опубликовано большое количество мемуаров, свидетельств, документов, очерков, повествующих о лагерном аде устами тех, кто поднялся из него, — В. Шаламова, А. Жигулина, Л. Разгона, О. Волкова, Ю. Домбровского, Е. Гинзбург... Напечатаны и стихи лагерников — Я. Смелякова и В. Бокова, С. Ломинадзе и М. Терентьевой... Вся вместе эта литература представляет собою обширнейший человеческий документ, тщательно и подробно описывающий, внимательно анализирующий действительность лагерного ада.

Даже Роберт Конквест, собравший огромный исторический материал в своей знаменитой книге «Большой террор», которую предпологает напечатать журнал «Нева», сегодня признается: «Новый материал поразителен и невероятен интересен».

Написаны все эти вещи, по-разному, с различной степенью таланта, точности и глубины. Объединяет их жанр — создавались они как жития: с точки зрения мучеников, страдальцев. Возникает даже ощущение, что сегодня настал Страшный суд и все воскресли со своими свидетельствами. И немедленно всех рассудят и воздадут и мученикам, и мучителям их. «Не уверен, что этот скорый суд, — замечает И. Клямкин в статье «Почему трудно говорить правду», — самый справедливый. ...Читайте, читайте историю нашей болезни — и вы избавитесь от соблазна легких ответов и скорых приговоров!»

Читая эти произведения сегодня, кое-кто из нас, потомков, людей следующего поколения, помоему, не заметил, как «вписал» себя в эту грандиозную ситуацию Страшного суда. Естественно, не как мучителя и не как мученика. Какая же взята на себя «роль»? Вы не ошиблись — да-да, роль Судьи. Но есть и божий суд.

наперсники разврата!

Есть грозный суд:

он ждет...

Как-то так получилось, что исторически мы вроде бы попали в положение того самого Судьи — мы из другого времени, мы — со стороны, «сверху»; мы не участники событий... Мы лишь судим.

Хочу сразу сказать, что положение это не только двусмысленное, но ложное. Христос, прежде чем занять место на престоле Страшного суда, спустился в преисподнюю и вывел оттуда Адама и Еву. А мы, не спускаясь, сразу прыгаем на трон. Не успели реабилитировать Бухарина, года не прошло, — уже объявляем его «преступником».

Что-то в этой «смелости» нашей опять проступает рабье, рабское. После чтения мемуаров А. М. Лариной-Бухариной я сама кривила губы — оказывается, слаб был наш герой... Прозвучали уже и снисходительно-высокомерные печатные литературно-критические «приговоры». С одной стороны, это неизбежно — всякое следующее во времени поколение судит тех, кто жил и действовал (или бездействовал) раньше; с другой — настолько тяжело, ужасна судьба людей «сталинского» времени, столько пришлось им вынести — и морально, и физически, — что вопрос звучит сегодня и так: а мы? как бы выдержали все это мы? Но жизнь есть жизнь, суд времени неизбежен, и мы вновь становимся его присяжными...

Меж тем судим мы неверно, грубо, приблизительно и опять в своих быстрых «приговорах» то и дело путаемся. А литература и кинематограф сегодня нас эдак тихонечко воспитывают. Что я имею в виду? Поворот художественного зеркала. Чуть в сторону. Еще чуть-чуть. Вот ты — мученик стопроцентный, бесправный, сосланный, интеллигентный, а вдруг рядом возникают... умирающие от голода крестьяне (О. Волков. Горстка праха. — «Юность», 1989, № 1). Ты, сосланный, имеешь хотя бы теплый угол да стакан чая, а у них, с бабами да детишками малыми, один путь — известно куда. Даже не на кладбище, в траншею. А ты чай пьешь у себя в углу...

И вот уже сложившийся в сознании сюжет Страшного суда заколебался.

Еще чуть-чуть. И вот уже в ракурсе — совсем другой герой: не мученик, а мучитель. Охранник.

Караульный пес — верный Руслан из одноименной повести Г. Владимова, впервые изданной на родине после многократных изданий и переводов на Западе («Знамя», 1989, № 2).

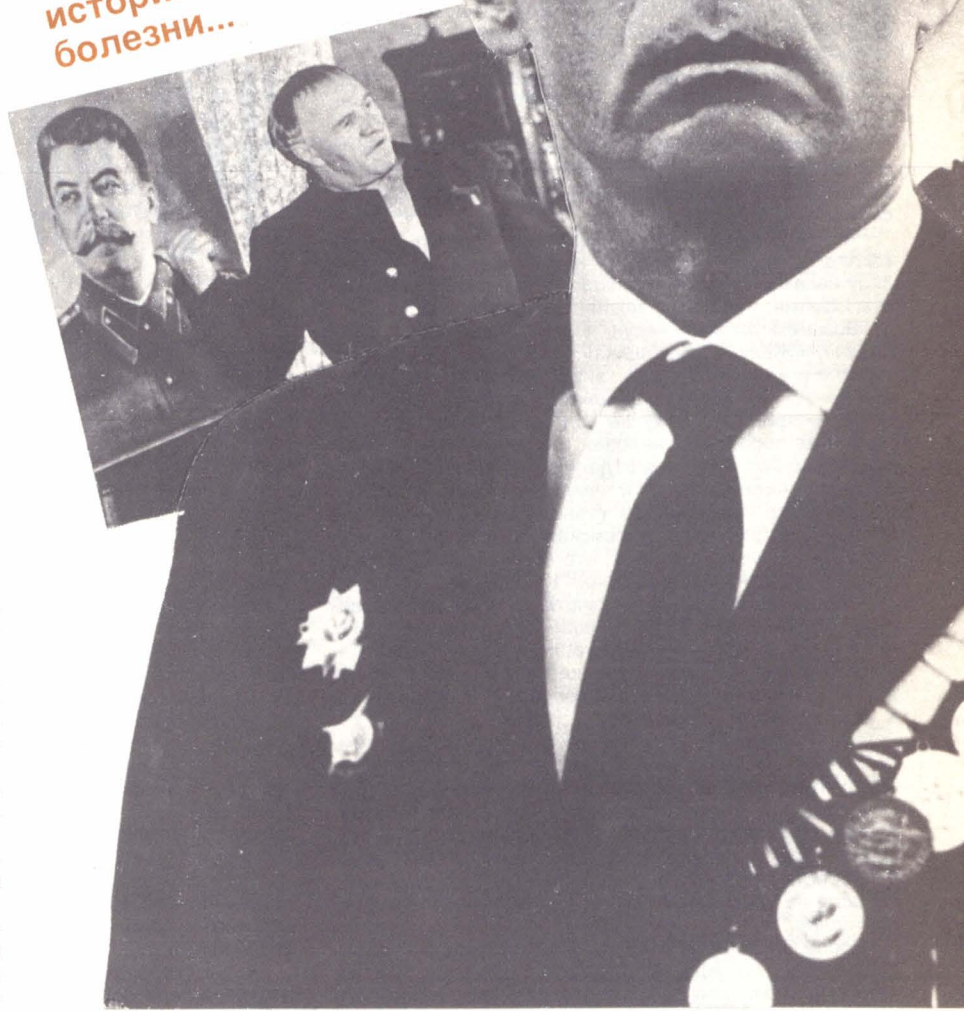
Бывший охранник из «Ночного дозора» М. Кураева («Новый мир», 1988, № 12).

А в кино — Николай Дмитриевич Кузнецов из ленты «Наш бронепоезд», в прошлом — начальник отделения лагерной охраны, ныне, в 1966-м, — мастер секретного цеха одного из московских заводов, отличный семьянин, член партбюро.

Как с ними будем разбираться? И надо ли? Как судить будем (а к суду над бывшими «лагерными шкурами» да следователями постоянно призывает общественность)? Куда их на фреске отечественного Страшного суда определим? Ответ в общем-то ясен: в геенну огненную, куда же еще! «Лагерь перерабатывает почти всех, — пишет О. Волков, «отбывший» срок более четверти века, — там и порядочный человек утрачивает совесть, а не ведающий щепетильности и вовсе распоясывается». Это трагическое свидетельство очевидца о тех, кто был внутри колючей проволоки. Что же касается тех, кто ими распорядился, кто принимал в растворенные ворота с кумачом «Добро пожаловать!», конвоиров и охранников, то записки Волкова и Разгона, свидетельства Шаламова и Е. Гинзбург наполнены страшными деталями поведения и «речей» недочеловеков, мучителей.

Но и литература, и кинематограф разбираются — и с ними тоже. И с их психологией, их «правдой». Их точку зрения на происходящее анализирует М. Кураев;

**«Наш бронепоезд».
Читайте, читайте
историю нашей
болезни...»**



КАК СУДИТЬ Б

о драме преданности написал Г. Владимов. Хочу напомнить, что А. Твардовский, который прочитал первый вариант «Верного Руслана», где лагерный пес-охранник был представлен зверем и только, заметил: «Вы вашего пса не разработали». И в дальнейшем Г. Владимов создал еще один, гораздо более глубокий, «объемный» текст, в котором ушел от односторонности оценки. И, кстати, вовсе не облегчил вину Руслана тем, что раскрыл и его драму.

По этому же непростому пути пошли и создатели фильма «Наш бронепоезд». Бывший начальник охраны твердит о том, что он действовал честно, что он лишь исполнил приказ. А сидели в лагере те, кто и должен был там сидеть, чтобы не мешать нашему движению вперед. Пришло время, «сверху» сказали, что их можно выпустить, — и выпустили! Почему же теперь, в 1966 году, он должен ощущать себя в чем-то виноватым?

Замечу сразу: я отнюдь не считаю фильм шедевром или даже принципиальной удачей кинематографа как искусства. «Наш бронепоезд» скорее даже не кино, а снятый на пленку публицистический театр — спор времен перестройки и гласности. Весь фильм состоит из

четко выстроенного волею авторов ряда диалогов, в которых героем ищется ответ на мучающие, раздражающие его сознание вопросы. Ответа он так и не находит, выхода из ситуации — тоже, и кончает жизнь самоубийством. В таком решении, в таком построении, как мне кажется, есть надуманность, умозрительность. Надо сказать и о том, что конец фильма неоправданно затянут, что у него как бы несколько финалов: последний разговор (с начальником лагеря, которого очень «вкусно», но, на мой взгляд, слегка переживая в характерности, жирно подчеркивая типажность, играет Михаил Ульянов); последняя встреча с сыном; самоубийство в ресторане; посмертный приход «тени» героя на Красную площадь, к Мавзолею. Кончатся надо было определеннее, решительнее, не «размазывая» (тем более, что вся эстетика фильма основана на решительных, четких мазках) финал. Но вернемся к герою, которого великолепно играет Владимир Гостюхин (отмечу также, что актерский ансамбль фильма — высочайшего класса: Александр Филиппенко в роли советского конформиста-интеллекта и Алексей Петренко в роли сталинского кадровика, и ныне жду-

В. Гостюхин в роли Кузнецова
Иван Саввич — М. Ульянов, Пухов — А. Петренко, Петров — А. Филиппенко



БУДЕМ?

щего своего часа, просто потрясающе). Парадокс: правду ищет... бывший охранник (с другой стороны, иск «сталинского сокола» Шеховцова Адамовичу реализует этот парадокс в действительности). Но, хотя Кузнецов и кричит: «Я чист! Я не ошибался!», что-то точит его, подтачивает его уверенность в своей правоте, — именно поэтому он совершает свой «обход», по очереди встречаясь с бывшим «коллегой»-офицером, ныне работником Гостелерадио, пропагандистом, «вещающим» на Западную Африку; с кадровиком; наконец, с начальником лагеря. У них он ищет ответа, а не только поддержки. Ответа-подтверждения: действительно ли он «чист» и «прав».

Линия с сыном (из-за резких вопросов которого он оказался выбитым из колеи) довольно условна, маловыразительна, как и неожиданная встреча с бывшим зеком, напомнившим ему о расстреле в лагере в день смерти Сталина, о том, что кровь есть и на его руках. Но эти эпизоды спускают «пружину», нажимают на «курок», провоцируют действие.

Разные советы и разные ответы дают Кузнецову бывшие сотоварищи.

Парторг на заводе (1966 год, на-

помню, — «брежневское» уже время, начало ползучей ресталинизации страны, канун «юбилея» — 1967—1970, идеологического возрождения идолопоклонства, постепенного отхода от решений XX и XXII съездов) говорит прямо: «Вопрос уже решен. Хватит. Отговорили». После конфликта с рабочими, перед которыми Кузнецов пытался отстоять свою «правду», парторг хочет сгладить, «снять» ситуацию, свести опять все к нерассуждающему идеологическому монолиту. Для Кузнецова же замолчать, не разбираться — значит жизнь свою «под подушку упрятать». Он не может примириться с тем, что раньше все, оказывается (по логике парторга), дружно ошибались, а теперь все дружно «прозрели» и... опять замолчали.

Создатели фильма разрушают уже новый, нами же созданный стереотип «сталиниста» — фигура Кузнецова гораздо сложнее, объемнее.

По логике парторга получается, что жизнь человека, скажем, такого, как Кузнецов, или любого другого, лишена нравственного смысла... Вот Кузнецов-то и бунтует против такой логики, против того, что можно взять и «отменить» его жизнь — словно ее и не было. Он и на конфликт с рабочими идет для того, чтобы доказать: нет, была она, моя жизнь, вот она; ему суд ближе, нужнее, чем молчание, которое он воспринимает как заговор.

Петров (А. Филиппенко) — абсолютно сформировавшийся скептик и циник. Ответ его Кузнецову, недаром упоминающему о фронте (это единственно святое, чего никто у него не отнимет, поэтому и тема погибшего друга Алехи звучит постоянно в его сознании с такой болью, как своя несостоявшаяся жизнь), прямолинейно: надо все это лагерное прошлое забыть, вычеркнуть. Лучше — бабы, водка, рестораны, прожигание жизни... Не надо только веры! А Кузнецов, как это ни странно и как это ни страшно — из породы идеалистов, верующих и верящих. Недаром и сын его такой же — генетический идеалист. С этой верой Кузнецов и «лесных братьев» в Литве уничтожал, и в украинских «националистов» стрелял. «Мы ведь как? Нам говорят — надо, мы — есть! Мне война во-о как надела, но когда сказали, что, мол, рано оружие складывать — кой-кому надо послужить — я говорю: есть! Полякам помогать — есть! Бандеру искоренять — есть! В органы — есть! На Север... сказали надо, значит — есть! И все! Цепных псов охранять, чтобы не кусались... Мы свое дело сделали, и долг свой выполнили до конца». Петров называет все эти слова

о долге «мурой», он давно отчаялся и не верит ни в свою собственную «пропаганду», ни тем более в слова чужие: «У нас никогда окна открыты не будут!» Для Петрова Кузнецов — «наш, настоящий, советский, железный человек», а сомневающийся Кузнецов выламывается из образа, из клише, про него уже очерка-то не напишешь. Водкой заливают свой цинизм Петров, тошнит его и от всеобщего вранья, и от своего собственного... «Мы — продукт эпохи», — звучит его вывод, вывод человека, который ничего не может вспомнить, человека, у которого идеологическая машина перемолотила все внутренности.

Лидия Корнеевна Чуковская записала в своей замечательной книге воспоминаний слова, услышанные ею от Ахматовой 4 марта 1956 года, на следующий день после речи Хрущева на XX съезде: «Теперь арестанты вернутся, и две России глянут друг другу в глаза: та, что сажала, и та, которую посадили». Так вот, о народе плачет пьяный Петров, но плачет с вполне трезвыми размышлениями: «Орать «ура!» и давить друг друга... Зарабатываем вначале потом и кровью, а потом пропиваем — характер свой широкий показываем, вольготный, душу свою раскрываем... Рубаху до пупа разорвать, другу морду по пьяному делу набить, а потом целоваться, вот это мы умеем. Кукурузу на Северном полюсе выращивать, чтобы все ахали, а потом наоборот... Мичуринцы... вся нация». Спор теперь идет не только и не столько об охранниках — о народе, потому что они, как ни тяжело об этом думать, тоже народ...

Правда, такие, как Пухов (А. Петренко), глубоко его презирают, иначе, как к стаду, не относятся. Лозунг Петрова — «тише едешь — больше возьмешь», Пухова же установка на личное обогащение не устраивает — он и сегодня живет лишь ожиданием возврата к лагерной системе. А. Петренко доводит образ своего «сталинского сокола» до мрачного гротеска, акцентирует паучье, подвальное, мерзопакостное. И посажен-то он нынче в запасники музея, живет среди мертвечины (реализуется метафора: запасной путь, запасные кадры). С одной стороны, Пухов кричит: «Народ — это мы!», с другой: «С нашим народом по-хорошему нельзя, это исторически доказано! Его чем больше бить, бить, бить... ему же и лучше! Это тебе не Австрия... Народ — стадо, и нечего его идеализировать, как захочешь, так и замычи!». Так что же — завтра скажут: «Смирно! Встать!» — и, по «правде» Пухова, опять портреты генералиссимуса понесут?..

Пожалуй, одним из самых сильных эпизодов фильма является вмонтированное в документальную пленку радостное «шаганье» Кузнецова с семьей (рот разодран в крике «ура!») в демонстрации на Красной площади — сначала перед Сталиным, потом — перед Хрущевым, перед Брежневым. Да, и везде — бесконечные раскаты многомиллионного, всенародного «ура!»...

Еще один «сталинский сокол», бывший начальник лагеря (М. Ульянов) на вопрос о том, кто во всем виноват, отвечает совсем уж, казалось бы, для такого человека неожиданным: «Великий вождь и учитель... Он только о себе думал! Понаставил по всей стране этих идолов. А он умер, и мы что? А мы при чем остались? И весь порядок полетел к едрене-фене! ...Так зачем же, спрашивается, мы столько лет грех на себя брали, по лезвию ножа ходили? Столько

народу-то перепортили, Коля?»

В своей инвективе Иван Саввич неожиданно смыкается с теми прямолинейными «антисталинистами», кто готов весь грех свалить на одну фигуру, и, отряхнув руки, спокойно продолжать существовать в Административно-Командной Системе — благо до сих пор она сохраняется без структурных, решительных изменений.

Кстати, Иван Саввич тоже «пинает» народ вроде бы мелком, но недаром: «Народ наш так считает» (о моде на кактусы). Он тоже, хоть и пародийно, но «дорожит мнением народным»... Иван Саввич советует Кузнецову пойти на компромисс, извиниться и забыть — ради сохранения главного, своих «рядов», своих кадров. Но Николай Кузнецов — другой породы, рад бы в рай, но его идеализм не пускает. Ему важнее всего «мысль разрешить»...

Вижу, как мрачнеет лицо зрителя и читателя, скользящего по поверхности, ищущего и в лагерной теме клубничку своего рода: мол, нашли себе объект для анализа — охранника! Однако, во-первых, Кузнецов 1953 года и Кузнецов года 1966-го — разные Кузнецовы. Вторых, более мучительного суда, чем суд просыпающейся совести и собственного сына, для таких, как Кузнецов, и представить трудно. В-третьих, фильм «Наш бронепоезд» показывает, насколько они разные: Кузнецов, Пухов, Петров, Иван Саввич... В-четвертых же, наконец, придется понять, что и такие, как Кузнецов, — народ, плоть от плоти, кровь от крови — и просто выбросить его за ненадобностью, посчитать его биографию случайной ошибкой на нашем историческом пути не удастся.

Кузнецов честнее, «идеальнее», тоньше других «соколов». Он не хочет больше ни крови, ни мести. Он хочет только одного — чтобы его не считали выкинутым на свалку прогресса. И все делает для того, чтобы подтвердить себе самому свою «честность». И, если это не получается — выкидывает себя сам. Он и в ресторане орет как будто городу и миру: «Выведите меня отсюда!» — но гости на юбилее себя затруднять не хотят... А Кузнецов всем мешает на этом празднике жизни, он лишний, он живой труп, его списали.

Кузнецов живет не в мире, очистившемся от сталинщины: он живет в действительности стагнации — набирающего силу брежневского «социализма». По радио звуковым фоном следуют фамилии Рашидова и Кунаева, Мжаванадзе и Гришина. Пышным цветом расцветает новая ложь, и в ней не только диссидентам, инакомыслящим, но и «идеалисту» Кузнецову тоже нет места. «Я не винтик!» — кричит он парторгу; но если ты не винтик в 1966 году — будь добр, выйди со своей неудобной правдой, выйди из действительности, где винтики так славно притираются друг к другу, готовя одну большую удобную ложь. Это не для тебя? Ты не хочешь отсидиваться, как паук, в подвале и кипеть злобной ненавистью к молодежи; ты не хочешь разводиться кактусы и продавать их по спекулятивным ценам; ты не можешь жить по правилу «тише едешь — больше возьмешь»?

«Ныне отпускаешь раба твоего...»

Во времена застоя мы въехали плавно, тихо. Очень тихо. Почти незаметно тронулся их «бронепоезд» с запасного пути. Появившийся сегодня фильм предупреждает: охранники превратились в охранителей. Будем внимательны и осторожны.

МАНЬЧЖУРСКИЙ ВАРИАНТ



Фото В. Ткаченко

Мицуи (Е. Сагдиев) и Исидзима (А. Ашимов)

Игорь Вовнянко, снявший немало полнометражных картин в качестве кинооператора, снова дебютирует — на этот раз как режиссер (вместе с Цой Гук Ин) фильма «Маньчжурский вариант». Это завершение трилогии о советском разведчике Чадьярове («Конец атамана» и «Транссибирский экспресс»).

Рассказывая о детективе, не принято раскрывать заранее его фабулу. Не стану этого делать и я. Скажу лишь, что авторы картины (сценарий И. Вовнянко и А. Ашимова) попытались сочетать приемы остросюжетного кино с анализом событий последних дней второй мировой войны.

Тихий океан, Японское и Охотское моря, залив Анива, озера Большое Вавайское, Тунайча, Биссе — именно в этих местах снимались многие эпизоды «Маньчжурского варианта».

Остается назвать исполнителей ролей в этой картине, созданной на киностудии «Казахфильм». В главной роли А. Ашимов (он же один из авторов сценария фильма). В остальных ролях Т. Цой, С. Джумадылов, В. Дин, Б. Бейшеналиев, Е. Сагдиев, О. Ли, Е. Уразимбетов и другие.

А. ЛЕДНЕВ

Ханда (О. Ли) и Исидзима



Мицуи и гейша (Л. Ким)



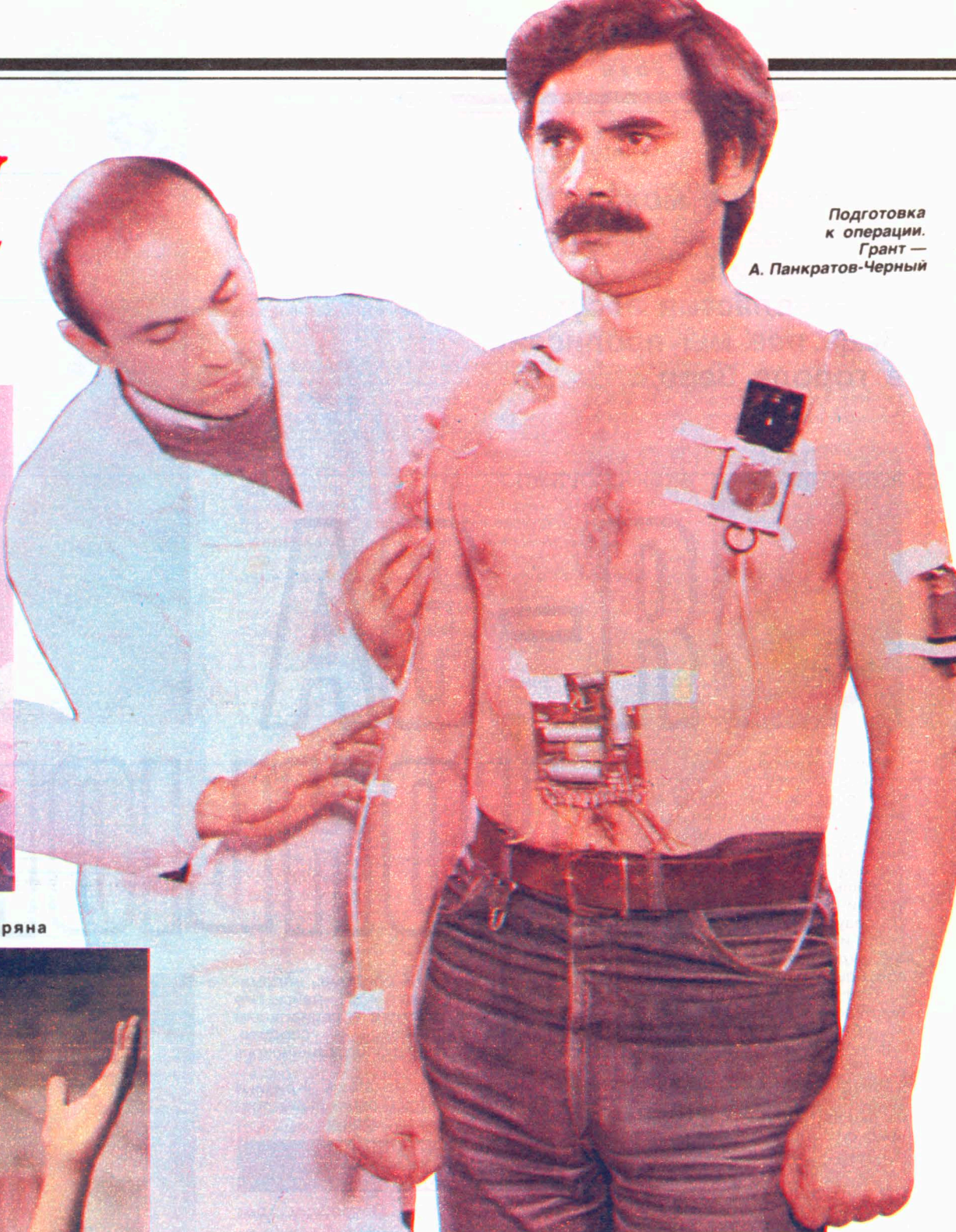
Есико (Т. Цой)

БЕЛАЯ КОСТЬ



Карлик — В. Светлов

Гамлет Карапетович — С. Газаров Фото Г. Маргаряна



Подготовка к операции. Грант — А. Панкратов-Черный

Ночь. Точнее, утро. Вернее, день. День рождения нового фильма. Жанр: детективно-пародийно-комедийная лента с элементами «кино абсурда».

Но пока об этом — ни звука! Любая утечка информации может сорвать операцию «Белая кость». Ее подготовили на студии «Арменфильм». Съёмочная группа захвата одолела численно и материально превосходящие ее силы мафии, которая свила себе гнездо на... Тсс!

Однако некоторые подробности все-таки просочились в печать из кругов, близких к источникам. Недавно Семен Лившин, журналист-известинец, встретился на конспиративной трехкомнатной квартире с одним из авторов сценария «Белой кости» Семеном Лившиным. Одними глазами он спросил его:

— Будем чистосердечно сознаваться?

— Да.

— Мы располагаем неопровержимыми данными о том, что вы совместно с Леонидом Загальским по предварительному сговору спродировали надоевшие всем штампы кинодетектива. Того, где раскрываемость и догоняемость куда выше, чем в реальной жизни.

— Да.

— Ваши сообщники по данному делу — режиссеры Рубен Геворкянц и Ге-

оргий Кеворков дали показания о том, что действие «Белой кости» разворачивается в горячей точке: на мясокомбинате. Туда тайно забрасывают главного героя фильма, которого играет популярный артист А. Панкратов-Черный.

— Да.

— Признаться, судьба Александра внушает большие опасения. Ведь если верить вашему сценарию, от его предшественников, пытавшихся внедриться на мясокомбинат, остался один-единственный погон. Тот самый, который случайно обнаружила в котлете посетительница столовой. И потянулась ниточка от котлеты к...?

— Да.

— А теперь, после успешной премьеры в Доме кино, эта нитка, видимо, потянется уже и на родину традиционной мафии — в Италию. По хорошо проверенным слухам готовится вторая серия «Белой кости»... Возможно, что наши сыщики будут действовать вместе со знаменитым комиссаром Каттани, которого по этому случаю оформят на полставки участковым инспектором?

— Си, синьор.

— Идите и дерзайте! Но помните: шаг в сторону считается творческим побегом.

С. ЛИВШИН

Все-таки не можем мы
вырваться из умственного
оцепенения,
из всевластия абсурда.
Ведь все мы прописаны
в городе Зеро...



Андрей ЗОРКИЙ

Я-ЗА

КОНЬЮНКТУРУ

Цивилизованное это понятие «конъюнктура» десятилетиями третировалось не только в нашей безрыночной экономике, но и в безадресном кинематографе, где служило (и всю служит!) не объективным критерием обстановки, а лишь плюгавым обозначением угодничества перед начальством. В результате мы остались без мыла и штанов и без кинематографа, удовлетворяющего массовый зрительский спрос.

Сейчас кино вроде бы робко повернулось к рынку. Встречая, однако, яростное сопротивление новых воителей с конъюнктурой и конформизмом. Юные страдалцы и молчаливники эпохи брежневского застоя («как славно быть ни в чем не виноватым!») нынче с хунзэйбиновской горластостью поясняют, например, писателю Борису Васильеву (в связи с раздраженным им фильмом «Завтра была война»), как следует изображать и осмысливать юность его поколения. С янычарскими воплями: «Дешевка! Конъюнктурщина!» набрасываются на прелестную картину «Воры в законе», кстати, впервые указавшую перстом на всеисие отечественного рэкета. Кажется, сверхзадача этих новоявленных цензоров-дружинников — скомпрометировать все, что оказывается в сфере зрительского интереса. Лягнуть «Ассу», пройти шпицрутенами по шурам «Десяти негрят», скорчить недовольную рожу по поводу «Города Зеро»... На уровне копеечной остроты заметить, что «Фонтан» все же не фонтан. А «Маленькой Вере» не хватает надежды и любви... Ну а сегодня, конечно же, мишенью № 1 становится «ЧП районного масштаба», пока что самая приметная картина 1989 года.

«Хочу поздравить всех с очередной победой гласности, — с бесстрашием деда Щукаря шуткует Михаил Гуревич в «СЭ» № 10. — Наконец-то добрались мы все до комсомола. Точнее даже — до «комсомольских работников». До «аппаратчиков», «функционеров»... От этого произведения искусства эпохи демократизации я особой радости не испытываю».

В июньском пресс-бюллетене Центрального Дома кинематогра-

фистов — анонс фильма, напоминающий оплеуху: «ЧП районного масштаба»: эротика с социальным уклоном». Дешево и сердито. В духе кинематографического братства.

Итак, атака началась. Критики в законе занялись очередным профессиональным «разбором»...

БЕГ ТРУСЦОЙ ОТ ЗРИТЕЛЕЙ

Но прервемся. Попробуем без конъюнктуры?

Обратимся, скажем, к началу двадцатых. Уже спасены корона российской империи и золотой запас, патриаршая ризница и сибирская пушнина. Теперь, товарищи, надо немедленно защитить бакинскую нефть от контрреволюционного заговора эсеров.

Вы уже защищали? Я тоже. Но заговор все никак не раскроют. Активизировался полковник Тучков, забили хвостами нефтяные акулы в Берлине. Приключенческий, хоть и несколько меланхолический, фильм «Частный визит в немецкую клинику» («Азербайджанфильм»), не оставляет сомнений в победе чекистов. И не имеет ни малейшего отношения ни к остросовременным проблемам Азербайджана, ни к судьбе всей нашей нефти, трудолюбиво выкачиваемой сегодня на Запад. Подальше от конъюнктуры — куда важнее сберечь историко-архивное черное золото, над которым все кружит и кружит белоэмигрантское воронье.

Еще одна горячая точка. Начало тридцатых. В историю выведения новой породы рысаков авторы киргизского фильма «Гибель во имя рождения» вкладывают — ни много ни мало — идею дружбы народов. В лошадиной версии эта идея



«Взгляд»

«Бич божий»



«Город Зеро»

состоит в скрещивании киргизских карабаиров с донскими аргамаками. В отсвете людских страстей сначала гибнет отравленный жеребец аргамак... затем чистокровный карабаир побеждает на скачках треклятых метисов... и наконец — исторически неизбежно — карабаира обскакивает могучий конь Тулпар, в котором бурлит донская и киргизская кровь... Намек улавливаете?

Художественные достоинства этих лент минимальны. А ужас их состоит в том, что, опираясь на сюжеты ветхозаветные и весьма приблизительные, они самопоглощаются и безнадежно тонут в них. Не выпуская к нам на поверхность даже пузырей... последних отчаян-

«Ожог»



«День ангела»

ных признаков жизни. А зритель? Да ему огнем гори все эти нефтерезервуары и не оплодотворишь ни одна лошада!.. Не будет он оттачивать свою историко-революционную доблесть на подобном материале.

Но вот случай более сложный. В таджикском фильме «Взгляд» режиссеров С. Курбанова и В. Ахадова кончается жизнь самоубийством юноша Далер. В день своего шестнадцатилетия. Из-за того, что ему не разрешили записать в паспорте в графе «национальность» гражданин СССР вместо — таджик. Невероятный этот поступок совершается на фоне праздничного застолья, где в общении родственников и гостей выясняется, что не так уж лучезарны взаимоотношения национальностей и в кругу этих людей, и повсеместно (точно по заказу весь этот вечер передают тревожные репортажи из Нагорного Карабаха)... Однако скучновато проиллюстрированный конфликт заставляет скорее вспомнить о том, что право называться гражданами СССР давным-давно уже всеми нами завоевано. Сегодня проблемы национального самосознания, его наиболее полного и свободного выражения, как мы убеждаемся воочию, обладают взрывной силой. Здесь повод для острейших современных тем, на фоне которых едва ли не нелепым выглядит преждевременное самоубийство юного интернационалиста.

И — ТРУСЦОЙ К ЗРИТЕЛЮ...

То, что раньше (когда еще снимались светлые картины) называлось специфически «черными фильмами», сегодня воспринимается едва ли не будничным зрелищем.

Ожесточилась жизнь и ее кино-сюжеты.

На прибалтийской вилле, захваченной беглыми уголовниками («Дом без выхода», Рижская студия, режиссер Д. Ритенберг), в купе СВ, терроризированном бомжем («Бич божий», Студия имени А. П. Довженко, режиссер О. Фиалко), в экстремальных ситуациях оказываются те, кто наверху, в силе и власти. И вот неожиданно приходится им «терять лицо», выворачиваться наизнанку. Происходит жесткое сличение аморальности преступников и морали их жертв.

По вполне естественным причинам зрителям это интересно.

В «Ожоге» (Одесская студия, режиссер Г. Глаголев) расклад попроще: следователи ловят, ворюги воруют, работяги вкалывают и пьют. Рабочая среда. И быт тяжелее, и нравы грубее... Вот к вроде бы бесхозной, вляпавшейся в аварию пивной цистерне бросается с бадейками и канистрами честный люд. Наливай, братва! Но из перевернувшейся кабины сурово осекает следователь: «Коммунисты здесь есть?» А при чем коммунисты-то? Да пиво, оказывается, ворованное, «левое». Его нельзя. А «правого» пива нет, нема!.. Следствие все идет. Взяли на крючок и раскололи глупую Дуську-буфетчицу. Зверски отомстят ей напарнички, выбросят полумертвую на свалку, пивное дело разматают, отправится за тюремную решетку Анна (а жизнь все не хорошеет), случайного ее сообщника Держакова, примерного рабочего, выпустят из следственного изолятора, вернут шнурки и галстук. Он удивлен, конечно, шагает размашисто домой, даже в финальном символическом кадре этаким державным жестом поправляет во флаштоке красный флаг. Праздник впереди. «С наступающим, батя!» Только праздновать ни Держакову, ни нам как будто бы нечего.

Станным образом фильмы эти напоминают хронику криминальных происшествий, которую взахлеб печатают нынче газеты: каждую неделю что-то новенькое, brutальное, «свежее», через неделю отрастающее вновь, как хвост у ящерицы. Читают. Смотрят. И утоление зрительской жадности затягивает в жуткий, беспроблемный омут.

...Совсем иной род зрелища являет собой картина «День ангела» дебютирующих в игровом кино сценариста М. Коновальчука, режиссеров С. Сельянова и Н. Макарова. Начинали они эту работу еще в застойном 80-м, взявшись за руки, «чтоб не пропасть поодиночке», и образовав в городе-герое Туле беспрецедентное «Товарищество по производству фильма «День ангела». И вот в 1989-м «Ленфильм» помог этой талантливой работе пробиться на экран. «День ангела» представляет собой причудливо-призрачную, но и прозрачно-ясную аллгорию нашей жизни: ее странного перекошенного, но несдвигаемого дома, ее обильной семьи, гостей и квартирной. И времени, точно осыпавшегося в песочных часах... Картина эта способна одарить светлой и мудрой радостью узнавания или же темной яростью непонимания. Но сие уж зависит не от нее, а от нас с вами.

На августовском экране увидим и новую работу режиссера С. Говорухина по сценарию, написанному им вместе с В. Кондратьевым, «Брызги шампанского» («Мосфильм»). Совсем не лишенный зрелищной притягательности, эпизодов истинно драматических или же чистосердечно развлекательных, фильм этот настраивает на спор об

авторской концепции героя, о понимании «тех мальчиков, ушедших и бессмертных» (Б. Ахмадулина), которые, как лейтенант Володька из «Брызг шампанского», повстречались в сорок первом с войной. Но это особый разговор...

Нам же пора вернуться к главному фильму обзора, к «ЧП районного масштаба», пока что не нашедшему надежного пристанища во всесоюзном прокатном календаре. В самых разных городах демонстрацию «ЧП...» уже успели многократно запретить. Первый массовый зритель уже успел проставить картине предварительный балл: 15 — за, 1 — против. И самые первые рецензенты — нечаянные герои этого разговора — уже успели выкрикнуть свое принципиальное «фе»!

КРИТИКИ В РАЗБОРЕ

Итак, в пресс-бюллетене «Дом кино» под грифом «ЧП районного масштаба»: «эротика с социальным уклоном» Леонид Парфенов выдал сжатое, но профессионально грамотное досье на авторов «ЧП...». «Стукнул» на режиссера Сергея Снежкина, проговорившегося о «здоровой ненависти к комсомолу», изблещил лицемерие автора повести и сценария Юрия Полякова и иронически резюмировал: «Хороший фильм, обреченный на успех. Хороший фильм, но про более самочный (самочный?.. смачный? — А. З.), интересный и богатый событиями кризисный комсомол, чем наш. Не про нас. Ведь мы все вышли из комсомола — не из «Шинели» же Н. В. Гоголя?»

...Ну зачем же так категорично и от имени всех, Леня? Я, например, никогда не вступал и не выходил из комсомола. Вы же не выходили из гоголевской «Шинели». Поверьте, здесь есть определенная разница...

Думаю, милее всего сердцу претителю «ЧП...» вот этот под-сказ рецензента: «Пара сильных, эротических, так сказать, сцен всецело, я уверен, перетянут внимание на себя. Обмен мнениями после сеансов — «Как он ее мордой в фарш!» — сильно снизит эффект киноплаката «А ты разглядел врага перестройки?».

Не правда ли, ловко сопоставлено: ее величество эротика и какой-то там плосконский киноплакат? Полагаю, что половое воспитание молодых людей (в частности, кинокритиков) дело насущное. Надо бы при случае объяснить им, что это вовсе не эротика, когда муж, остервенело пользуя жену «как врага народа», цедит с ненавистью: «Умерла бы ты, что ли?» Это совсем другое, как и весь фильм. Сложновато перевести его в разряд скабрезностей. Недаром в недавнем телевизионном «Пятом колесе» стенания пожилых блюстительниц нравственности, ужаленных этим фильмом, буквально потонули в откровенном хохоте телеаудитории. Так что...

Гораздо более зернистую задачу поставил перед собой уже цитированный критик М. Гуревич. Ему важно доказать, что «ЧП районного масштаба» — мнимость, фикция, ловкая подделка под перестроечную картину, не угрожающая решительно никому и ничему. Для этого, правда, критику приходится собственноручно перепридумать фильм, затем проанализировать его шиворот-навыворот, дав массу уничтожительных оценок. Нельзя сказать, что Гуревич сочинительствует интересно, от его проекций на экран веет скукой и убогим дилетантизмом. Но разве не главное — пробиться любой ценой к желанному выводу: «Госпо-

Окончание на стр. 19



«ЧП районного масштаба»

почем фильм?

От 100 до 10 000

Таким был «разброс цен» на Третьем внутрисоюзном кинорынке. Самыми «дешевыми» оказались детские, документальные и научно-популярные ленты — это понятно, ведь цены на билеты здесь самые низкие; дороже всех был продан трехсерийный фильм «Однажды в Америке» знаменитого режиссера Серджо Леоне. Среди лидеров также мосфильмовские ленты «Приключения Квентина Дорварда, стрелка королевской гвардии» (С. Тарасов), «Приговоренный» (А. Кордон) и «Утоли моя печали» (В. Прохоров и А. Александров), зарубежные «Человек из Рио» (Франция, Ф. де Брока), «Жикина династия» (Югославия, З. Чалич), «Если бы...» (Индия, М. Бхатт). Впервые в числе ведущих картина из КНДР «Хон Гиль Дон» (Ким Ги Ин), быть может, потому, что остросюжетная лента о приключениях благородного разбойника несет в себе черты популярного (в основном благодаря видео) жанра фильмов-каратэ, в корейском варианте — тхэквондо. Она оказалась самой дорогой среди произведений социалистических стран.

Трагикомедия Аллы Суриковой «Две стрелы» («Мос-

фильм»), абсолютный чемпион кинорынка по числу проданных копий, все же не окупила затрат на свое производство — уж очень они были велики (по нашим меркам, конечно).

«Аутсайдерами» проката в четвертом квартале стали советские фильмы «Я не приезжий, я здесь живу» («Таллинфильм»), «Нокдаун» («Киргизфильм») и зарубежные «Царская пьеса» (Болгария), «Большой военный парад» (КНР) и «Конец девяти» (Греция).

Впервые на кинорынке были предложены полнометражные документальные и научно-популярные фильмы. Лидер среди них — «Виктор Астафьев. Нет мне ответа» (ЦСДФ, О. Лебедев).

Впервые несколько лент приобрели профсоюзы.

Расширилось число продавцов. Ими стали «Мосфильм», который предлагал фильм «Интердевочка» (П. Тодоровский), студия «Фора» Союза кинематографистов СССР, Российский республиканский фильмокомбинат, финансировавший создание картины «В городе Сочи темные ночи» (киностудия имени М. Горького, режиссер В. Пичул) — это тоже было впервые.

Б. ПИНСКИЙ

можете не соглашаться

В репертуаре августа мы выделяем фильм

«ГОРОД ЗЕРО»

(«Мосфильм», режиссер К. Шахназаров) — за относительно абсурдный взгляд на абсолютно абсурдную действительность.



ВНИМАНИЕ: ПОДПИСКА!



10.80 — не деньги.

Не очень большие, во всяком случае.

10.80. Всего лишь 10.80 — цена годовой подписки на «Советский экран»

10.80 — и целый год к вашим услугам самый популярный в СССР журнал о кино

Ничто не стоит так дешево и не ценится так дорого, как «Советский экран»

Нет ничего труднее, чем купить наш журнал в киоске. Нет ничего проще, чем подписаться на «Советский экран»

ЖИТЬ НЕ ПОЛЖИ



Александр Исаевич Солженицын

Кажется, уж столько всего невероятного напечатано: от Гумилева и Ходасевича до Коржавина и Бродского; от «Несвоевременных мыслей» Горького и «Окаянных дней» Бунина до Владимова и Войновича; от Шульгина до «Лолиты»; от Хомякова и Вл. Соловьева до Бердяева и Струве; от Шаламова до Сахарова... Весь товар, который можно «завезти» «оттуда», появился на прилавках, в киосках и почтовых ящиках. И все же не весь. Слишком многое хранилось под спудом; небывалое количество тем, проблем и имен необходимо вернуть читателю и зрителю. Едва ли не самое значительное — Александр Исаевич Солженицын.

Любовь и поклонение, страх и непонимание довелось претерпеть за эти четверть века, казалось бы, все пережившему писателю. Все, да не все. Не пришлось еще испытать естественное общение с читателем своей страны, во всем объеме творчества, страстных идей, вызывающих к спору и согласию, отпору и приятию, но прежде всего — к познанию. Нет сомнения, что этот радостный и необходимый диалог рано или поздно состоится, а пока хочется представить читателям «СЭ» малоизвестную страницу творчества А. И. Солженицына.

Вы пришли на премьеру кинокомедии. Называется — «Тунеядец». Первые кадры: «Во весь экран — все на выборы!!! И проползанием по экрану — отдадим свои голоса... Это на длинном полотнище, натянутом над узким пригородным шоссе». А по дороге катит «Москвич». Девушка сидит за рулем, хорошенькая, пытается кого-то обогнать, в нее сзади врезаются «Волга» с военными. Машина помята рублей на сто, местные объясняют, что не поможет никакая техстанция — «тебе только Пашка поможет».

На техстанции законным путем и впрямь ничего не добьешься. Надо — к Пашке. «Он молод, лицо совсем простое, большие губы, нос картошкой, прическа короткая, какая попало, а то и никакая, — где торчит, где на лоб свисает». Девушка Эля знакомится с Пашкой, а он работать не хочет — «На что мне ваши деньги?.. Меня весь город просит». И впрямь появляются конкуренты, да еще Пашку к начальству тянут — поступила жалоба, что Пашка «левой» работой занимается, тунеядцем его называют.

Обычная житейская история, довольно забавно рассказанная — с пого-

ней, конечно, раз началось с автомобиля, с игрой дорожными знаками, с поцелуями и символическим финалом: на прощанье Пашка дарит Эле знак: «— Вот! Самый лучший знак! Правда, редкий, очень редкий. Возьми на память... «Конец ограничений!» Отмена всех запретов!

И протягивает этот знак...

Оба они в улыбках.

О невозможном.

И сам этот знак — на весь экран».

Представьте себе такой фильм, допустим, с Т. Догилиевой и А. Феклистовым в главных ролях, снятый уверенной рукой кого-нибудь из мастеров комедийного жанра, и допустите, что он получил один из призов фестиваля «Золотой Дюк». Ничего необычного, не правда ли?

Кроме фамилии автора сценария — Александр Солженицын.

Время его написания — ноябрь 1968 года. Перед самым своим пятидесятилетием, когда «Раковый корпус» уже появился на Западе, уже было написано письмо съезду писателей, рассказ «Пасхальный крестный ход», вот-вот — исключение из Союза писателей и Нобелевская премия — почему в эту минуту хочется написать забавную шутку, да еще в неосвоенном жанре киносценария?

Впрочем, один опыт в этом роде у А. Солженицына уже был — сценарий «Знают истину танки», написанный тоже в Рязани, но десятилетием раньше, в 1959 году. Сюжетным материалом и даже отдельными персонажами он примыкает к драматической трилогии «1945 год» («Пир победителей», «Пленники» и «Республика труда»), писавшейся в лагере «на общих работах» и в ссылке. Этот сценарий куда более близок магистральным темам, идеям и поэтике солженицынского творчества.

Как и его романы, повести, пьесы, сценарий «Знают истину танки» густо заселен. Солженицын подчеркивает единство и различие объединенных лагерем судеб летчика, студента, хирурга, ботаника, скрипача, сведенных воедино людей разных национальностей — русских, литовца, ингуша, грузина, «главу мусульман» Магомета и «главу бандеровцев» Богдана.

Начало фильма отнюдь не обещает лагерной темы — южный ресторан, кипарисы, курортники, море, голос официанта: «Антрекот — два, фрикассе из лопатки — раз... Суфле лимонное — четыре...», две пары непринужденно беседующих людей: «Поразительное и удивительное, не что Виктор там был, а что он оттуда вернулся!.. Страдалец! Чего он там натерпелся! И ничего не хочет рассказать!.. — К сожалению, я ничего не помню. Я — все забыл... И лишь когда маленький оркестрик заиграл бесшабашный мотивчик, слышится голос Мантрова: «— Будто в насмешку вот такой же оркестрик по воскресеньям играл и там»... Там — это Особлаг, где из мисок вылизывают остатки, где людей под номерами сопровождают собаки, где четверо заключенных пытаются бежать на грузовике, а гнавшие их на мотоциклах автоматчики тяжело и умело бьют неудачников, где старший барака заключенный С-731, «закладывая» своих соседей по бараку, жалуется: «...Я в ГПУ был по нынешнему счету полковник. Меня Менжинский знал, меня Петерс любил... Сюда меня Ягода за собой потащил. И вот гноят шестнадцать лет... Не верит мне Лаврентий Павлович... Не верит!», где конвоиры кладут на землю всю колонну, где доведенные до отчаяния зеки готовят бунт.

На чердаке собираются представители разных лагерных группировок.

«— Богдан: — Шо ж, панство, можливо буты спочинать? От мусульманского центра — е, от литовского — е, у русских никакого центра нема, Петька будэ тут за усю Московию. А у нас, щирых украинцев, руки завсе на ножах, тильки свистни!

Плотничий стук — отдаленным фоном.

Крупным планом, иногда перемещаясь, объектив показывает нам то двух, то трех из пяти. Эпическое лицо кавказского горца Магомета, доступное крайностям вражды и понимания (он уже не молод). Смуглого стройного литовца Антонаса — какими бывают они, будто сошедши с классического барельефа. Румяного самодовольного Богдана. Климова. Страстно говорящего Гая (Этот персонаж действует и в пьесе «Республика труда», он близок Солженицыну своей физической и душевной силой, негибимой волей. — Б. Л.):

— Друзья! Вы видите — до какого мы края... Нас доводят голодом, калечат в карцерах, травят медью. И собаками травят. И топчут в пыли. Срока наши не кончатся никогда! Милосердия от них...? — никогда! Мы тут новые, но десять поколений арестантов сложили кости в этой пустыне и в этих рудниках. И мы — тоже сложим! Если не поднимемся с колен! МГБ нас как паук оплело, пересело нас стукачами большими и малыми. Мы потому брюхом на земле, что сами на себя каждый день и каждый час доносим начальству. Так какой же выход? Чтоб мы могли собраться! Чтоб мы могли говорить! Чтоб мы жить могли! Выход один:

Лицо Гая. Он страшен.

...Нож в сердце стукача!!

Да это трибунал!

...Пусть скажет нам Бог христианский, Бог мусульманский, Бог нашей совести — какой нам оставили выход другой?!

Борьба со стукачами переходит в вооруженное восстание, захват власти в лагере, обреченный на поражение, подавление танками, под «мощный хор мужских голосов: «Вставай, страна огромная!».

В финале проступает строка за строкой посвящение фильма:

Памяти первых,

Восставших от рабства,—

Воркуте,

Экибастузу,

Кенгиру...

В конце сценария есть авторская приписка: «Я мало верил, что этот фильм когда-нибудь увидит экран, и поэтому писал его так, чтобы будущие читатели могли стать зрителями и без экрана.

Пусть же не посетуют на меня режиссер, оператор, композитор и актеры. Они, разумеется, свободны от моих разметок».

Этот фильм действительно пока еще не существует на нашем экране и, кто знает, появится ли когда-нибудь — режиссеры и операторы свободны не только от разметок, они свободны не снимать фильм по этому сценарию. А вот свободно прочитать читателям, и будущим, и «настоящим», время уже пришло. «Конец ограничений! Отмена всех запретов!» Взаимная отмена — и тех, от кого это зависит здесь, и самого автора. Этот знак, и впрямь самый лучший, все чаще появляется на исторических дорогах нашей страны. И люди должны знать истину о времени, когда знали истину танки.

Б. ЛЮБИМОВ

Ю. ХОМЯКОВА

Наш кинематограф, в течение долгих лет сознательно не замечавший теневых, порой неприглядных сторон «жизни и быта», кажется, признал их существование. Нередко это признание выглядит на экране сенсационно: вот, мол, какие мы смелые, какие решительные и зоркие. Однако постановщик фильма «Бомж» Николай Скуйбин явно чурается сенсационности.

Предметом изображения в картине стала не разоблачительная «экзотика», а самая что ни на есть обыденная, заунывная повседневность. Это история «без определенного места жительства»: слишком типичны, узнаваемы ее сюжетные узлы, слишком — до боли — знакомы ее первопричины.

В известном смысле «Бомж» — «мужской» фильм: авторы как бы хотят ответить на вопрос, что же такое настоящий мужчина. Два героя — третий жизнью «бомж» Витька (Владимир Стеклов) и мальчишка — учащийся ПТУ по прозвищу Лысый (Сергей Харват) предстают перед нами в момент, когда резко проявляются их характеры. Лысый мечтает завоевать девушку любой ценой; Витька отчаянно хочет вернуться в нормальный мир, жить, как все. Встреча с некогда покинутым и выросшим без него сыном, проснувшиеся отцовские чувства переворачивают Витьку.

Правда, герои фильма не принадлежат к той категории людей, которая склонна глубоко и фундаментально размышлять: Лысый — еще подросток, но уже грубый, жестокий, морально неразвитый; Витька — человек стихийный, непоследовательный. Откуда берутся такие типы? Нас приглашают к размышлению.

Пожалуй, яснее всего в картине дается ответ на вопрос: «Откуда берется такая молодежь?» Лысый вдохновенно сочиняет, как воображаемый отчим воспитывает из него «настоящего мужчину» — смесь традиционных юношеских романтических идеалов («За красивых надо драться!») и расхожих мечанских представлений. Легко представить себе идеал Лысого: этакий советско-импортный супермен, «прикинутый по фирме», оснащенный видео-, стерео-, авто- и прочим



Предметом изображения в картине стала не разоблачительная «экзотика», а самая что ни на есть обыденная повседневность.

ОТОГРЕВАЙТЕ СЕРДЦА

дефицитом. Легко даже представить себе его тусклое повседневное существование: печальная «неполная семья», то есть вечно усталая, раздраженная, раньше времени состарившаяся мать; трудный быт с вечной нехваткой чего-нибудь; дружки — ершистые и такие же, в сущности, одинокие. Холодный, неуютный мир, типовые идеалы в типовых обстоятельствах.

Итак, с молодыми как бы ясно. А вот откуда берутся такие папы?

Исполнитель роли Витьки Владимир Стеклов оказался в довольно сложной ситуации: ему предстояло воплотить характер, который в сценарии В. Залотухи обрисован недостаточно четко. Многое надо было додумывать, ведь если в начале фильма перед нами «бич», подсчитывающий смятые рубли, то позже, особенно в финале, — нежный, мужественный, даже слегка философствующий «седой волк». В. Стеклов предлагает свою актерскую версию: Витька — отнюдь не «выбракованный» жизнью,

просто сильно ею битый человек.

Витька отчаянно тоскует по духовности. Вспомним его вопль: «Ну где вы, красивые?» — ведь не физической, а душевной красоты требует его натура. И слова: «Цветы им надо дарить, все остальное — взятка» — тоже дорого дались Витьке. Неспособность и нежелание вписаться в систему компромиссов — таковы в общих чертах корни явления. В. Стеклов в роли Витьки чем-то напоминает киногероев Владимира Высоцкого шестидесятых годов («Короткие встречи», «Вертикаль», «Хозяин тайги»); вероятно, таким был (или хотел быть) Витька в свое время.

Владимир Стеклов — яркий актер. И играет он в фильме незаурядно. Он чувствует себя свободнее в тех эпизодах, где его подвижность, пластическая выразительность находят какой-то выход. Трудно забыть походку Витьки, неповторимую, единственно необходимую для этого персонажа, его живые, нервные руки.

Лысый — Сергей Харват,
Витька — Владимир Стеклов

Нельзя не отметить другого главного исполнителя — Сергея Харвата (Лысый). Трудно объяснить, что предопределило удачное исполнение этой роли — совпадение внутренних данных исполнителя с характером героя или умелая, профессиональная работа актера и режиссера, но так или иначе образ получился запоминающимся, цельным.

Кому из исполнителей пришлось тяжелее всех, так это, пожалуй, Тамаре Семиной. Сценарий дал ей только голос — голос, звучащий из телефонной трубки. Но и в таких жестких условиях актриса все-таки смогла сыграть и тип, и судьбу. Вслушайтесь в ее монолог. Как все узнаваемо! И как понятно!..

Нельзя не отметить то обстоятельство, что авторы фильма ни разу не впадают ни в морализаторство, ни в карикатурность, а ведь трудно удержаться и от того, и от другого.

Сценарист Валерий Залотуха и режиссер Николай Скуйбин стараются быть объективными, насколько это возможно, чтобы не стать бесстрастными. Даже в тех кадрах, где патетика напрашивается сама собой. Например, финальный эпизод (Витька и Лысый раздувают костер, и это — как призыв: «Отогревайте ваши сердца!») мог бы показаться несколько напыщенным, если бы ему не предшествовала ироничная метафора: Витька швырнул в воду джинсы, ставшие в его глазах олицетворением мечтанства. Увы, гораздо легче выбросить некий символ, нежели вытравить из себя жажду приобретения... И надолго ли останется в душе Лысого этот урок?

БОМЖ

«Мосфильм»
Автор сценария
Валерий Залотуха
Режиссер-постановщик
Николай Скуйбин
Оператор-постановщик
Вадим Алисов
Художник-постановщик
Александр Борисов
Композитор
Александр Гольдштейн

КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

ХОЗЯИН — «МОСФИЛЬМ»

С января 1989 года «Мосфильм» переведен на полный хозяйственный расчет и самофинансирование. Теперь он хозяин своей продукции, исключая кинопроизведения, постановка которых осуществляется на условиях госзаказа. Принадлежащие киностудии фильмы после получения прокатного удостоверения будут продаваться в Госкино СССР, отдельным кинотеатрам, на Гостелерадио и различным предприятиям и организациям на договорной основе и по договорным ценам, зависящим от спроса и предложения (первой из таких лент стала «Интердевочка»). Кроме того, студия может теперь сама предлагать потребителю другую кинопродукцию: сценарии, рекламные и информационные бюллетени, фотокомплекты, фонограммы и т. д.

«Мосфильму» и другим организациям, демонстрирующим принадлежащие киностудии фильмы, разрешено применять надбавки и скидки к существующим ценам на билеты. Это зависит от социальной и художественной значимости картины. Но при этом не менее 20% билетов на каждый сеанс реализуется по минимальным установленным для предприятия ценам, и в первую очередь их смогут купить дети, студенты, пенсионеры. Киностудии также предоставлено право самостоятельного проката своих картин.

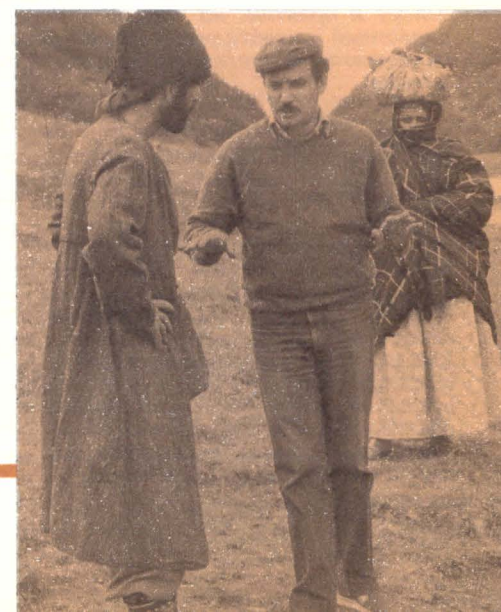
Обо всем этом шел разговор на встрече руководства «Мосфильма» с работниками кинопроката. Такие мероприятия станут традицией.

ПЕТУШОК ДЛЯ ПИРВЕРДИ

В кино популярный азербайджанский актер Рамиз Азизбейли сыграл около двадцати ролей. Мы видели его в фильмах «Легенда Серебряного озера», «Джинн в микрорайоне», «Дачный сезон», «Окно печали».

И вот состоялся его режиссерский дебют — «Петушок для Пирверди», получивший награду на недавнем Всесоюзном фестивале молодых кинематографистов в Киеве.

— Вы имеете дело с человеком от природы везучим, — говорит Р. Азизбейли. — Иначе как объяснить тот факт, что одновременно со своим сорокалетием я отмечал тридцатилетие работы в искусстве? Мне было десять лет, когда я сыграл в телеспектакле вместе с такими прославленными артистами, как М. Санани, Р. Афганлы, А. Агаев. После окончания Института искусств име-



Рубрику ведет
Юрий БОГОМОЛОВ

ИЖНЕЕ ТВ

Уж давно витает призрак информационной агрессии. Особенно назойливо он начал, помню, витать в пору застоя, когда далекие радиоволны легко разбивались об утесы наших глушилок, а, с другой стороны, экспансионистские поползновения зарубежного кино успешно пресекались компетентными подразделениями Госкино... Тогда-то в народе и стали поговаривать, что вот-вот американцы запустят такие спутники, через которые на наши домашние экраны будут проецироваться без всяких помех вестерны, триллеры, шоу и прочие запретные плоды.

Я лично в это верил и не верил. Верил в возможность и не верил в реальность. То есть в глубине души сознавал, что ихнюю хитроумную аудиовизуальную блоху наши умельцы завсегда сумеют подковать. Портить ведь — не делать...

Теперь, когда демаркационные рубежи по всему периметру нашего идеологического пространства становятся все более взаимопроницаемыми, здоровое любопытство к зарубежному ТВ время от времени оказывается удовлетворенным. Не в такой степени, как хотелось бы, но все-таки...

У нас был случай провести целый вечер, знакомясь с программами, подготовленными одной из крупнейших американских телекомпаний. И вот в апреле этого года Гостелерадио отважилось на беспрецедентный шаг: отдать пять вечеров (правда, по второй программе) британской «Темз телевижн».

Стало быть, довольно широкий круг зрителей в течение рабочей пятидневки имел возможность приобщиться к недельному рациону британского телезрителя. Разумеется, не вполне рядовому.

Удачным дополнением к передачам, показанным по второй программе, стала трехсерийная лента «Неизвестный Чаплин», демонстрировавшаяся в те же дни по первой программе. — картина уже довольно давняя, снискавшая на международных телеконкурсах несколько призов и дипломов и к тому же, если мне не изменяет память, дважды виденная нашими телезрителями. (Последнее замечание не в упрек. Картина столь хороша, что, просмотренная по третьему разу, она доставила немалое удовольствие.) Увидели мы также первую часть фильма, посвященного другому прославленному комику — Бестеру Китону. Жаль, что всего лишь часть. Увидели также фильм о Бергмане. Познакомились благодаря сериалу «Фараон» с буднями лондонской полиции. Комедии «Ваш ход» и «Доска» дали представление о своеобразии английского юмора. Программа популярной музыки — о качестве таковой.

Конечно, это не вполне характерная теленеделя «Темз телевижн», но будем иметь в виду: она одна из нескольких телекомпаний, убажжающих британского телезрителя. Функционирует она в рамках так называемого коммерческого

ТВ. Последнему отдано два канала из четырех. А два других принадлежат Би-би-си. И надо сказать, что между коммерческим и некоммерческим ТВ идет довольно упорное капиталистическое соревнование.

Дело в том, что некоммерческое ТВ для британцев небесплатно. — зрители должны вносить определенную сумму фунтов стерлингов в кассу Би-би-си, а вот коммерческое, наоборот, — бесплатно для зрителей, но влетает в копеечку всевозможным корпорациям, стремящимся заполучить место в эфире для рекламы своей продукции.

Теперь, уважаемый читатель, попробуем представить, как должны поворачиваться сотрудники Би-би-си, чтобы телезритель ежемесячно выкладывает абонентную плату за право смотреть их передачи, если он примерно тот же репертуар может смотреть, не платя ни шиллинга (то есть ни копейки) на соседних третьем и четвертом каналах? А с другой стороны, представим, как должны крутиться те, кто работает на этих самых коммерческо-альтруистических каналах, чтобы овладеть вниманием потенциальных покупателей ширпотреба?

Все должны страшно много поворачиваться и крутиться.

Видимо, такая бескомпромиссная соревновательность привела к достижению высокого уровня посредственных «плодов».

Сериал про полицейских — нормальная повседневная жвачка, но она съедобная. Легко перевариваются чрезвычайные обстоятельства, бытовые подробности, расходы проблемы служебно-частных отношений. Вместе с тем кое-что остается в сознании, в частности симпатии и уважение к такому важному государственному институту, как полиция. Симпатия тем более ценна, что она оказалась непровольной. Этот сериал, по-моему, не худший образец капиталистического реализма, который не так уж далеко ушел от реализма социалистического — та же поверхностность и те же заданности условий и цели.

Но вот лента про английских леваков (мы бы их еще назвали «дельцами теневой экономики») «Опекун» мне показалась столь же нехарактерной для искусства капиталистического реализма, как «Воры в законе» — для продукции ре-

лизма социалистического. Британские «воры в законе» более скромны, лучше чтут уголовный кодекс своей страны, менее кровожадны и имеют еще некоторые преимущества в сравнении с отечественными мафиози. Сама картина сделана с нехарактерным для Студии имени М. Горького постановочным аскетизмом.

Быть может, все несходство от того, что британская картина вызвана комплексом буржуазной полноценности, а наша лента своим побудительным мотивом имеет комплекс буржуазной неполноценности. Потому, возможно, нравы английских «леваков-дельцов» смотрятся как легкая издевка над повседневностью делового буржуа, а быт наших подпольных миллионеров и дерзких рэкетиров поневоле романтизируется и заметно героизируется.

Из других британских лент, я предполагаю, с большим недоумением смотрелась картина «Ваш ход», где авторы так едко высмеяли строителей-бракоделов. Совершенно новенький загородный домик, а при малейшем прикосновении все отваливается и рассыпается в прах. Недоумение было вызвано сложившимся в годы активной борьбы с ценностями буржуазного мира стереотипом, из коего следовало: «заграничное — значит отличное». Заграничное, стало быть, было знаком качества. А на экране мы видим что-то вроде «Фонтана», но, понятно, без обобщений последнего.

И вот здесь я поделюсь сугубо личным ощущением. Мне сдается, что «Ваш ход» — не сатира, а юмор.

Не сатира на бракоделов, а юмор по случаю житейского комфорта.

Мы смеемся и создаем сатирические кинокомедии в тайной и, увы, иллюзорной надежде избавиться от несуразностей нашей жизни. Они придумывают несуразности, чтобы посмеяться. Жванецкий у них бы не мог родиться, но он им, судя по всему, нужен.

Нам бы их заботы, а им бы наш хохот.

Не берусь судить, кто бы больше выиграл от такого взаимообмена, свершись он, но то, что живое человеческое сосуществование в эфире приятно и одновременно полезно — так это очевидно.

Это стало очевидно в ту апрельскую неделю, когда показывались британские телепрограммы.

Это будет еще нагляднее, когда реализуется на практике идея, которая сегодня живо обсуждается: проецировать на наши домашние экраны европейский вариант американской информационной программы. Она, кстати, уже принимается на мониторы Останкина — сам видел.

В который раз приходится признать, что призраки в этом самом материалистическом из миров имеют чудесное свойство: они материализуются. В одних случаях — к сожалению, в других — к счастью.

Надеюсь на последнее — применительно к призраку Мировидения.

КТО? ГДЕ? КОГДА? КТО? ГДЕ? КОГДА?

УЧАТСЯ КИНОВЕДЫ

«Советский экран» уже сообщал о создании экспертных групп при Всесоюзном творческо-производственном объединении «Киноцентр», которые будут оценивать видеофильмы на предмет содержания в них элементов порнографии (см. № 8 за нынешний год). Дело это не столь простое, как может показаться на первый взгляд. Слишком много судеб исковеркано из-за заключений некомпетентных «экспертов», судящих о произведениях киноискусства на бытовом ханжеском уровне.

Чтобы избежать в будущем непоправимых ошибок, объединение совместно с Прокуратурой СССР проведут осенью семинар для участников экспертных групп, создаваемых при «Киноцентре». Лишь после этого они получат право принимать участие в оценке видеофильмов.

ИСТОРИЯ О «КРАСНОМ БАРОНЕ»

Единственный сын барона Лодовико Орос ди Бартини, участник первой мировой войны, активный член Компартии Италии с 1921 года... Речь идет о Роберте Людвиговиче Бартини, итальянце по происхождению, — талантливом ученом-физике и авиаконструкторе, эмигрировавшем в СССР после прихода к власти Муссолини. Огромное состояние, полученное в наследство от отца, он целиком передал Международному обществу помощи борцам революции.

В 1938 году, находясь уже в нашей стране, Р. Бартини был обвинен в шпионаже и 10 лет пробыл в заключении. В 1953 году его реабилитировали, что дало Бартини возможность работать на благо своей новой родины.

Р. Бартини посвящена получасовая новелла «Строил красные самолеты», которую на ЦСДФ снимает режиссер В. Софронов по сценарию И. Чутко. Авторы собрали воедино воспоминания людей, встречавшихся с Робертом Людвиговичем, использовали редкие документы, фотографии.

Эта новелла наряду с рассказами о Б. Пастернаке и Я. Смущевиче войдет в программу, состоящую из биографических фильмов-очерков о выдающихся людях.

ни М. А. Алиева посчастливилось работать с очень интересными режиссерами — Дж. Фараджевым, Г. Турабовым, А. Махмудовым, Э. Кулиевым, О. Мир-Касимовым, Т. Таги-заде... А всего два года назад, когда при «Азербайджанфильме» была организована молодежная экспериментальная студия «Дебют», первый договор на постановку фильма там заключили... с вашим покорным слугой. Мой фильм создан по мотивам повести Дж. Мамедкули-заде.

В главных ролях: дебютанты И. Рустамов (Касум), Ф. Махмудова (жена Касума), А. Асланов (Пирверди).

Рабочий момент.
В центре — режиссер Р. Азизбейли

Материалы подготовили Н. Журавлева, Г. Любомиров, М. Платова, Ю. Равинов





Более 17 процентов голосов читателей набрала Татьяна Друбич в традиционном ежегодном конкурсе «Советского экрана» за 1988 год. Сыграла роль Алики в фильме «Асса», актриса заняла второе место в конкурсе.

Если суммировать то, что сделано Татьяной Друбич в кино, пожалуй, романтический ореол будет незримо витать над всеми ее ролями, даже если это не героиня поэтической истории любви, а персонаж леденящей душу драмы с десятком убийств под названием «Десять негритят». Феномен Друбич — в неожиданным и уникальном для нашего кинематографа сочетании романтического идеала с вполне «земной» докторской профессией. Проза и поэзия оказались в этом случае вполне совместимыми, так что остается лишь удивляться, как удается ей и много сниматься, и работать.

Сейчас актриса закончила съемки в фильме «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви». Вот что рассказывает о ее новой роли режиссер картины, муж Татьяны Друбич Сергей Соловьев:

портретная галерея

Татьяна ДРУБИЧ

Актриса Татьяна Друбич в фильме С. Соловьева
«Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви»
Фото К. Луппова

«Недавно мне случайно пришла на ум формула, которая, как кажется, при всей разности моих картин, где снималась Таня, объединяет их неким нравственным модулем. Они, пожалуй, едины тем, что это всегда история блуждания идеального в реальности. Роли Тани в этих картинах — это и есть то «идеальное», которое «блуждает».

Что касается нового фильма, то он на первый взгляд лишен тяжелой идеологичности. Но за внешней легкомысленностью, даже «дурацковостью» скрыто серьезное и живое. Это та же тема, только в измененной реальности. Для Тани эта роль — рубеж, своего рода подведение итогов. Кончилась определенная возрастная период, кончается определенная цель ролей, которые она играла в течение 15 лет. Думаю, что начинается новый поворот жизни той же героини, но в новых обстоятельствах и в новых возрастных реалиях. Возраст тут категория даже не арифметическая — категория зрелости. И вопрос для меня сейчас в том, что же она возьмет с собой в свою новую экранную жизнь...»

Включившиеся в нашу дискуссию критики то и дело ее поругивают: не о том, дескать, речь ведем, не о том спорим... А читатели между тем отнеслись к этому разговору весьма заинтересованно. Предлагаемые сегодня вашему вниманию отклики — лишь небольшая часть почты дискуссии. Они кажутся нам весьма показательными по оценкам и выводам.



ОДИНОКИЙ ГОЛОС ЧЕЛОВЕКА

Публикация статьи В. Демина («СЭ» № 1, 1989 г.) явилась не столько началом новой рубрики «Критика критики», сколько послужила поводом для многократного эха ответных выстрелов со стороны тех критиков, которых она прямо или косвенно касалась.

Итак, критики снова точат перья и, разбухая от собственных амбиций, начинают превращать дефицитную журнальную площадь в место для выяснения личных отношений.

И сам факт присутствия на страницах развернувшейся полемики уже может служить ответом на риторический вопрос все того же Демина: «За что нас не любят?»

Между тем в последнее время я с вниманием слежу за публикациями одного киноведа, чье творчество могло бы послужить своеобразным примером для господ дуэлянтов.

Я встретился впервые с этим именем на страницах нашумевшего, эпатажирующего своей обложкой 7-го номера журнала «Советский экран» за 1987 год. Выход первого выпуска молодежной редакции увенчался тем, что минут через 20 после появления его в киосках «Союзпечати» он стал своеобразным бестселлером отечественной кинопериодики.

Но даже на общем его фоне выделялось имя: Сергей Лаврентьев, киновед, окончил ВГИК в 1982 году.

Тема его выступлений ни в коей мере не сводится к обычному рецензированию фильмов. Все это время Лаврентьев пытается достучаться до высших инстанций, направляющих кинопрокатом. Мы, оказывается, очень долгое время встречались в кинозалах не с авторскими версиями кинокартин, а с отредактированным у нас суррогатом!

«Никому не придет в голову спросить: а зачем вообще нужно «редактировать» зарубежные фильмы?» — вот так, обнажая абсурдность в вещах, ставших традиционными, начал свою борьбу за Искусство Сергей Лаврентьев.

Неискушенному читателю пока трудно представить, что таит в себе подобное «ограничение» — кино социалистических стран, а именно ему посвящает критик свои статьи, открывая нам целый ряд неизвестных у нас имен. Поэтому хотелось бы знать: а в закупочных комиссиях вообще принято прислушиваться к советам киноведов? «Почему на наших экранах идут одни фильмы социалистических стран, а известность

этому кинематографу приносят другие?»

Оказывается, подавляющее большинство этих лент попадало на «полку». От него же узнаем, что самая старая из закупленных картин «Любовные похождения блондинки» (самого Формана!) томится уже 22 года! А некоторые фильмы превосходили поиски мирового кинопроцесса и по поднятым проблемам намного опередили наших лидеров минувшего года — «Покаяние» и «Курьера».

Вот так — пока кинокритики предпочитают довольствоваться старыми возможностями: разъясняют зрителю со страниц газет и журналов, что в том или ином фильме хорошего, а что плохого, и мирно зарабатывают себе на хлеб, Сергей Лаврентьев творит перестройку!

В статье под коллажным названием «Покаяние маленькой Веры и непримиримость больших начальников» (№ 7, 1988 г.) на примере венгерского фильма «Вера Анги» Лаврентьев рассматривает те же проблемы, но на этот раз в заключение обращается, похоже, «лично» к Госкино: «Конфликтная комиссия Союза кинематографистов СССР давно рекомендовала выпустить, наконец, все фильмы социалистических стран, в разное время положенные на «полку».

Но в настоящее время из множества перечисленных Лаврентьевым имен, названий фильмов в прокате мне не встретилось ни одного...

Да, нелегкий путь избрал молодой киновед, а потому, Госкино, благослови Сергея Лаврентьева!

Да услышится голос его!

Андрей МАЛОВ,
киноклуб «Альтернатива»
Новосибирск

ОБ ИСПОРЧЕННОМ ТЕЛЕФОНЕ, КАПКАНАХ ЭЗОПА И ДОВЕРЧИВОМ ЗРИТЕЛЕ

Существует такая детская игра — испорченный телефон. Довольно безобидная и смешная. Суть ее проста: любое сказанное на ушко слово в конце «провода» должно превратиться в какую-нибудь абракадабру.

Представьте себе, дети смеются! И слава богу...

Но то — дети. Мы же с вами, как я понимаю, давно выросли. Только вот испорченный телефон никак не забудем: играем, поигрываем себе.

Наблюдаешь за батальными сценами на страницах газет и журналов — такое удовольствие испытываешь! Как от чтения крыловских басен: тут тебе и «Квартет», и «Ворона и Лисица», и «Слон и Моська», и «Демьянова уха», и... Замечу попутно, что это чисто хрестоматийный набор. Могу подбросить еще «Шавку и Полкана» С. Михалкова, если не возражаете.

И что же получается? Наши уважаемые критики, судя по публикациям, не все использующие язык Эзопа, сами же попадают в его капканы. Знал бы дедушка Крылов о таких ситуациях, наверняка заранее бы басню сочинил. Может, тогда наши критики были бы осмотрительней.

«Слова, батенька, слова!» — скажет иной строптивец. Что ж, посмотрим.

Вот вам один вариант испорченного телефона с красивой прыжком в капкан. В своей статье «В поисках утраченного отца» («СЭ» № 3, 1989 г.) Вячеслав Шмыров так и толкает безобразника Ю. Кару в ряды антиперестроечников. И ведь не как-нибудь, а открытым текстом прет — лоб в лоб! Опуская в незабвенную Лету все необходимые аргументы — и «за», и «против».

Силен мужик! Ну, а так как в мужских рядах принято уважать силу, то...

Все же не будем торопиться. Выводы и без нас сделают. Например, Алексей Ерохин. С места в карьер... ой, простите — в капкан! Да-да, именно в него, родимый. Извольте посмотреть сами в том же номере. Оказывается, критик В. Шмыров не кто иной, как «критик в законе». Ничего себе каламбурчик! Но что это я? Неужто поддался испорченному телефону? А Ерохин же предупредил, что все вполне серьезно. Совершенно серьезно. Бьет сарказмом по сарказму, да «ногами, ногами!» Вот уж действительно «первертированная вербальная фурникация». Давайте уж тогда дальше каламбурить. Сделаем из критика в законе критика в загоне.

Алексей Ерохин — честный малый и капканов не боится. В этой же рубрике «Критика критики» он прямо-таки бросился в бой на Семена Фрейлиха. Как же, на самого! Ведь тот — «король критики»! А королей, как известно, во все времена высмеивали, резали из-за угла, травили чем попадя, свергали и прочее, прочее. Тут недолго не только себя забыть, но и такое модное сейчас словечко, как «плюрализм». «Ах, критикуешь? Вот тебе, получай». Скрипят-поскрипывают перья (во славу плюрализма, то бишь уважения чужого мнения!), развиваются новые басенные сюжеты, срабатывают капканы.

Парадоксально наше время.

Все всё знают, понимают, а сердцем (или чем там еще?) не приемлют. Готовят на всякий случай ярлыки поувесистей, чтоб легче топить было. Чуть ли не с пеленок, еще заучивая, как молитву, «Мама мыла раму», примериваются зорким взглядом к потенциальным Муму.

А что же зритель?

Да ничего зритель. Больно уж он доверчив стал. Вместо живца: ап! — и поймался хорошенький. Болтайся на крючке да подумывай, тому ли ты поверил. Нырять в мутную воду, высматривай невинных щурят, рискуй собственной шкурой. Да благодари хозяина — иной бы и по мордам-с надавал... За то, что не разбираешься в современной ситуации.

Вот такое кино!

Испорченный телефон. Капканы Эзопа. Живцы всякие там... «Несерьезно все это», — посетует незримый оппонент.

Да уж куда серьезней?! Не знаешь, где укрыться с доверчивостью с нашей. Попросился бы под крыло С. Фрейлиха, да благодаря А. Ерохину не хватает там нескольких перьев. Уже прохладно. К В. Демину? Обвинили в монополизме истины.

Ну, а если действительно серьезно?

Никогда не перестану удивляться таланту Ростислава Юренева. За каждой его строкой чувствую огромную доброжелательность, сердечность, интеллигентность в наипрямеем смысле этого слова. Это ему я многим обязан. Ростислав Николаевич открыл мне «настоящего» Андрея Тарковского, «настоящего» Отара Иоселиани. А как забыть предельно тактичную рецензию на фильм Е. Евтушенко «Детский сад»? В общем, примеров-то можно привести немало. Главное у него — поступательная и демократичная логика в мыслях, суждениях, поступках. Ясный — без этаких словечек, коими грешат многие критики — язык. Вот это и привлекает.

Не припомню, чтобы позволила себе перебранку Алла Гербер. Ее экипировка проста — правда, только правда и ничего, кроме правды. Перед читателем — как пред Богом, положив руку на библию аргументов и фактов. Невозможно не верить ей. Если хвалит фильм, то обязательно сходишь и посмотришь. Ругает — все равно посмотришь, а потом выбираешь, согласиться или нет с выводами критика.

Как видите, все очень просто, а?

Так что пора отремонтировать наш телефон. Ей-богу, надоело быть живцом!

Сергей ИЛЬИНЫХ,
учитель

Свердловск



НЕ БРАНИ МЕНЯ, РОДНАЯ...

Ах, какой древний разговор вы затеяли, дорогие коллеги. Критика критики. В самом деле, коль скоро существует предмет критики — искусство, то почему и сам критик с его продукцией не может стать предметом критики?

Другое дело — способ или метод выбранного критиком разговора. Можно менторски поучать художника, как ему надо делать фильм, и это ничего общего не будет иметь с критикой. Можно просто изругать режиссера в самых нелицеприятных выражениях, и это тоже ничего общего с критикой иметь не будет, можно и похвалить...

И вообще понятия «бранить», «хвалить» не из области искусствознания, а из области базарной этики. Можно похвалить жеребца за его красоту, можно выругать свинью за ее безобразия, хоть она в этом и не виновата. Но искусство-то здесь при чем?

Как не вспомнить простое и мудрое замечание Виссариона Белинского: «Нельзя ничего ни утверждать, ни отрицать на основании личного произвола. Понятия «мне нравится», «мне не нравится» могут иметь вес тогда, когда речь идет о кушаньях, рысаках и гончих собаках».

А. ГАЛКИН

Куйбышев



ЛЮБИТ — НЕ ЛЮБИТ...

С интересом слежу за ходом развернувшейся на страницах «СЭ» дискуссии, посвященной «критике критики». Полемизируя друг с другом, участники ее высказывают довольно любопытные суждения, но, к сожалению, иногда подкрепляют их не аргументами, а собственными домыслами и догадками.

Не может не броситься в глаза то, что Н. Зоркая (статья «Критика «критики критики», «СЭ» № 4) дает слишком вольную интерпретацию основных положений письма в редакцию В. Демина, открывшего дискусию.

Мнение В. Демина о молдавской киноленте «Иона» расходится с мнением молодого критика М. Игнатьевой, но зато подтверждается высокой оценкой этого фильма членами жюри Всесоюзного фестиваля. Лично я не вижу никакого криминала в том, что автор письма в редакцию упоминает о присужденной фильму премии. А вот Н. Зоркой это напоминает табу прежних лет: «...призера не трожь — так создавались неприкасаемые и выводились из-под критики». При этом делая честь В. Демину резонное замечание его о том, что жюри необязательно всегда право, а молодой критик необязательно всегда ошибается, достаивается лишь иронического «и на том спасибо!».

Мне кажется, что по поводу прав молодых критиков любой нормальный человек, в здравом уме и трезвой памяти, выскажется совершенно определенно: да, кто угодно имеет право отнестись к любому фильму с пиететом или без такового — по своему личному усмотрению. Это не вопрос для дискуссии — обсуждать здесь нечего. А если В. Демин не принял великолепного (на мой взгляд) фельетонного стиля А. Ерохина в его «Выборе природы», то это не дает никому права обвинять его в излишнем благоговении перед «генеральскими» фильмами и диктаторскими за-

машках по отношению к молодым критикам.

Собственно, сама постановка вопроса — «За что нас не любят?» — вызывает недоумение. Почему всеми уважаемый В. Демин, а вслед за ним и другие представители весьма и весьма престижной профессии кинокритиков ресли, что кто-то их не любит?

Ну, если даже предположить, что определенная часть кинематографистов и зрителей не испытывает особо нежных чувств к некоторым рецензентам по простой причине расхождения вкусов, привязанностей, взглядов на искусство? Но ведь это — явление вполне нормальное, и к чему тут общения типа «нас не любят» — непонятно.

Кстати, здесь нельзя пройти мимо еще одного интереснейшего умозаключения Н. Зоркой. Суть его в том, что критик — это человек (опять не удержусь от цитирования, хоть и считает его Н. Зоркая запрещенным приемом), который «мог бы сам делать прекрасные фильмы, но зачем, когда другие работают так великолепно? Лучше ими наслаждаться, смаковать!». То ли я никак не улавливаю наличествующей здесь тонкой иронии, то ли не в состоянии постичь какую-то особо глубокую мысль, спрятанную за этими бесхитростными словами, но, как ни верти, из приведенной цитаты следует, что основное предназначение критика заключается в наслаждении великолепными киноработами!

Возвращаясь к вопросу о любви-не любви по отношению к критикам, хотелось бы пояснить свое мнение на этот счет на конкретном примере — все того же А. Ерохина. Только в этом случае вопрос придется сформулировать так: «За что нас любят?»

Как блистательно демонстрирует он свое наслаждение премьерой февраля в том же четвертом номере журнала в материале под выразительным названием «Но не страшен этот ужас...!» Из восьми разбираемых фильмов его похвалы удостоился лишь один, от остальных молодой — так и хочется добавить в качестве комплимента «даранный» — критик буквально камнями на камне не оставил, точнее, выражаясь его стилем, «каменюги на каменюге».

Лично мне нравятся критические материалы А. Ерохина за смелость, искренность, остроумие. За то, что в них чувствуются незаурядный интеллект автора, его хорошая профессиональная подготовка. За то, что молодого критика волнуют проблемы, касающиеся каждого из нас: откуда берутся в нашем обществе слишком уж «простые» люди, которым вообще «никаких сложностей не надоть», куда вела нас много лет «родная идеология», почему хотим добра — «а дрянь не убывает, а зло не линяет». Вопросы не из простых, и спасибо огромное А. Ерохину за то, что сам над ними думает и нас приглашает к размышлению.

И как не любить его за драгоценнейшее, присущее, к сожалению, пока лишь единицам из работающих в жанре критики качество — ту самую свободу мышления и стиля, которая кому-то может с непривычки и развязностью показаться?

Впрочем, без сомнения, есть за что любить и В. Демина, и С. Фрейлиха, и многих других «самоотверженно влюбленных в искусство людей» (с этой частью данного Н. Зоркой определения безоговорочно соглашаюсь), достойно представляющих свою нелегкую, ответственную, замечательную профессию

кинокритиков. Поэтому вопрос «За что нас не любят?» предлагаю с обсуждением снять.

И. ШИШКИНА,
инженер-переводчик

Городец



ВЗГЛЯД ИЗ ЗАЛА

Разный уровень подхода изначально закладывает несоответствие взглядов критика и зрителя, обуславливая взаимонеприятие их отзывов. Для зрителя больше характерен потребительский подход: нравится — покупаем, не нравится — нет, как в не лишнем смысле древнем лозунге «хлеба и зрелищ». Критик же смотрит на фильм как на явление искусства, пытаясь найти ему место в иерархии кинопроизведений, считает фильм шедевром — вешает, как икону, постоянно сдувая с нее пыль, грубой подделкой — рвет и топчет, тут же забывая о нем. А зритель между тем может надолго сохранить прекрасные воспоминания о фильмах, не ставших общепризнанными явлениями в киноискусстве, как, скажем, всем памятный «Тарзан». Примеров таких противоречий великое множество.

Случается и прямая дезориентация доверчивого зрителя, когда два маститых киноведа, оперирующие сходными теоретическими постулатами, порой имеют о картине полярно противоположные мнения. Казалось бы, надо приветствовать такой разброс оценок, свободу выражения разных взглядов, ведь истина рождается в споре. Однако вспомним не столь далекие и сейчас всеми дружно поносимые времена застоя, когда такой разноголосый хор критиков с солистами и подпевалами на разные вариации пел в русле одной заданной невидимым дирижером темы и каждый страшно боялся сфальшивить, дабы не быть изгнанным из хора. И сегодня до выяснения ли истины в таких спорах, если, убеждая друг друга, все всегда остаются при своем мнении?

Похоже, что критика не ставит целью помочь фильму и зрителю встретиться и у нее больше желания показать себя, а не разбираемый фильм.

А как удобно было бы критике, выпади из цепочки участников кинопроцесса массовый зритель. Авторы выпускных фестивалей, где критики, оценивая картины, одни бы награждали, другие ругали на профессиональном жаргоне, объясняя авторам просчеты, встречая полное понимание. Это был бы разговор на равных, и искусство кино развивалось бы ускоренными темпами. Все же, думаю, не зрители виновники торможения и кризисов в киноискусстве. Посему считаю необоснованными сетования на низкий уровень зрительского восприятия, который, по моему, все же значительно выше среднего уровня художественной выразительности сегодняшней кинопродукции. Не существует среднестатистического зрителя, жаждущего среднестатистического фильма. Не пора ли осознать качественное изменение нашего зрителя и говорить не только о растущем расхождении зрительских вкусов (критика больше любит термин «дифференциация»), но и о том, что миллионы зрителей уже не устраивает роль пассивного потребителя кинопродукции и они ждут не много ни мало — приглашения в соавторы.

Р. ПЕРЕСЕЦКИЙ

Харьков

премьеры августа

Окончание. Начало на стр. 10

ди, да чем же это отличается тогда от того кино, что совсем недавно без устали живописало иных секретарей, благообразных до тошноты — только переменной знака?»

Вот так.

Обогащена теория. Хоть теперь будут знать творцы, что «перемена знака» — штука пустейшая. Так давайте все-таки экранизируем «Малую землю» товарища Брежнева. И отменим «Покаяние».

Припечатан «конъюнктурность» очередной фильм. Поставлены в идиотскую ситуацию его многочисленные запретители. Это бы как раз хорошо. Только, боюсь, не прислушаются они к кудреватым доводам мыслителя.

Стоит напомнить читателям совсем иные оценки «ЧП районного масштаба» (см. «СЭ» № 8), прозвучавшие в ходе дискуссии в Союзе кинематографистов: «Я считаю, что комсомолу следует объединиться с картиной Снежкина. Если говорить о ее художественном качестве, там есть замечательные сцены» (Евгений Евтушенко), «В этой картине, на мой взгляд, сильна гражданственная позиция, и масса в ней интересного» (Андрей Смирнов), «Точная и горькая правда в этой картине: куда и как от Корчагина, от 19-го года, от людей, владеющих ключами от счастья, в результате пришли» (Алексей Герман), «Картина «ЧП районного масштаба» мне очень понравилась. Если говорить о жанре, я бы назвал ее фильмом ужасов» (Эльдар Рязанов). Так кто же все-таки прав — они или Гуревич? Или... истины вообще не существует?

Все-таки не можем мы вырваться из умственного оцепенения, из всевластия абсурда, из заколдованного «Города Зеро», в который приглашают нас сегодня «Мосфильм», драматург А. Бородинский и режиссер К. Шахназаров. Думаю, что зрители, даже вовсе не знакомые с опытом абсурдистского или сюрреалистического отображения мира, не перелиставшие, к примеру, роман «Замок» Ф. Кафки, все же великолепно ориентируются в топографии города Зеро, усвоят «правила игры» и поймут нравы его обитателей.

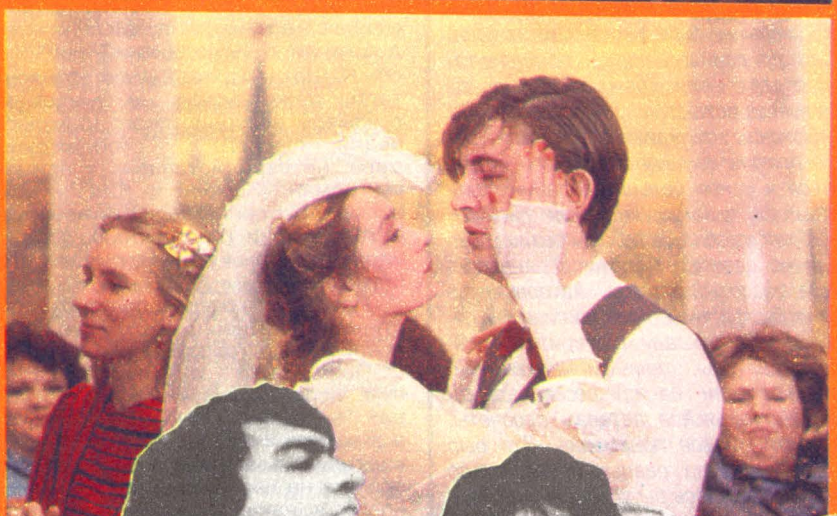
Потому что все мы до некоторой степени и на неопределенный срок прописаны в городе Зеро.

Посмотрите эту парадоксальную, исповедующую толику абсурда, в чем-то очень забавную, а в чем-то и мрачновато зловещую картину. Полагаю, что она вовремя пришла на наш экран, отозвавшись новой конъюнктурой, сложившейся в нашей социальной и духовной жизни.

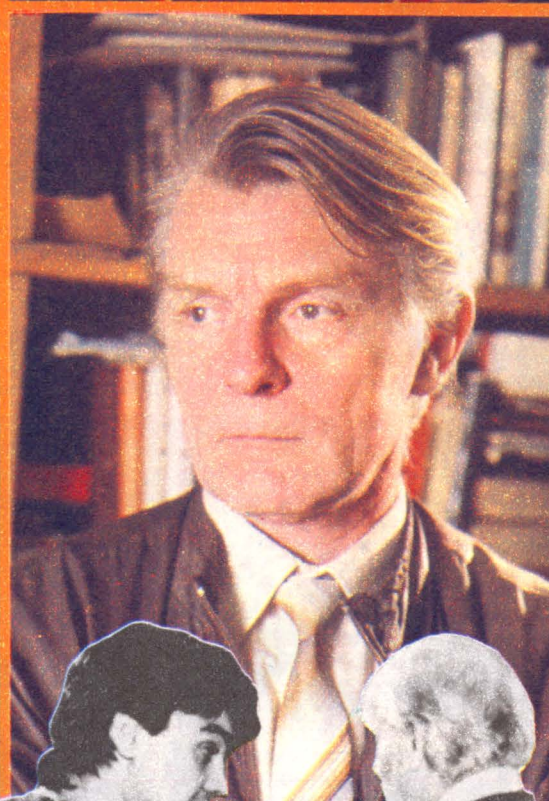
Вспоминая эту талантливую картину, я с некоторой грустью думаю о нашем кино в целом. О нашей критике, которая порой запросто (как в «Городе Зеро») может предложить автору фильма откусить собственную голову в виде торта. Или безапелляционно объяснить ему, что он сын повара Николаева, а вовсе не то лицо, за которое себя выдает.

И мнится мне, что это по улицам города Зеро мчатся карабаиры наперегонки с аргамаками, спешат страждущие к перевернутой цистерне с «левым» пивом и с тяжелым бархатно-алым райкомовским знаменем шагает товарищ Шумилин, герой «ЧП...», «благообразный до тошноты» и до судороги напоминающий «человека из мрамора» Анджее Вайды...

В ГОРОДЕ СОЧИ ТЕ



МНЬЕ НОЧИ



ПОЖИВЕМ — УВИДИМ

Говорят, для начинающего режиссера самое трудное — сделать второй фильм (при условии, что первая попытка оказалась успешной). Оценить истинность этого утверждения может, видимо, режиссер Василий Пичул, завершающий свою вторую полнометражную картину под названием «В городе Сочи темные ночи». Положение у него действительно сложное. И не только потому, что первый фильм Пичула — «Маленькая Вера» — высоко поднял уровень требовательности и режиссера к самому себе, и зрителей к режиссеру. Дело здесь еще и в том, что фильм снимается необычно — в условиях, нетрадиционных для нашего кино.

Отказавшись от материальной поддержки Госкино, режиссер нашел «спонсора». Московский Жилсоцбанк предоставил группе крупную ссуду с условием участия в доходах от фильма (не считая возвращения ссуды). Аппаратуру, павильоны группа арендует на студии имени М. Горького. Кроме того, техническое содействие съемкам оказывает итальянский продюсер Сильвия Д'Амиго.

Фильм был почти наполовину снят, 200 тысяч рублей из банковской ссуды потрачено, как вдруг в декабре прошлого года появился документ об ограничении кооперативной деятельности.

К сожалению, те, кто приложил руку к созданию очередного запретительного указа, не делают разницы между кооперативом, снимающим художественный фильм, и кооперативом, торгующим колготками на Рижском рынке. А разница между тем есть, и весьма существенная. Кооперативным является лишь производство картины, а прокат (то есть реализация товара) будет осуществляться обычным порядком, в кинотеатрах, и цены на билеты будут государственные.

Возможно, кого-то не устраивает, что все работающие над фильмом получают процент с доходов от проката? «Но при традиционной системе производства и оплаты труда работать трудно, — говорит режиссер Василий Пичул. — Я требую от своей группы очень много и вижу полную отдачу, а это возможно лишь у людей, заинтересованных в своем деле, в том числе заинтересованных материально».

О самом фильме В. Пичул высказался предельно кратко: «Я стараюсь делать такие фильмы, которые нельзя было бы пересказать словами. Чтобы, только посмотрев фильм, зритель решил (каждый для себя), что хотел сказать режиссер. Скажу лишь, что задумывался фильм «В городе Сочи темные ночи» как современная история о любви. О нас, о нашей жизни. Решена лента в жанре трагикомедии».

Работает на картине — почти в полном составе — группа, делавшая «Маленькую Веру». Сценарий написала Мария Хмелик, оператор-постановщик — Ефим Резников. В главных ролях заняты Наталья Негода и Алексей Жарков. В фильме снимались: А. Соколов, А. Вертинская, Ю. Назаров, Г. Мануков, А. Ленъков, А. Негреба, А. Табакова.

Иван КАРАСЕВ

Рабочий момент.

Калинин — В. Уральский, Сталин — Г. Саакян, Степаныч — А. Жарков, Ворошилов — В. Трошин

В ресторане.

Губаницев — И. Золотовицкий, невеста — Л. Борушко

Продавщица — А. Тихонова, фотограф Борис — А. Соколов

Лена — Н. Негода

Степаныч и Маруся — И. Ульянова

Стекольщик — Ю. Назаров

Фото И. Гневашева и Е. Любинского

ГОДЫ КАБИРИИ, ИЛИ РАБЫНЯ АЗЛИТА

Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ

Сразу же признаюсь, начинал смотреть этот фильм с чувством глубокого предубеждения. Виной тому послужной список режиссера. И дело вовсе не в том, что Георгий Натансон хранит верность жанру мелодрамы. Слава богу, что хранит. Дело в том, что в рамках жанра режиссер удивительно подвижен в выборе материала. Может экранизировать пьесы Виктора Розова, Александра Володина, а может — и творения Анатолия Софронова. Мелодрамы «в чистом виде» («Еще раз про любовь», «Повторная свадьба») соседствуют у него с мелодрамами, так сказать, идеологически окрашенными. Причем среди последних нетрудно отыскать произведения идеологически разнонаправленные. Скажем, в «Шумном дне» (1961 г.), поставленном совместно с А. Эфросом по пьесе В. Розова, проблема «юноши, вступающего в жизнь», заявлена как проблема освобождения от догм бездуховности и карьеризма, сформированных благодатной сталинской почвой. А в экранизации софроновского «Наследства» (1984 г.) та же проблема была развернута в противоположном направлении: только припад к «животворному источнику сталинизма», струящемуся в речах и делах «идейно выдержанных» представителей старшего поколения, молодежь будет достойна жизни в замечательнейшем из обществ.

Интересно проследить смену идейной направленности картин Натансона: в 1966 году — либеральная «Старшая сестра», в 1970-м — супергосударственный «Посол Советского Союза», в начале восьмидесятых — мелодрама о героях-подпольщиках («Они были актерами») и — к исходу застоя — вышеупомянутое «Наследство»...

Посему, увидев в первых кадрах новой картины режиссера титр «1985», я посчитал, что предубеждение было не напрасным — сейчас, очевидно, начнется нечто на тему «свежего ветра перемен».

Не началось. Фильм «Азлита, не приставай к мужчинам» оказался из разряда «чистых мелодрам» Георгия Натансона, и появление вначале столь памятного нам числа «1985» не означает здесь ничего социально-политического. Просто именно в этом году мы знакомимся с героиней — замечательной женщиной с космическим именем Азлита, а также с теми мужчинами, к которым она «пристает». С таким же успехом мы могли встретиться с ней в 1983 году, в 1973-м, даже в 1953-м — экранная история осталась бы без изменений. Разве что иными стали бы интерьеры да туалеты.

Итак, на сей раз Натансон предложил нам некий вневременной вариант традиционного мелодраматического сюжета о Доброй Душе, живущей в мире, которому ее доброта без надобности. Смеется жизнь над Доброй Душой, обманывает ее, но после каждой насмешки, после каждого обмана возрождается она для того, чтобы выстоять вновь против всей несправедливости мира.

Извечная эта история неоднократно интерпретировалась кинематографом. Именно она лежит в основе великого фильма Федерико Феллини «Ночи Кабирии». Помните знаменитую финальную улыбку героини ленты? В истории искусства она так же знаменита, как улыбка Джоконды. Непостижимое величие Добра в этой улыбке, удивительная сила Духа... Если бы меня спросили, что такое гуманизм, я посоветовал бы посмотреть фильм «Ночей Кабирии».

Естественно, подобных высот создатель «Азлиты» достичь не стремился. Он стремился к другому — сделать картину на ту же тему, но, как бы это поточнее выразиться, попроще, что ли. Явить зрителю образ советской Кабирии, в которой миллионы ее соотечественниц без особого труда могли бы узнать себя. Узнать и умилиться.

Ведь, согласитесь, шедевры на то и шедевры, чтобы восхищаться, но не идентифицировать себя с их

АЗЛИТА, НЕ ПРИСТАВАЙ К МУЖЧИНАМ

«Мосфильм»

По мотивам пьесы-фарса

Э. Радзинского

«Приятная женщина с цветком и окнами на север...»

Автор сценария

Ст. Андреевский

Постановка

Георгия Натансона

Операторы-постановщики

Сергей Вронский,

Владимир Мясников

Художники-постановщики

Александр Бойм,

Александр Макаров

Композитор Микаэл Таривердиев



Н. Гундарева в роли Азлиты

Ее партнеры — В. Смирнитский (Апокин), А. Кузнецов (Федя), В. Гафт (Скамейкин)

героями — слишком высоко. К тому же не следует забывать и о том, что Кабирия Феллини и Джульетты Мазини зарабатывала на жизнь древнейшей из профессий — факт, не очень способствующий массовому стремлению к идентифицированию. Что же касается Азлиты Герасимовой — Кабирии Натансона и Натальи Гундаревой, то она обычная совслужащая. Будучи одиночкой, она завела себе не собаку, не кошку, а... цветок, который стал ее лучшим другом и наперсником.

«Такая, как все» — эта характеристика может быть применима к внешнему облику Азлиты и, следовательно, у многих и многих, столь же замотанных и столь же одиноких зрителей, следящих за ее экранными злоключениями, может возникнуть естественная мысль: «Вот и я так же. Вот и мне только любовь нужна, а все эти мужики — такие гады!»

Предположение это тем более верно, что внутреннюю непохожесть на подавляющее большинство своих товарок Наталья Гундарева играет замечательно. Суть и смысл центрального образа фильма, рожденные в результате контраста между видимостью и сущностью, абсолютно идентичны сути и смыслу образа Кабирии. Разница — в чисто внешних деталях. У Кабирии — ночи, у Азлиты — годы. Кабирия — маленькая и худенькая, Азлита — упитанная. Кабирия шумна, Азлита тиха... Но тем не менее поражает удивительное сходство в главном. Люди, окружающие этих двух женщин, обманывающие их, издевающиеся над ними, чувствуют, что без них мир был бы значительно хуже.

И если бы то, что играет Гундарева, было точно и четко поддержано режиссером, кто знает, может, мы радовались бы встрече с крупным произведением искусства? Но в этом случае фильм явно не стал бы киношлягером. Этот же стал. Стал потому, что все усилия постановщика направлены на «облегчение» центрального образа. На то, чтобы «было где посмеяться и поплакать». Для этого — название «Азлита, не приставай к мужчинам», на серьезные раздумья, прямо скажем, не настраивающее. Для этого — комедийная сочность в показе «гадов-мужиков». Для этого — очаровательные мультипликационные заставки. Все для того, чтобы зритель, переживая, наслаждался, чтобы драма Азлиты воспринималась как любопытный частный случай.

Надо сказать, что лично я не вижу ничего сверхъестественного в том, что зритель валом валит на подобное кинопроизведение. Он, зритель, устал от напряжения нашей сегодняшней жизни. Устал от проблем, от инфляции, от нехватки товаров. Он бесконечно заматан, наш массовый зритель. Он жаждет отдыха. Роковая любовь, безудержные страсти, козни злодеев, смерть — все это воспринимается им, если подано в экзотической упаковке с индийскими или бразильскими фирменными знаками. Что же касается мелодрам из нашей жизни, то, сознавая уникальность и необходимость социальной терапии «Маленькой Веры», массовый зритель все же более расположен к тому, чтобы «было красиво».

ИЗ ПЕПЛА

Э. ЛЫНДИНА

Двадцать лет безвременья обескровили республику — социально, экономически, нравственно. В документальной ленте «Отрицание отрицания», снятой в минувшем году, есть кадры, запечатлевшие Василия Вышку — «героя» одной из самых острых и заметных публикаций «Литературной газеты». Вот кадры хроники: секретарь Центрального Комитета комсомола Молдавии Вышка на празднично убранной сцене торжественно вручает рапорт первому секретарю Центрального Комитета КП Молдавии Бодюлу. И вот она, главная минута: старший благодарно целует младшего — долго, смачно, как полагалось в ту пору. Должно быть, видит в нем достойного продолжателя своих дел... Сегодня Вышку отбывает длительный срок наказания в колонии усиленного режима. Бодюл удален от дел. На последнем пленуме Союза кинематографистов Молдавии главному прокурору республики, присутствовавшему в зале, был задан справедливый вопрос: отчего до сих пор Бодюл не ответил за свои деяния?

Однако вернемся к Вышке в его нынешнем качестве. Авторы ленты предлагают интервью с заключенным Вышкой. На вопрос о том, что позволило ему так долго и безнаказанно совершать преступления, бывший государственный деятель республиканского масштаба задумчиво отвечает: «Разрыв слова и дела».

Его горькая формулировка целиком применима к состоянию молдавского кино, целенаправленно и деятельно, годами разрушавшемуся и разрушенному теперь едва ли не до основания. Изгонялись талантливые люди: в их даровании не нуждались чиновники, правившие искусством. Более того, они мешали тем, кто безостановочно лепил бодрые фальшивки о передовых председателях колхозов или очередной боевик об очередном отважном разведчике, сумевшем запросто обвести вокруг пальца тупых немецких штабистов. С такими авторами было куда как удобнее воплощать в кинокадрах светлые идеи высокого руководства.

Уехал Эмиль Лотяну, чьи «Красные поляны» дали молдавскому кино мощный посыл в обращении к народной поэтике. Был отлучен от культурной жизни республики замечательный писатель Ион Друцэ... Этот список можно было бы продолжить, а в заключение — как результат — перечислить фильмы, сделанные в Молдавии в годы застоя. Но уверена: ни одно из названий не остановит внимание читателей, как в свое время ни один из фильмов не смог задержаться в памяти зрителей. И самыми невинными в этом ряду выглядели бы сегодня фильмы-мотыльки, снятые несприятельно и сгоревшие мгновенно. Потому часто другие — вопиющие картины-нелепицы, сладкоголосые дифирамбы, сюжеты всеобщего благоденствия и «глобалки», круто замешенные на лжи.

Немногим более года назад молдавские кинематографисты создали внеочередной пленум, на котором первым секретарем республиканского Союза был избран Эмиль Лотяну. В этом не столько дань прошлому, тому, которым в Молдавии гордятся по сей день, сколько назревшая острая необходимость в лидере, который сумел бы объединить киномастеров, прочертить для республиканской студии выход в новый день.

Одной из первых акций нового секретаря стала организация совместно с Госкино Молдавии экспериментального объединения, получившего название легендарной птицы: «Феникс «М»». «М» — сокращение от названия студии. В объединении сняты и продолжают снимать короткометражные картины режиссеры-дебютанты: студии, как воздух, необходим приток свежих сил во всех сферах кинематографической деятельности. И в первую очередь в режиссуре. Слово «эксперимент» рассматривают здесь в его самом прямом, изначальном смысле — как право на поиск. Как необходимость поиска.

Одна из первых ласточек объединения — картина «Афиша», кстати, показанная недавно по ЦТ. Снял ее Арнольд Бродичанский, руководитель самодеятельного театра «Данко», где была поставлена пьеса И. Друцэ «Святая святых». Поставлена вопреки всей общественной ситуации прошлых лет. Проще всего было бы

сейчас написать, что «Афиша» — это рассказ о работе над спектаклем. Но авторский замысел, думается, был глубже. Пьеса Друцэ дорога энтузиастам-непрофессионалам своей мучительной правдой о Времени. Режиссер пытается сопрячь драматургию и — как отражение ее — тревожно-неприкаянную жизнь театра с его птичьими правами, каждый день находящегося под угрозой закрытия. Сумрачная, нервная атмосфера собственно театральной жизни передает температуру быта этого полуподполья. Общине порою становится почти судорожным — всякую минуту театр может быть запрещен, что и происходит в итоге.

Перед нами — эксперимент. Авторам очень важно убедить, сделать зрителей своими союзниками. Потому так обилён, чрезмерно обилён их боевой арсенал. Желание максимально использовать язык кино понятно — такова обычная устремленность неофитов в кинематографе. Важно, сумеют ли они в новых лентах гармонически обуздать самих себя?

Более цельной и потому более завершённой кажется другая картина объединения — «Медведь-80». Ее постановщик, Андрей Вартик, тоже пришел из театра. Однако едва ли не каждым кадром своего фильма он словно присягает на верность картине — лидеру последнего времени, «Покаянию». Влияние Абуладзе так велико и так откровенно преклоненность дебютанта перед Мастером, что грешно перечеркивать эту увлеченность словом «апологетика», наверное, излишне резким по отношению к искренности А. Вартика. Метафорически-ассоциативная система «Медведь-80» сложна, все в двадцатиминутной картине сфокусировано и предельно сжато. Иначе, по замыслу режиссера, невозможно рассказать о трагических зигзагах истории. Бесконечно обрываются человеческие жизни — расстрел, заключение в сумасшедший дом, добровольный уход из мира. Все это сигналы о нарушении нравственных и социальных законов, свидетельстве потери пути. Вкрапление характерных деталей вносит долю конкретики в систему притчевых шифров.

Вероятно, самое перспективное в лентах «Феникс «М» — возвращенная программность, углубленность в поиски ответа на вопрос, что есть Добро, что Зло, в их взаимосвязанность. И, конечно, обращение к истокам национального искусства на новом витке.

Корни прошлых удач молдавского кино впрямую связаны с народным истолкованием основ бытия, что затем ушло, было безжалостно уничтожено. Ростки неожиданно пробились в картине Василе Брескану «Деревянная пушка». Неожиданно — потому что в последнее время режиссер снимал сугубо «кассовые» ленты на отечественном и зарубежном материале, с разной степенью успеха. Но, очевидно, дрогнуло сердце закаленного старателя приключенческого жанра. Брескану увлекся сценарием писателя Николае Есиненку, необычным по своим компонентам, по жанру, трудно поддающемуся кинематографу, — сказ. Реальность здесь переплетается с фантастикой, достоверность конкретных событий (война, налеты фашистского самолета, бомбежки) с поистине сказочными подвигами (самолет расстреливает деревянная пушка, собранная старым крестьянином). Эта старая история, поведанная рассказчику его матерью, вдовой-солдаткой, за долгие годы обросла невероятными подробностями, вплоть до самых гиперболических, что дозволено в сказке.

О том, что фольклорные мотивы вновь пришли в искания молдавского кино, свидетельствует и фильм «Недолгий танец любви» (сценарий

Феникс — сказочная птица, наделенная волшебной способностью возрождаться из собственного пепла. «Феникс «М» — таким титром открываются две короткометражные картины, созданные в экспериментальном объединении студии «Молдова-филм». Крылатое имя дарует молдавским кинематографистам надежду.

Андрея Стрымбяну, режиссер Ион Мижэ). Известный руководитель народного танцевального коллектива, давно обретшего статус профессионального, терпит крах, предав исконные начала народной культуры. По сути, ансамбль и его руководитель давно отдали на откуп все, что было вынесено ими из глубин народной памяти. Их танцы создаются в угоду инвалютному зрителю, в жажде беспрепятственных зарубежных гастролей, стремлении к материальному благополучию. Холод царит в сердцах артистов, и до искусства ли им?.. Но однажды руководитель ансамбля Штефан Дука (И. Унгуряну) с ужасом осознает, что исчерпал себя, душа его истощена. Возможно, пробуждению Дуки способствовала его встреча с демобилизованным моряком, талантливым танцором, который не находит себе места в ансамбле. Душевные муки усугубляются личными неурядицами... Словом, сюжет достаточно одномерен, линейен и узнаваем, чтобы искать в нем глубинную связь с фольклорным началом. Но в одном из эпизодов режиссер мастерски осмысливает материал самой жизни, и здесь есть подлинный прорыв к народной поэтике. Это эпизод, где актеры ансамбля участвуют в народном гулянье для зарубежной фотокламы. Встав в круг танцующих людей, они поначалу не очень выделяются среди остальных. Но вскоре открывается вся нарочитость, выделанность, балетная эlegantность движений профессионалов, что входит в режущие глаз противоречие с истинной народной пляской. Постановщик картины — опытный документалист, хорошо знающий цену доподлинности. Стык истинного и подделки оказался красноречивым и точным авторским знаком.

С фильмом «Честь имею» по сценарию Марка Захарова и Владимира Мотыля, думаю, сложилась обратная ситуация, когда режиссер возможностей сценарной литературы не использовал. Режиссер Олег Тулаев, который взялся снимать картину по сценарию «Честь имею», увы, далек от уровня, заложенного драматургами. По замыслу, по сюжету и образной структуре сценарий, видимо, был вплотную связан с одной из острых нынешних проблем — проблемой межнациональных отношений.

События начала XX века — борьбу русских рабочих-революционеров с шовинистическим «Союзом русского народа» — режиссер пытается осмыслить в ключе иронического детектива. Он, разумеется, имел право на выбор близкой своему разумению стилистики, к этому его вела, вероятно, и драматургия, авторский почерк Захарова. Столкновение юного героя, прекрасного идеалиста-интеллигента, с жестоким, коварным миром циников и предателей, палачей и лжецов дало почву для создания некоего зрелищного, энергичного действия. Но на практике явились всего лишь потуги на иронию и легкость, перемежающиеся строками из Велимира Хлебникова и имеющие слабое отношение к происходящему на экране.

Уроки истории стали для нас сегодня ориентиром в пути. Отношу это и к неудавшейся, хотя и благородной по замыслу картине «Честь имею». И к тому, что будирует сегодня кинопроцесс Молдавии. Обращение к правде дается трудно — слишком много растеряно, изжито, бездумно отброшено. А нынешний день должен стать не реанимацией прошлого, но началом нового цикла, который требует от кинематографистов прежде всего жесткости самооценки. Жесткости предельной, иначе и позже на их долю выпадут всего только воспоминания о «золотом веке» молдавского кино в 60-е годы. И скорбь о днях последующих...



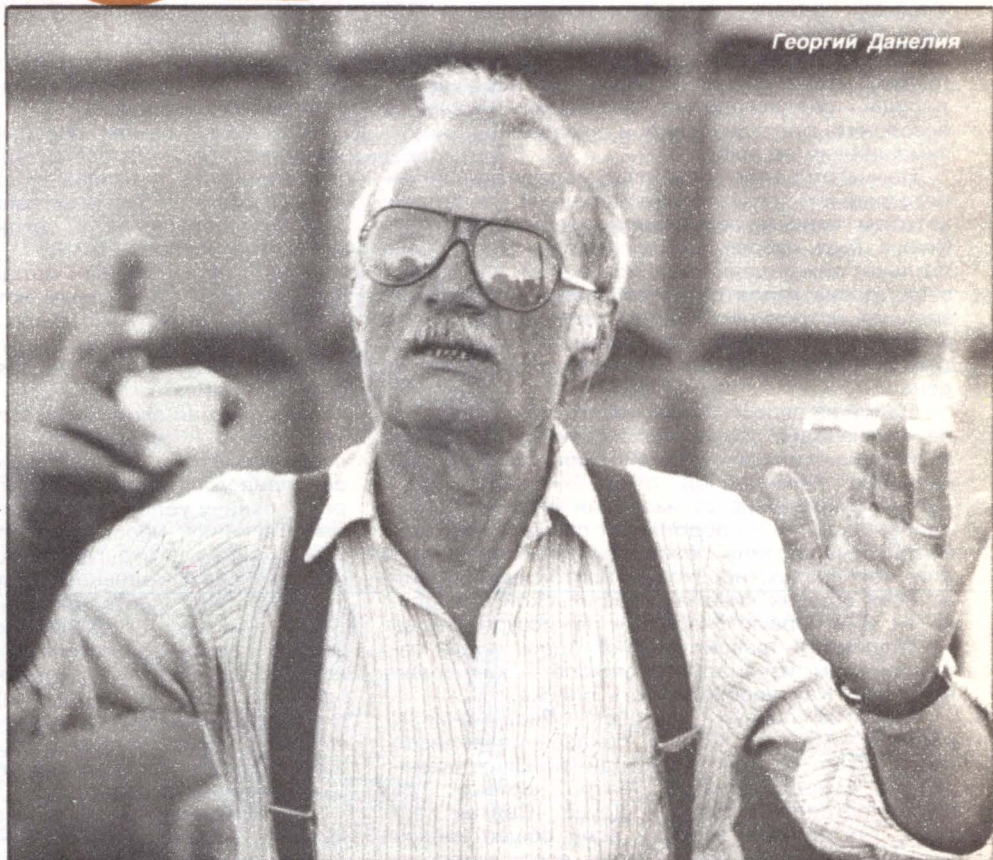
Марлен Хуциев

КОЧЕТКОВ

Фотохудожник Евгений Кочетков
представляет свою коллекцию
«Режиссеры
на съемочной площадке»

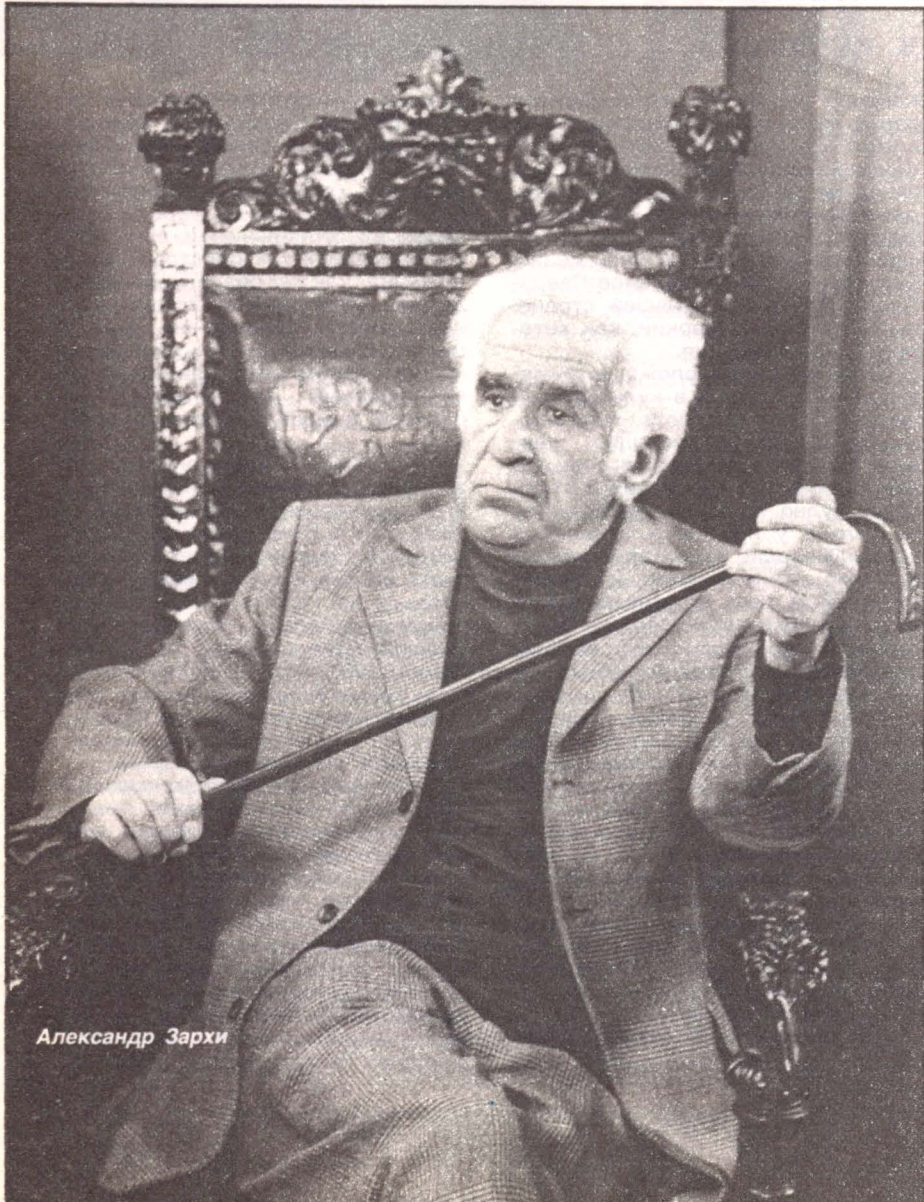


Владимир Меньшов



Георгий Данелия

Эмиль Лотяну



Александр Зархи

Как написать о Кочеткове? Казалось, чего проще, садись и пиши, когда столько времени общаешься с человеком, да еще чуть ли не каждый день. Но не тут-то было. Едва написались первая фраза, как передо мной возникла его улыбка — он всегда улыбается. Сейчас улыбка была насмешливая, если не сказать, издевательская. Что же, мол, так гладко? Не ожидал. Действительно, в голове выстраивались и готовы были лечь на бумагу одна за другой фразы о творческом облике, высоком профессионализме и т. д. Все это справедливо, но о нем так нельзя. А как? Я отбросил ручку и решил прибегнуть к помощи машинки. Машинка стимулирует, подстегивает, четко напечатанные фразы как бы сами организуются в необходимый ряд. Заправил лист и напечатал — КОЧЕТКОВ. И снова застопорило — дальше заголовка разбежаться не удалось.

Так я и сидел за машинкой, задумчиво выстукивая — Кочетков, Кочетков... Кочетков?..

????????????

Действительно, что же такое Кочетков?

В который уже раз выстукивая по клавишам сначала К, потом О, следом Ч, я вдруг взгляделся в сочетание букв и увидел, что в каждой из них заключена какая-то часть, в самом этом сочетании какие-то важные черты его портрета.

Итак, по порядку.

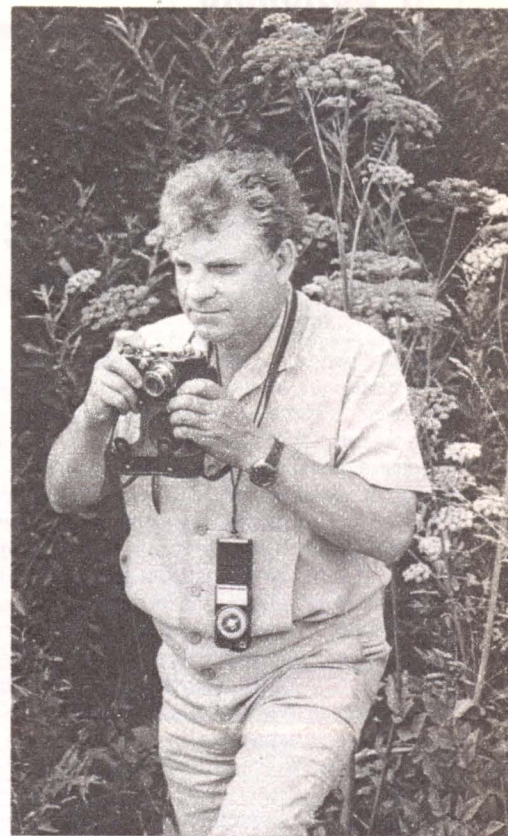
К. КРЕПЫШ. Взгляните-ка на него, сразу видно — этот прочен на зависть. Поэтому ему так много удается. Это фундаментальное, опорное качество.

О. ОПЕРАТИВНОСТЬ. На съемке он не знает покоя, не знает пауз, обстреливает съемочную площадку со всех сторон пулеметными очередями своей камеры и кажется, что находится во всех точках площадки одновременно.

Ч. ЧРЕЗМЕРНОСТЬ. Не успеешь оглянуться, как он заваливает тебя отснятым фотоматериалом: контактами, отпечатками, слайдами. Когда только успел? Попробуй выбери из всего этого количества. Но Ч — еще и ЧАЙ, об этом нельзя не вспомнить. Как хорошо, укрывшись на короткие мгновения от студийной суеты в кабине, пить душистый, мастерски заваренный на травах чай и с чистой душой хвалить гостеприимного хозяина. А он в это время включает-выключает увеличитель, делает рукой какие-то пассы над бумагой в световом луче, ловко поддев пинцетом отпечаток, артистически перекидывает из ванночки в ванночку... Да утомись же, оторвись на минутку, попей чайку.

Е. ЕСТЕСТВЕННОСТЬ. Это тоже Кочетков, это качество вполне его отличает, он не пыжится, не напускает на себя важность, он таков, каков есть.

Т. ТВОРЧЕСТВО. Находясь на съемочной площадке, он не повторяет за оператором точек съемки, композиций кадров, а ищет свое. Как часто я, разглядывая его снимки,



Евгений Кочетков

сокрушался, что сам снял не так, хуже.

ТРЕБОВАТЕЛЬНОСТЬ. Это вовсе не означает, что все сделанное ему безоговорочно нравится. Сколько он отбрасывает, отбраковывает! **К. КРЕПЫШ.** Это уже было. Он крепок и духом, бодр, жизнерадостен. Его появление на съемочной площадке вносит в мое настроение необходимую долю оптимизма. А это так важно. **КНИГОЛЮБ.** Ни один магазин в любом населенном пункте, от большого до самого малого, куда приезжает съемочная группа, не ускользнет от его внимания, он обнаружит и обследует их все, после него там делать нечего. Но иногда, с его помощью, и нам перепадает. Мы ведем с ним переговоры, я его стараюсь убедить, уговорить, уломать, он не сдастся, проявляя чудеса твердости и воли. Так было с небольшой книжечкой о Савонароле, которую он фанатично не хотел мне отдавать. И наконец по прошествии года великодушно подарил.

О. ОДЕРЖИМОСТЬ. А как иначе назовешь то, что в свободное от съемок (и книжных магазинов) время он исчезает и бродит где-то по улицам или окрестностям с неизменным фотоаппаратом. Потом в темной кабине проступают на проявителе рассветы, закаты, река, дерево, дома и лица, лица, лица — все, что собрано, уловлено фотокамерой, с которой он неразлучен, кропотливым пчелиным трудом.

Может быть, **ОКРЫЛЕННОСТЬ?** Или же, наконец, —

В. ВЛЮБЛЕННОСТЬ.

Таков Кочетков!

Есть еще **У** — неизменная

УЛЫБКА, есть **Л** —

ЛУКАВСТВО, есть **Н** —

НАПОР... Но эти буквы не входят в его фамилию, впрочем, того, что есть, хватает.

Марлен ХУЦИЕВ,
кинорежиссер



Александр ШИРВИНДТ

● Все меньше и меньше актеров, одно лишь появление которых на экране вызывает улыбку. С одной стороны, оно и понятно: бытие наше нынче, как, впрочем, и фильмы, не слишком веселит. И все же жаль: исторический опыт подсказывает, что улыбка, смех, не говоря уж об иронии и сарказме, небесплезны в любых жизненных коллизиях.

В послужном списке Александра Ширвиндта немало киноролей. Однако помним-то мы после фильмов в большинстве случаев не его персонажей, а самого Ширвиндта. Всегда непросто определить, где он сам, а где очередная маска. И когда он выходит на сцену — такой эстрадно-кино-театральный, такой ироничный и вальяжный, и когда появляется на экране, мы принимаем его именно как Ширвиндта, а потом уже — как ширвиндтовского персонажа. В жизни он играет им придуманный образ, в спектаклях и фильмах — переносит на своих героев черты собственной неунывающей природы. Игра — его жизнь. Как мало актеров, о которых можно сказать то же самое. И если вдруг представить себе наш киноэкран без Ширвиндта, то все вроде бы будет на месте и все-таки чего-то эдакого — с перчинкой и острым пикантным соусом — явно хватать не будет.

Последнее время Ширвиндт снимался меньше, чем обычно. Ставил в своем театре — Московском театре сатиры — пьесу «Страсти Черноморья» по Ф. Искандеру, выпускал дипломный курс Щукинского училища — там он поставил со студентами мольеровского «Мнимого больного». И вот он снова на съемочной площадке — в фильме Г. Юнгвальд-Хилькевича «Искусство жить в Одессе» по мотивам произведений И. Бабеля.

Когда-то друзья замечательного физика академика И. Е. Тамма — человека остроумнейшего, веселого — ввели единицу измерения доброжелательного юмора: один «тамм»... Пожалуй, остроумие и иронию, блеск реприз и комедийный талант можно уже измерять и в «ширвиндтах». Если так, то Александр Анатольевич Ширвиндт набрал бы по этой шкале немало очков.

А. КОЛБОВСКИЙ



КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

● Несколько слов о себе:

Ильенко я, Юрий Герасимович, из приднепровского городка Черкассы. Родился в 1936 году. Рисовать начал раньше, чем говорить и ходить. Запах, от которого могу потерять сознание, запах только что открытой коробки с карандашами «Кохинор». Несмотря на столь рано выявленную одаренность к рисованию, стал кинорежиссером случайно... Теперь сожалеть поздно... Все эти тридцать лет, что я в кино, меня неудержимо тянули к себе краски, кисти, холсты, бумага...

Рисованию я обязан тем, что вообще сумел окончить школу. Я был безнадежным, непроходимым неучем во всех математических дисциплинах, однако в старших классах я вырвал свою четверку тем, что мог изобразить на классной доске любую воображаемую геометрическую фигуру в любом ракурсе. Преподаватель математики, который не в состоянии был изобразить элементарный треугольник, просто панически боялся меня, и поскольку постоянно был нетрезв, то откупался от меня, как от нечистой силы, пятерками.

Однако признание, как к художнику, пришло ко мне в военном лагере

для студентов, когда уже наш двухмесячный срок стажировки подходил к концу.

Чтобы слить от строевой подготовки, я вызвался оформить карту будущих маневров в штабе полка. Ну, там мне выдали пачку карт-десятиверсток и выделили просторный зал. Я расстелил на полу карты, склеил их в одно гигантское полотно и начал изображать на нем всю воинскую премудрость: протуберанцы фланговых атак, глубоко эшелонированную оборону в виде бесконечных средневековых зубцов и башен крепостных стен, монолитные стрелы танковых ударов, сверкающую россыпь огневых точек, затаивающиеся омуты окружений...

К вечеру, когда все уже было готово, я собрал остатки двух пачек цветных карандашей «Тактика» и услышал шаги командира...шаги судьбы... Вошел генерал. Он окинул полководческим взором мои художества и заплакал скупой солдатской слезой. Он в жизни не видел подобной карты.

Генерал сказал, сдерживая рыдания:

— Сынок!.. С этого дня ты будешь служить при мне...

Окончание на 4-й стр. обложки

Представляя зрителям картины ретроспективы Пазолини, недавно проведенной в Москве и в ряде других городов по инициативе общества «Италия — СССР» и Союза писателей (кстати говоря, почему не кинематографистов?), я с чувством неловкости вынужден был начинать свое выступление с вопиющей банальности: «Кто бы мог подумать еще совсем недавно, что такое возможно...»



«Теорема»



«Свинарник»

К. РАЗЛОГОВ

Конечно же, я тут же извинялся перед зрителями за этот расхожий штамп, и все же — «Цветок тысячи и одной ночи» всего несколько лет назад не имели права посмотреть даже кинематографисты. И вот его смотрят «просто» зрители, купившие билет на тот или иной сеанс. Безусловно, показ фильмов Пьера-Паоло Пазолини в нашей стране, пусть не столь широкий, как хотелось бы, — сенсация.

Одна из самых сложных и противоречивых фигур в культуре нынешнего столетия, поэт, писатель, кинематографист, публицист, ученый, Пазолини сочетал в себе такое количество дарований и столь безрассудно ими пользовался, что не только у нас, но и у себя на родине нередко вызывал шоковую реакцию. Христианство и демонстративный гомосексуализм, фрейдизм и марксизм по-своему фокусировали крайности его природы, преломляясь во всех тех областях, где ему довелось творить.

Пьер-Паоло Пазолини родился 5 марта 1922 года в Болонье. Первые годы жизни он проводит в постоянных переездах (главным образом по Северной Италии) вместе со своим отцом — офицером-дворянином. Большое влияние на него оказала и мать — представительница деревенской буржуазии области Фриули, специфический диалект которой станет языком первых сборников поэта. С Фриули связано и начало политических выступлений Пазолини.

С самого раннего детства обра-

тившись к искусству (с четырех лет Пьер-Паоло говорил стихами, а с семи стал их записывать), Пазолини ко всем проблемам жизни подходит прежде всего эстетически, лишь во вторую очередь осознавая их социальную и политическую сущность. А пристрастия художника, как бы раздваиваясь, ведут его одновременно по пути верности жизни, предельного реализма, но и мистического обобщения (откуда стремление придать всем воплощенным конфликтам глобальный и мифологический характер).

Перипетии творческого пути Пазолини постоянно обнаруживают это противоречие. Оказавшись в 1950 году в Риме, художник сталкивается с миром люмпен-пролетариата итальянской столицы, миром, который даст материал и язык его романам и первым двум фильмам «Нищий» («Аккатоне») и «Мама Рома» (1961 и 1962). Если фриульский диалект был использован поэтом преимущественно для эстетического эффекта «отстранения», то жаргон римских «люмпенов» позволяет ему добиться максимального подобия передаваемой реальности, стремление к которому пронизывает самые известные прозаические произведения художника «Продажные парни» (первое издание — 1955) и «Жестокая жизнь» (1959). С момента их появления Пазолини завоевывает известность.

В последнее десятилетие жизни деятельность Пазолини носила самый разнообразный характер.

Пьер-Паоло Пазолини
в фильме
«Декамерон»



«Царь Эдип»



«Кентерберийские рассказы»

НАКОНЕЦ-ТО ПАЗОЛИНИ...

Оставив поэзию, он в 1968 году вновь вернулся к ней, опубликовав крайне спорное политическое стихотворение «ИКП — молодежи», где полемически подчеркнул буржуазный характер студенческого бунта, взяв под защиту полицейских и представителей народа, не ведающих, что творят. В течение нескольких лет Пазолини вместе с писателем Альберто Кароччи руководил изданием журнала «Новые аргументы», где почти в каждом номере публиковались его теоретические и публицистические статьи, а также прозаические и стихотворные произведения. В 1968 году он впервые обратился к театру, написав подряд шесть трагедий в стихах, одна из которых была поставлена им тогда же в Турине.

Все же центральное место среди творческих работ Пьера-Паоло Пазолини, безусловно, занимают фильмы, поставленные им в большинстве случаев по собственным сценариям.

К кинематографу Пазолини впервые обратился в 1952 году. За последующие семь лет он написал одиннадцать сценариев, среди которых наряду с ремесленной серийной продукцией были и значительные произведения: «Ночи Кабирии», поставленные Феллини, и «Долгая ночь 43 года» Ванчини.

В фильмах Пазолини, как и в его литературных произведениях, причудливо переплетаются мифологические и христианские мотивы, элементы социального анализа

и фрейдистский подход к разработке психологии персонажей. Предложив «прочтение Священного писания по Грамши» в «Евангелии от Матфея» (1965), трактую Софокла по Фрейду в «Царе Эдипе» (1968), в фильме «Птицы большие и малые» (1966) итальянский режиссер, по его собственным словам, «сожрал самого себя как догматика».

Лучшим фильмам Пазолини всегда был свойствен элемент провокационности, сохранивший свое значение и по сей день. Уже в «Ницше» шоковый эффект вызван ключевым эпизодом драки бродяг под музыку Баха, где сливалось воедино самое низменное и самое высокое в человеке.

В своем следующем фильме, «Мама Рома», Пазолини еще более обострил парадоксальность бытия. Анна Маньяни блестяще сыграла здесь проститутку, которая делает все, чтобы дать своему ребенку нормальное буржуазное воспитание, и терпит крах, когда сын неожиданно узнает о ее профессии. Бросая вызов тем, кто увидел в этой картине обличение безответственности падшей женщины, Пазолини в одном из интервью подчеркнул, что он ее порицает не за древнейшую профессию, а за стремление приобщиться к благопристойному обществу.

Сатирическая новелла «Овечий сыр» из фильма «Рогопаг» (1963) знаменует первый прямой выход режиссера к христианской проблематике. Его герой — статист, исполняющий роль одного из

преступников, распятых рядом с Иисусом Христом, в очередной евангельской экранизации — умирает на кресте, объевшись овечьим сыром.

Вызов содержался и в экранизации Евангелия от Матфея. Христос — борец за справедливость, принесший не мир, а меч, весьма резко отличался от канонической интерпретации (хотя, конечно же, еще не обладал подрывным потенциалом недавней картины Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа»). Пазолини, пожалуй, спасло лишь то, что Вторым ватиканским собором был объявлен конкурс на модернизацию католической церкви, и для Иоанна XXIII такое неортодоксальное прочтение Евангелия стало своеобразным символом веры.

Сразу скажу, что это единство с церковью для бунтаря Пазолини оказалось недолгим — в 1969 году он поставил фильм «Теорема», в котором традиционный мотив Благовещения он реинтерпретировал в сексуальном ключе. Мистическое единство Христа и Фрейда было более болезненно воспринято Ватиканом, равно как и «Птицы большие и малые» — тогдашней Москвой.

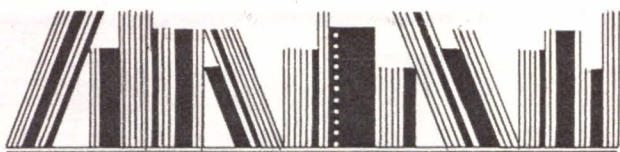
И уже вовсе неприемлемыми казались блюстителям нравственности намеренно эротизированные и эстетизированные экранизации «Декамерона» Боккаччо, «Кентерберийских рассказов» Чосера и «Сказок тысячи и одной ночи». Здесь режиссер давал полную волю

своему стремлению к реконструкции реальной исторической и географической среды, невинной беззастенчивости сексуальных эпизодов. Сегодня эти картины поражают своеобразной просветленностью; цельностью, прозрачностью чувств, вплоть до откровенного гомосексуализма, составявшего (слава богу, сегодня об этом можно писать спокойно) одну из существеннейших точек напряжения и жизни, и творчества Пьера-Паоло Пазолини.

По контрасту с этими работами его последний фильм «Сало, или Сто двадцать дней Содомы» и сейчас способен шокировать даже самого насмотренного западного зрителя беззастенчивостью натуралистических эффектов, провокационным слиянием болезненных фантазий маркиза де Сада с нравами фашистской республики Сало.

Его трагическая гибель — жестокое убийство при невыясненных обстоятельствах — 1 ноября 1975 года поставила последний знак вопроса, ответ на который можно бесконечно искать в его кинопроизведениях. Сам же он смотрел на вещи проще.

«Мой единственный идол, — писал Пазолини, — действительность. И профессию кинематографиста, наряду с писательской, я выбрал именно потому, что выражению действительности с помощью символов, каковыми являются слова, предпочел кино — выражение действительности через посредство самой действительности».



НЕ ВСЯ ЖИЗНЬ...

● Павел Петрович Кадочников, любимый народом артист, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственных премий СССР, прожил долгую жизнь, а книгу * о ней и о своей работе в театре и в кино написал поздно — так поздно, что не дождался ее выхода в свет. Почему так получилось? Ведь ему было о чем рассказать. И было кому. Кадочникова любили зрители многих поколений. Не ощущал внутренней потребности? Трудно поверить. Не обладал даром самонаблюдения? Вряд ли: воспоминания о работе с Эйзенштейном в «Иване Грозном», написанные и опубликованные двадцать лет назад, свидетельствуют, что Кадочников был актер мыслящий, способный к глубокому и трезвому самоанализу.

А повествование Кадочников ведет едва ли не благостное. Только о биографически близком, непосредственно личном: дом, семья, родная природа, друзья, учителя, театр, кино, работа над ролями... И не поймешь, что происходило в это время в нашем искусстве, в нашей стране, ничего об этом не узнаешь. Даже о том, что вторая серия «Ивана Грозного» была обречена на уничтожение, в книге — ни слова.

Не подумайте, что я неблагодарный читатель. Совсем нет! Спасибо Павлу Петровичу за книгу, в ней мно-

го интересного и нового, она хорошо написана (литературная обработка Н. Баркалова), и нельзя не присоединиться к добрым словам космонавта А. Леонова, автора проникнутого сердечностью предисловия. Все так. Однако хочется знать, как актер оценивал грозные события, которые никак не могли пройти мимо его сознания. Ведь столько пришлось пережить вместе со страной! Не только войну, о которой в книге идет речь, но и ужасы массовых репрессий 30—40-х и начала 50-х годов и многое, многое в последующие годы. Да что говорить! Неужто не жил художник «среди бурь гражданских и тревоги»? Вне всякого сомнения, они прошли сквозь его душу. Однако он об этом не обмолвился ни словом.

Книга адресована молодому читателю. Уж не трогательной ли заботой издательства о его душевном покое продиктовано (возможно, невольное) молчание актера о трагических событиях времени и о том, как сказались они на судьбе художника, на его внутреннем мире, на его творческих планах, наконец? В повествовании не нашлось места пусть скупому, сдержанному описанию духовных драм, которые честный художник и глубоко порядочный человек не мог не переживать.

Е. ЛЕВИН

* Павел Кадочников. Оставайтесь молодыми. М., «Молодая гвардия», 1988.



Портрет в траурной рамке встретил сотрудников «СЭ» у входа в редакцию — наутро после закрытия Московского кинофестиваля. Невозможно понять, принять, смириться с этим: не стало Михаила Левитина, ответственного секретаря «СЭ». Только вчера мы все вместе жили бурной фестивальной жизнью, вместе радовались нечастым удачам этого кинопраздника и терпели его организационные неурядицы, погружались в поток фестивальных событий...

А сегодня мы — отдельно. Миша трагически погиб. Виновника его гибели, надеемся, постигнет наказание, — но Мишу это нам не вернет. Не вернет добро, необычайно щепетильного, интеллигентного человека. Не вернет друга. Замечательного профессионала, критика, читать которого раз от разу становилось все интереснее. Отличного организатора, неустанно привлекавшего к работе в журнале талантливых людей.

Путь его прервался на подъеме, на взлете. Таким — жизнелюбивым, доброжелательным, целеустремленным — он и останется в нашей памяти.

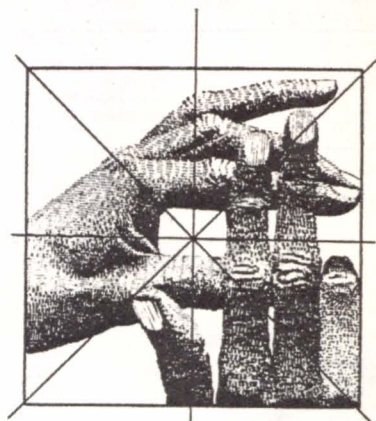
Мы скорбим о невосполнимой утрате и выражаем соболезнование родным и близким Миши Левитина.

Редакция «СЭ»

на фестивальных орбитах

ТАМПЕРЕ

89



● Тампере — тихий, аккуратный, уютный и кажущийся провинциальным городок, который при московской закалке несложно гуляючи обойти пешком. Впрочем, невелик он по нашим меркам. А по финским — в числе самых крупных городов страны, известный культурными традициями. Одно из важнейших здесь событий, несомненно, — ежегодный международный кинофестиваль короткометражных фильмов. Организованный при поддержке министерства образования, национального Комитета по кинематографии и муниципалитета Тампере, фестиваль этот вполне независим. «Для нас не столь важно, какую страну представляет тот или иной режиссер, — подчеркивал директор МКФ Пертти Палтила. — Главное — высокие художественные критерии в отборе фестивальной программы и ее призеров».

Программа была насыщенная — организаторы не щадили ни себя, ни нас. Просмотры длились иной раз чуть не до полуночи. Помимо международного (67 лент из 18 стран) и национального конкурсов фестивальный смотр включал ретроспективы короткометражных фильмов венгерского режиссера Иштвана Сабо, эстонского мультипликатора, члена международного жюри Прийта Пярна, а также мультипликатора из Югославии Боривою Довникович-Бордо, ретроспективы картин из Канады, Буркина Фасо и Скандинавии.

В финале международное жюри отметило, что, судя по представленным фильмам, многие художники склонны просто созерцать окружающую их жизнь, не вникая в серьезные проблемы современного общества. Нам, привыкшим за последние годы к острой кинопублицистике, это особенно бросалось в глаза. Хотя были среди таких на первый взгляд непроблемных и неброских лент явные удачи. Например, фильм французского режиссера Д. Ламот «Перед стеной», завоевавший Гран-при. Пятнадцать минут камера наблюдает за пешим странником, человеком с грубоватым лицом и нескладной походкой. Он бредет по дороге, здороваясь с проезжающими и проходящими мимо людьми и благословляя их. Авторы не вдаются в рассуждения о монахе Поле. Но человек этот запомнится — столько в нем добра и милосердия, так недостающих нам всем сегодня.

Событием смотра стала документальная лента известного финского документалиста Анти Пейппо «Прокси», отмеченная главным призом национального жюри и премией Ристо Ярво. Построенная на материале черно-белых семейных фотографий, она рассказывает не только о детских впечатлениях самого Пейппо, но и высвечивает трагические события времен второй мировой войны. Во время фестиваля стало известно, что сам режиссер неизлечимо болен, — трагической нотой это известие оттенило восприятие фильма.

Вообще программа финских документальных фильмов была весьма интересной. «Слуги системы» К. Растимо, оригинальный экспериментальный фильм о панках; «Окольцовыватель птиц» Ю. В. Акчасы — о человеке, с любовью наблюдающем жизнь пернатых; «Лайла» режиссеров К. Цедеркстрема и Р. Таннера, встретившихся в 1988 году с эстрадной певицей Лайлой Кинунен — теперь всеми забытой,

но самой популярной в 60-х; «Аутере» Т. Лундгрена, посвященный 100-летию уникального финского скульптора — резчика по дереву Ханнеса Аутерийна...

Советская программа выбрала фильмы яркие, остросоциальные. Трагедии Аральского моря, которая воспринималась в общем тревожном контексте борьбы за сохранение окружающей среды, посвящен фильм узбекского режиссера Б. Музафарова «Аралкум». Вне конкурса (поскольку обе ленты — полнометражные) были показаны «Год дракона» А. Сээта и «Мисс Сааремаа» М. Соосара из Эстонии. Жаль, что остался без должного внимания блестящий мультфильм «Культура» таллиннского режиссера Рихо Унта. Художник дал весьма экстравагантную саркастическую трактовку эволюции нашей социалистической культуры, священный храм которой чуть ли не каждое поколение воздвигало заново на руинах предыдущего. С лентой Унта успешно соперничали французская мультипликация «Тяжелая работа» С. Кеннинга и Н. Кэтиню и американская «Малютка» И. Лестера, пожалуй, не уступавшие ей в остроумии и оригинальности.

«Кисс» — так именуется один из призов тамперского МКФ. Нет, не «поцелуй» (как мы вначале по незнанию перевели его название с английского), хотя и такая награда никого бы не огорчила. На самом же деле — это бронзовая статуэтка древней богини.

Одним из ее обладателей (главный приз по разделу документального кино) стал туркменский режиссер Мурад Алиев, привезший на фестиваль фильм «Аура», который почти год не выходил в прокат на родине. Лента эта посвящена поискам социальных корней наркомании. Авторы обвиняли в намеренном сгущении красок и необоснованных обобщениях. «По сути, состояние мнимого благополучия, в котором мы пребывали столь долгое время, — тот же наркотический туман», — говорит М. Алиев, которому все же удалось отстоять свой фильм. Кстати, из Тампере «Аура» отправилась на МКФ документальных фильмов в Кракове.

Так и не дождалась дирекция фестиваля советского фильма «Ми-кро-фон!», созданного на «Укркинохронике» режиссером Георгием Шляревским. Вот что сказал директор фестиваля Пертти Палтила, лично рекомендовавший ленту в конкурс, в официальном заявлении по этому поводу: «Мое мнение таково: это важный прецедент. Фильм задает вопросы, которые требуют незамедлительного ответа. Помимо прочего он рассказывает о катастрофе (имеется в виду Чернобыль. — О. Н.), о которой у нас пока нет полных сведений... И крайне важно для всего мира, чтобы этот фильм был показан широкой аудиторией». Прецедент, что и говорить, весьма досадный. Тем приятнее сообщить, что вскоре, на XXXV МКФ в Оберхаузене, «Мик-ро-фон!» завоевал сразу три приза.

Компактный — всего пять рабочих дней, деловитый фестиваль в Тампере дал его участникам широкую информацию для размышлений и выводов.

О. НЕНАШЕВА, спецкор «СЭ»

Тампере — Москва

«ГЛАВНОЕ — ЛЮБИТЬ» (L'important c'est d'aimer), Франция — ФРГ, 1974. Немецкое название — «Ночная съемка». 109 мин. Режиссер Анжей Жулавский. В ролях: Роми Шнайдер, Жак Дютрон, Фабио Тести. Клаус Кински.

Как верно отмечает французский справочник «Акай де ля видеокассет», практически невозможно пересказать этот фильм, не сводя его к банальности. Впрочем, сюжет, даже напряженный, с элементами мистики и детектива, всегда является для режиссера А. Жулавского лишь поводом, отправной точкой. Действие его картин предполагает расширительное, метафорическое толкование. Режиссер тяготеет к методу фантастического реализма, к жанру притчи о «страстях человеческих». Согласно Жулавскому, один краткий миг счастья оправдывает долгие мучения, раздоры, вечную и непримиримую борьбу мужского и женского начал, драматическую, а часто трагическую схватку одного человека с другим и одновременно с самим собой. Для режиссера название фильма «Главное — любить» программно и может служить эпиграфом ко всему творчеству. А. Жулавский — философ изначально обреченной страсти, запутанной ситуации взаимного притяжения — оттачивания мужчины и женщины. Интересно было бы сопоставить поиски режиссера с открытиями японца Н. Осимы (в «СЭ» № 9 шла речь о его картине «Коррида любви»). Фильмы А. Жулавского внешне более занимательны. Лента «Главное — любить» пользовалась большим успехом у зрителей, которых привлекла мелодраматически-детективная история с налетом сенсационности. Стоит отметить уникальное свойство режиссера «выжимать» из актеров все, на что они способны, а кое-что и сверх того! Актеры часто играют у А. Жулавского не только свои лучшие роли, но порой пророческие, как в слу-

чае, например, с Р. Шнайдер. Ее работа в 1975 г. была удостоена премии «Сезар» за лучшую женскую роль.

«ИСТОРИИ ОБЫКНОВЕННОГО БЕЗУМИЯ» (Tales of Ordinary Madness), Италия — Франция, 1981. Фильм снят на английском языке. Режиссер Марко Феррери. В ролях: Бен Газзара, Орнелла Мути, Таня Лопер. Сьюзен Тиррелл, Элизабет Лонг. 107 мин.

Если трактовать картину на уровне сюжета, не увидишь ничего, кроме беспутной жизни поэта-алкоголика Чарльза Серкинга, мечущегося между Лос-Анджелесом и Нью-Йорком, живущего в грязных комнатах, скитающегося по кварталам, где обитают мошенники, убийцы, проститутки. Фильм М. Феррери исполнен внутренней тонкости и остроумия. «Муки художника» здесь — не просто образ. Напряженный, непрекращающийся поиск вдохновения, радости творчества далеко не столь красив, как его результат. Герой цинично и мрачно иронизирует по поводу всего на свете. И погружается в бездну отчаяния и безысходности, узнав о трагическом самоубийстве проститутки Кэсс, подарившей Чарльзу столь редкие минуты творческого вдохновения, вернувшей к жизни. В который уже раз, начиная с середины 70-х годов, в творчестве М. Феррери единственным выходом из тупика бессмысленной жизни становится финальное видение образа женщины с ребенком (или же просто ребенка) у моря. Знаменательно называется одна из последних лент этого режиссера «Будущее — это женщина». Фильм «Истории обыкновенного безумия» получил главную премию на кинофестивале в Сан-Себастьяне.

«ПОПУТЧИК» (The Hitcher), США, 1986. Режиссер Роберт Хэрмон. В ролях: Рутгер Хауэр, К. Томас Хауэлл, Дженифер Джейсон Ли, Джеффри ДеМанн. 97 мин.

Эта картина пользуется особой по-

пулярностью у наших зрителей. Поэтому я рискую вновь навлечь на себя их негодование из-за низкой оценки достоинств фильма. «Попутчик», безусловно, может захватить, даже произвести почти шоковое впечатление, но... Где-то после первой трети фильма я догадываюсь, что страсти будут накаляться до тех пор, пока в финале молодой водитель, жертва террора, сам не убьет издевавшегося над ним жестокого попутчика. Для восприятия этого сюжета как реальной истории о безудержном насилии ленте не хватает элементарного — оправданной логики повествования. Как удастся «попутчику» всех переубивать и сбежать из полицейского участка? Как он незамеченным и всегда неожиданно оказывается в нужный момент в центре происходящего? Предположим, что попутчик — это просто плод ночной галлюцинации молодого парня — или же «сила зла», своеобразный «князь тьмы», который, как полагается, должен исчезнуть на рассвете. Тогда автору явно не хватает мастерства в создании инскапозительной притчи о борьбе человека с неведомым злом. Режиссер Р. Хэрмон тут не первооткрыватель. Даже снисходительные к цитированию других картин американцы были возмущены ученическими попытками режиссера украсть находки и приемы из целого ряда более удачных лент, например, из «Дуэли» С. Спилберга. Актерский состав «Попутчика» был также, мягко говоря, позаимствован из популярного «боевика» 1985 года «Плоть и кровь» голландца Паула Верхувена.

«ДУЭЛЬ» (Duel), ТВ США, 1971. Выпуск на экран — 1973 г. Режиссер Стивен Спилберг. В ролях: Деннис Уивер, Тим Херберт, Чарльз Пил, Эдди Файрстоун. 73 минуты, 88 минут, полная версия — 90 минут.

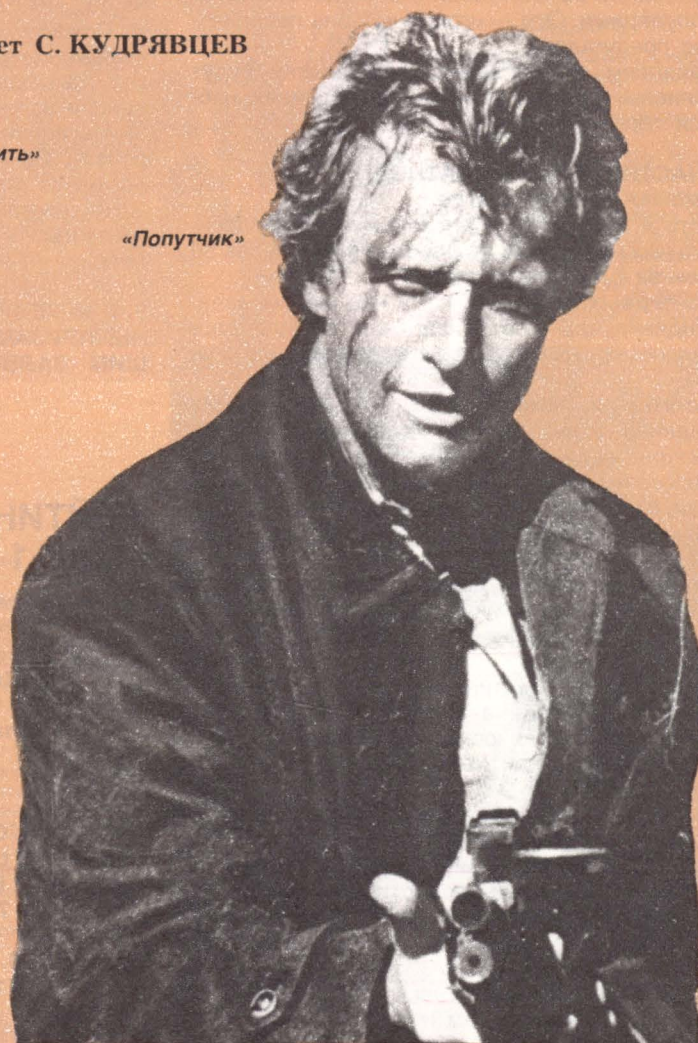
Стивен Спилберг, лидер зрелищного кино, познал первый триумф у зрителей и критиков в неполные 24 года благодаря снятой на весьма скромные деньги ленте «Дуэль». Возможно, этот «маленький шедевр» до сего дня является непревзойденной работой в творчестве самого С. Спилберга. Взяв очень простую историю, рассказанную писателем Ричардом Матисоном, кстати, на основе реального случая, режиссер не только смог изобретательно поддерживать напряжение по ходу всего сюжета, но точно угадал редчайшую возможность создания философской притчи о безличной, анонимной силе зла, преследующей обычного человека, «среднего американца». Гонится за легковой автомашиной, норовя ее уничтожить не просто бензовоз с невидимым водителем. Нечкий рок (словно из греческой трагедии) неотступно преследует человека. Замечательное достоинство фильма «Дуэль» заключается в том, что в нем изначально заложена множественность интерпретаций. Каждый зритель находит близкий и понятный себе смысл. Пересматривая сейчас картину С. Спилберга, поражаешься, как она крепко, профессионально сделана. Здесь заложена вся будущая программа зрелищного кино Стивена Спилберга, учитывающего самые разные вкусы и пристрастия.

	Главное — любить	Истории обыкновенного безумия	Попутчик	Дуэль
Дмитриев В.	xxxx	xxxx	xx	xxxxx
Разлогов К.	—	xxx	x	xxx
Дементьев А.	xxxxx	xxxxx	xx	xxxx
Кудрявцев С.	xxxxx	xxxxx	xx	xxxxx



рубрику ведет С. КУДРЯВЦЕВ

«Главное — любить»



«Попутчик»

ЭТО — ИГРА!



«Игра»
комментирует
правила
(См. «СЭ» №№ 7, 8, 9, 11)

1. МЫ ПРИСЫЛАЕМ ПО ВАШЕЙ ЗАЯВКЕ ФОТОГРАФИЮ ЛЮБИМОГО АКТЕРА

Обращаем ваше внимание: мы не указываем сроки выполнения заявок. Это не забывчивость, а вынужденная предосторожность.

Многие вступившие в игру получают фотографии и информационные приложения буквально через несколько дней. Однако некоторые заявки выполнять труднее: как правило, в тех случаях, когда актер молодой, мало снимался, сведения о нем скудны, запаса фотографий не существует. Конечно, можно было бы сказать при этом, что такие актеры не являются в полном смысле слова популярными, и по этой причине отказаться от выполнения заявок. Но мы не считаем себя вправе ограничивать желания игроков. И потом — сегодня актера знают и любят несколько человек, а завтра выйдет фильм с удачной его работой, и он станет действительно популярным. Это — игра, и как она повернется, не предугадать.

Заявляем ответственно: все заявки будут выполнены, просим в некоторых случаях набраться терпения.

2. УЧАСТИЕ В ИГРЕ ПЛАТНОЕ

Именно участие в игре.

Есть в нашей почте несколько писем подозрительных читателей: не дорого ли — 1 рубль 50 копеек за одну фотографию?

Во-первых, заметим, что у нас многие заявки индивидуальны в буквальном смысле слова: один-два заказа. Оттого и стоимость здесь такая.

Во-вторых, нужно учесть, что организация и ведение игры требуют довольно сложной структуры: ваши письма нужно обработать, рассортировать, вести подсчет голосов, выполнять заявки, отправлять их по адресам — здесь занят немалый штат сотрудников, которые, поверьте, работают в поте лица.

С нами также сотрудничают киноведы и журналисты, фотохудожники и фотомастера, мы пользуемся компьютерной, типографской, множительной техникой...

Словом, игра «Рейтинг «Актер» — не коммерческое предприятие, а непростая система для выявления популярности кинематографистов, а также для более активного включения в кинопроцесс зрителя.

В-третьих, мы должны еще создать фонд для награждения победителей игры.

Признаемся откровенно: пока игра не окупила затраченных на нее средств и прибылей не дает. Как только они появятся, мы сумеем улучшить качество и увеличить скорость выполнения заявок.

Рады сообщить читателям журнала «Советский экран» и участникам игры, что идея «Рей-

тинг «Актер» получила одобрение и поддержку в недавно созданной Гильдии актеров Союза кинематографистов СССР. Это гарантия того, что игра будет развиваться и совершенствоваться: ведь в ней заинтересованы теперь и актеры, и их горячие поклонники.

3. УСЛОВИЕМ ВЫПОЛНЕНИЯ ВАШЕЙ ЗАЯВКИ ЯВЛЯЕТСЯ ВСТУПЛЕНИЕ В ИГРУ: ВЫ ДОЛЖНЫ ПРИСЛАТЬ СВОЙ РЕЙТИНГ—СПИСОК ПОПУЛЯРНЫХ АКТЕРОВ

Без такого списка мы заявки не выполняем.

В нашей почте есть и обратные случаи: рейтинг-список имеется, а заявки нет. Эти списки мы храним до подведения итогов, и если они окажутся выигранными, как-то поощрим их авторов. Но победителями-призерами они не станут: правила звучат недвусмысленно — «участие в игре платное».

4. ПИСЬМА С ЗАЯВКАМИ И РЕЙТИНГ-СПИСКАМИ, А ТАКЖЕ ПЕРЕВОДЫ НАПРАВЛЯЙТЕ ПО АДРЕСУ:

127543, МОСКВА, АБОНЕМЕНТНЫЙ ЯЩИК № 16, «ИГРА».

Пожалуйста, не адресуйте письма и переводы «Советскому экрану»! Вы затрудняете нашу работу, а главное, перегружаете сотрудников редакции излишней почтой.

Мы получили из разных мест страны (Симферополь, Сочи, Чита и др.) сообщения о том, что на почте отказываются принимать переводы. Эти действия почтовых работников **неправильны, незаконны**. Вам следует обжаловать их у начальника отделения связи.

5. В ИГРЕ ПОБЕЖДАЮТ И БУДУТ НАГРАЖДЕНЫ ПРИЗАМИ АКТЕР, ПОЛУЧИВШИЙ ПО ВАШИМ ЗАЯВКАМ БОЛЬШИНСТВО ГОЛОСОВ,

«Игра»

РЕЙТИНГ ПОПУЛЯРНОСТИ на 1 июля 1989 года

Участники игры назвали 328 имен популярных актеров.

По количеству голосов лидируют:

1. Дмитрий ХАРАТЬЯН (1010)
2. Сергей ЖИГУНОВ (667)
3. Владимир ШЕВЕЛЬКОВ (549)
4. Наталья НЕГОДА (147)
5. Виктор ЦОЙ (122)

Следующие пять мест распределились так:

6. Олег МЕНЬШИКОВ
7. Михаил БОЯРСКИЙ
8. Ольга МАШНАЯ
9. Александр АБДУЛОВ
10. Татьяна ДРУБИЧ

И УЧАСТНИК ИГРЫ, ПРИСЛАВШИЙ СПИСОК ПОПУЛЯРНОСТИ АКТЕРОВ, НАИБОЛЕЕ БЛИЗКИЙ К РЕЗУЛЬТАТАМ ГОЛОСОВАНИЯ

С первой частью этого правила, касающегося актеров, все, кажется, ясно. По крайней мере вопросов в нашей почте на этот счет не появилось. А как будет определен победитель среди участников игры?

При подведении итогов мы сравним ваши рейтинг-списки с результатами голосования. Лидеры в обоих списках должны совпадать: актеры, поставленные на первое, второе, третье и так далее место, в вашем списке должны быть теми же, кто значится в объективном рейтинге популярности. **Выиграет тот, чей список будет совпадать дольше остальных.** Ясно, например, что, пользуясь промежуточными рейтинг-списками, которые мы публикуем в журнале по итогам каждого месяца, тройку лидеров определить не так уж трудно. А вот пять первых мест — уже сложнее: здесь соотношение лидеров меняется. В «десятке» популярных актеров изменения постоянны: появляются новые актеры, продвигаются в рейтинге вперед или уступают свое место другому.

Насколько длинным должен быть выигранный список — в десять, двадцать или больше строчек, сказать трудно: это — игра, в ней все непредсказуемо.

Некоторые участники игры тонко подметили, что более позднее вступление в игру дает больше шансов: рейтинг лидеров почти полностью известен. Да, отчасти это так. Однако абсолютного преимущества здесь нет, зато имеются и дополнительные трудности, связанные с риском оказаться вне игры: голосование и рейтинг-списки, полученные **после 1 декабря**, не пойдут в зачет конкурса этого года.

Преимущество как будто получают москвичи: с Дальнего Востока письма идут дольше. Однако, к сожалению (или на сей раз — к счастью), это не так: по Москве письма иногда идут значительно дольше.

Конечно, при совпадении рейтинг-списков предпочтение получают те, что отправлены раньше.

В общем, можно сказать, что риск есть вступить в игру слишком рано или слишком поздно. Это — игра, и риск в ней неизбежен.

Шансы всех участников уравниваются тем, что играть можно неограниченное число раз. Тем самым вы можете лишним голосом укрепить позиции любимого актера (**кроме главного приза, будут поощрительные награды и другим лидерам**), а в то же время скорректировать свой рейтинг-список.

Такая свобода правил основана на нашем твердом убеждении, что выиграет не тот, кто будет маневрировать сроками, чтобы угадать результаты голосования, а зритель, знающий кинематограф и его мастеров, любящий их и понимающий, у кого больше других шансов стать самым популярным.

«Почему интересен гений, артист, поэт?» — спрашивал себя выдающийся советский философ Яков Голосовкер в исследовании «Интересное». И пришел к такому выводу: «Гений, артист, поэт потому интересны, что они фокус пересечения многих удивительных планов воображения и абсолютных мечтаний, а вовсе не потому только, что человек и множественность людей жаждут преклонения перед чем-то чрезвычайно высоким».

Эта формула популярности достойна стать девизом игры «Рейтинг «Актер».

СОВЕТСКИЙ
Экран

№ 13 • 1989

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

МОСКВА.
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»

Главный редактор
Ю. С. РЫБАКОВ

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

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

№ 13 (781) — 1989 г.
Сдано в набор 20.07.89.
Подписано к печати 02.08.89.
А 12443.

Формат 70 × 108½.
Бумага для глубокой печати.
Глубокая печать.
Усл. печ. л. 5,60.
Усл. кр.-отт. 19,60.
Уч.-изд. л. 8,60.
Тираж 1 025 000 экз.
Заказ № 983.
Цена 60 коп.



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

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

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

На обложке —
актер
Александр ШИРВИНДТ
(см. стр. 26)
Фото
Николая Гнисиюка



КУКОЛКА

«Мосфильм». Автор сценария
И. Агеев, режиссер И. Фридберг.
Юная талантливая гимна-
стка Таня Серебрякова из-за
травмы вынуждена уйти из
большого спорта. Она с трудом
приспосабливается к новой
жизни, к современной «обыч-
ной» школе. Психологическая
драма. В ролях: С. Засыпкина,
И. Метлицкая, В. Меньшов,
Н. Назарова и другие.

НАШ БРОНЕПОЕЗД

«Беларусьфильм». Автор сценария
Е. Григорьев, режиссер
М. Пташук.
Случайная встреча с быв-
шим политзаключенным стала
роковой для бывшего охранника
лагеря Николая Кузнецова.
Время действия — 60-е годы.
В ролях: В. Гостюхин, М. Улья-
нов, А. Петренко, А. Филиппенко,
Л. Неведомский, В. Приемыхов
и другие.

НЕПРИКАЯННЫЙ

«Мосфильм». Автор сценария В. Арро,
режиссер С. Самсонов.
Старый музыкант Ветлугин, переос-
мысливая прожитую жизнь, приходит
к выводу, что распорядился ею неразумно.
Трагикомедия. В ролях: О. Ефремов,
С. Крючкова, Л. Овчинникова, Л. Шевель
и другие.

ПОДЖИГАТЕЛИ

«Мосфильм». Автор сценария А. Креницы-
на, режиссер А. Сурин.
В центре драматической истории юная
воспитанница спецПТУ Саша Швец. В глав-
ной роли Н. Федотова.

ЧУДОВИЩЕ ИЛИ КТО-ТО ДРУГОЙ...

«Узбекфильм». Автор сценария И. Квирикадзе,
режиссер А. Фатхуллин.
Сорокалетний герой фильма оперный певец
Пуллат Мухамеджанов обнаруживает вдруг,
что жизнь, полная компромиссов, превратила
его в «чудовище», подобное тем, против кото-
рых он восставал в молодости... В ролях:
С. Газаров, Ш. Иргашев, М. Абзалов, Т. Шакирова
и другие.

В репертуаре также советские художественные
фильмы: «Жена керосинщика», «Волчонок
среди людей» («Мосфильм»), «Когда наступит
день» (Свердловская студия), «На помощь, братцы!»
(«После войны — мир» (Студия имени М. Горького),
«Порог» (Студия имени А. П. Довженко) и
зарубежные: «Воробей тоже птица» (Венгрия),
«Дружок веселого бесенка» (Польша), «Лишний шаг»
(ГДР), «Любить назло» (Болгария), «Кулаки во
тьме» (Чехословакия), «Любовь выигрывает»,
2 серии (Индия), «Леди Джейн», 2 серии (Англия),
«Побег» (Франция), «Жмурки» (Турция).
Повторно на экраны выходит фильм «Жизнь и
удивительные приключения Робинзона Крузо»
(Одесская студия).

СВЕТЛАЯ ЛИЧНОСТЬ

Одесская студия. Автор сценария
И. Шевцов при участии А. Павловского,
режиссер А. Павловский.
Музыкальная сатирическая ко-
медия. Фантазия по мотивам про-
изведений И. Ильфа и Е. Петрова.
В ролях: Н. Караченцов, А. Аасмяз,
А. Лория, Г. Польских, С. Крючкова,
М. Светин и другие.

ВОСХОЖДЕНИЕ НА ФУДЗИЯМУ

«Киргизфильм», 2 серии. Авторы сценария
Ч. Айтматов, Б. Шамшиев, режиссер
Б. Шамшиев.
По мотивам пьесы Калтая Мухамеджана
и Чингиза Айтматова. В ролях: А. Темирова,
С. Кумушалиева, М. Токтобаев
и другие.



ТРУДНО ПЕРВЫЕ СТО ЛЕТ

«Ленфильм». Авторы сценария
Г. Марков, Э. Шим при участии
В. Аристов, режиссер В. Аристов.
Современная героиня — молодая
замужняя женщина, переживающая
острый разлад между мечтой и
действительностью. В ролях: Л. Красавина,
Н. Шатокин, А. Овсянникова и другие.

Я — ПРОТИВ

Производство творческого
коллектива «Кадр», Польша.
Авторы сценария К. Любелска,
А. Тшос-Раставецкий, режиссер
А. Тшос-Раставецкий.
Фильм острой публицистической
направленности о юных наркоманах,
проходящих курс лечения в спец-
центре. В ролях: Д. Ольбрыхский,
Р. Вечиньский, Е. Далковска,
З. Запасевич, А. Горностай.

КАБАРЕ

Производство «Эй-Би-Си корпорейшн»,
США. Автор сценария Д. Аллен (по
мотивам мюзикла Д. Кандера и Ф. Эбба),
режиссер и хореограф Б. Фосс.
Берлин начала 30-х годов, накануне
прихода фашистов к власти. Радостная
и грустная история любви скромного
учителя Брайана Робертса и Салли
Боулс, мечтающей о карьере кинозвезды.
В ролях: Л. Минелли, М. Йорк, Х. Грим,
Ф. Валпер, М. Беренсон, Д. Грей и другие.



Окончание. Начало на стр. 26.

Но это не все. Я добился признания на уровне Генштаба. На занятиях в институте (ВГИКе) нам выдавали толстые тетради для конспектирования якобы секретных лекций, за которыми якобы могли охотиться вражеские разведки.

В этой тетради я стал рисовать по заказу моих сокурсников различные сюжеты из армейской жизни, но близко к изучаемой теме. В тех сюжетах изображались солдаты, сержанты, офицеры и генералы, а также... девушки в танках, в подводных лодках, в окопах во время марш-бросков и затяжных прыжков с парашю-



Цветочный горшок. 1969



КАК Я УЧИЛСЯ РИСОВАТЬ

том, на парадах и в сабельных атаках, но!.. исключительно в минуты любви... Таков уж был испорченный вкус у моих заказчиков, моих однокурсников. В той тетради было что-то около 200 страниц. Я их заполнил за один семестр. В конце семестра на кафедру нагрянула комиссия Генштаба проверить уровень преподавания военного дела во ВГИКе. (В итоге кафедра ликвидировали, но это несколько позже и ко мне не имеет отношения.) И вот полковник Генштаба, проходя мимо моего стола, берет небрежно мою секретную тетрадь и... Курс замер, как стая охотничьих... бог с ними... Полковник до самого конца занятий углубленно изучал мои конспекты. После звонка он спрятал тетрадь в свой генштабовский портфель и унес с собой. На следующий день мне сообщили в деканате, что я исключен из института. Я бросился к ректору, тот был неумолим, но... сказал мне шепотом, что года через два-три, когда все обо мне забудут, он примет меня обратно, причем без экзаменов, но... на художественный факультет. В конце недели, когда я уже сдал в библиотеку «Историю КПСС» и футбольные бутсы на кафедру физкультуры и пришел с бутылкой прощаться с курсом, мне сообщили, что я прощен самим министром обороны, который якобы сказал, изучив мою тетрадь:

— Когда-нибудь, я верю, это издадут, как книгу для бойца, для поднятия его боевого духа...

И что он приглашает автора, то есть меня, оформить для него карты предстоящих маневров...

Думаю, что я имею право говорить, что армии я обязан тем, что стал тем, кем стал.

С тех пор у меня твердое правило: если можешь не рисовать, не рисуй.

Из остальных сведений о себе: женат, двое детей. Больше чем рисовать, люблю писать стихи, но это вообще уже полная жуть.

С уважением

Юрий ИЛЬЕНКО



Портрет отца. 1987



Семья. 1978

На сносях. 1977



Сын под ливнем. 1978

СОВЕТСКИЙ
Экран

60 коп. Индекс 70865