



Свет и тени  
Московского  
кинофестиваля

ПИСЬМА  
ДЕПАРДЬЕ

СОВЕТСКИЙ

**Экран**  
14.89





## В КОНКУРСЕ УЧАСТВОВАЛИ

«Все, что мое», ПНР, режиссер Кшиштоф Занусси  
«Пятнадцатилетняя», Франция, режиссер Жак Дуайон  
«Случайный турист», США, режиссер Лоуренс Касдан  
«Следуй за мной», ФРГ, режиссер Мария Книлли  
«Похитители мыла», Италия, режиссер Маурицио Никетти  
«Вознесись!», Южная Корея, режиссер Им Квон Тэк  
«Гранд синема», Иран, режиссер Хасан Хедаят  
«Утешительная ложь», Мексика, режиссер Артуро Рипстейн  
«Свечение дуги», КНР, режиссер Чжан Цзюньчжао  
«Радуга», Великобритания, режиссер Кен Рассел  
«Гороскоп Иисуса Христа», ВНР, режиссер Миклош Янчо  
«Чертополох», США, режиссер Эктор Бабенко  
«Я никогда не была в Вене», Аргентина, режиссер Антонио Ларрета  
«Лава», ПНР, режиссер Тадеуш Конвицкий  
«Туда-сюда», ЧССР, режиссер Вера Хитилова  
«Посетитель музея», СССР, режиссер Константин Лопушанский  
«Ариэль», Финляндия, режиссер Аки Каурисмяки  
«Ядуп и Бель», ГДР, режиссер Райнер Зимон  
«Лето с призраками», Япония, режиссер Нобухико Обаяси  
«Рабыня», Индия, режиссер Б. Нарсинг Рао  
«Так закалялась сталь», СФРЮ, режиссер Желимир Жилник

## ЧЛЕНЫ ЖЮРИ XVI МОСКОВСКОГО МКФ

Анджей Вайда, режиссер (ПНР) — председатель жюри  
Джордж Ганд, продюсер (США)  
Чжан Имоу, актер, режиссер, оператор (КНР)  
Эмир Кустурица, режиссер (СФРЮ)  
Иржи Менцель, режиссер (ЧССР)  
Ибрагим Мусса, продюсер (Италия)  
Апарна Сен, актриса, режиссер (Индия)  
Йос Стеллинг, режиссер (Нидерланды)  
Кора Церетели, кинокритик (СССР)

Представления о мировом кинопроцессе по нашему прокату, как известно, не составишь. Московский МКФ в этом отношении всегда играл особую роль, позволяя хоть раз в два года насмотреться до отвала зарубежного кино и помогая ощутить тот всемирный контекст, в котором существует и советский кинематограф. В этом номере «СЭ» мы и хотим попытаться осознать такой контекст (не претендуя, конечно, на академическую полноту), поэтому материалы номера будут посвящены в основном зарубежным киноделам.

## НАГРАДЫ XVI МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

Главный приз «Золотой Георгий» — фильму «ПОХИТИТЕЛИ МЫЛА», режиссер Маурицио Никетти (Италия)  
Приз жюри «Серебряный Георгий» — фильму «ПОСЕТИТЕЛЬ МУЗЕЯ», режиссер Константин Лопушанский (СССР)  
Приз за лучшую женскую роль «Бронзовый Георгий» — актрисе КАН СУ ИЕН за главную роль в фильме «Вознесись!» (Южная Корея)  
Приз за лучшую мужскую роль «Бронзовый Георгий» — актеру ТУРО ПАЙАЛА за главную роль в фильме «Ариэль» (Финляндия)

## ПРИЗЫ МЕЖДУНАРОДНЫХ И СОВЕТСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Призы ФИПРЕССИ (Международной федерации кинопрессы): фильму «АРИЗЛЬ» режиссера Аки Каурисмяки (Финляндия);

Программе «НЕИЗВЕСТНОЕ СОВЕТСКОЕ КИНО», подготовленной Госфильмофондом СССР и Музеем кино во главе с Наумом Клейманом;

почетный приз голландскому режиссеру ЙОРИСУ ИВЕНСУ — за выдающийся вклад в киноискусство.

Приз УНИАТЕК (Международного союза технических кинематографических ассоциаций) — кинооператору НИКОЛАЮ ПОКОПЦЕВУ за оригинальное использование техники в изобразительном решении фильма «Посетитель музея» (СССР).

Приз Фонда Африканского культурного центра в Москве и африканской кинокомпании «Эгбаоку синема» «Ковер жизни» — режиссеру ЧЖАНУ ЦЗЮНЬЧЖАО за фильм «Свечение дуги» (КНР).

Призы Международного экуменического жюри — фильмам «ВСЕ, ЧТО МОЕ» режиссера Кшиштофа Занусси (ПНР) и «ПОСЕТИТЕЛЬ МУЗЕЯ» режиссера Константина Лопушанского (СССР).

Приз Международной ассоциации кино клубов — фильму «ЛАВА» режиссера Тадеуша Конвицкого (ПНР).

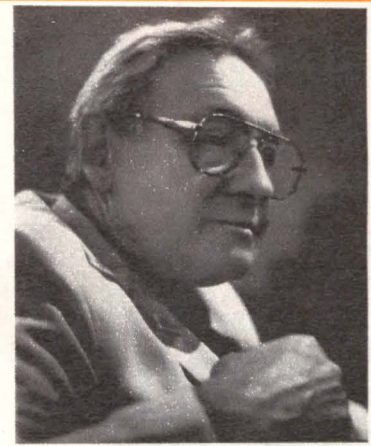
## ПРИЗЫ ПРОКА-89

Фирма «Кристиан Диор» наградила: киноведа МАЙЮ ТУРОВСКУЮ за создание лучшей программы ПРОКа «Кино тоталитарной эпохи. Фильмы времен Гитлера, Сталина, Муссолини. 1933—1945 гг.»;

кинорежиссера ЛАЙМУ ЖУРГИНУ за фильм «Категорический императив» (Рижская киностудия), показанный в программе Ассоциации женщин-кинематографистов; генерального директора ПРОКа ЕЛЕНУ ЦУКАНОВУ за организацию и проведение ПРОКа-89.

Пресс-клуб ПРОКа-89 наградил своим призом «Шарло» актерскую команду фильма «Туда-сюда» (ЧССР) — ТОМАША ХАНАКА, МИЛАНА ШТАЙНДЛЕРА, ДАВИДА ВАВРУ и ТЕРЕЗУ КУЧЕРОВУ — за истинно чаплинское умение рассказать с юмором о самом страшном; за смех, который перемешан со слезами; за слезы, которые, падая на чаплинский башмак, превращаются в брызги улыбок; за черный юмор, без которого всем нам не выжить даже в условиях светлого будущего.

Призы Посольства Польской Народной Республики в Москве — режиссерам БАХЫТУ КИЛИБАЕВУ и АЛЕКСАНДРУ БАРАНОВУ за фильм «Трое» («Казахфильм»), показанный в программе Всесоюзного объединения молодых кинематографистов; кинокритику ИРИНЕ РУБАНОВОЙ за пропаганду польского киноискусства.



**Анджей  
ВАЙДА:**

— Могли бы вы кратко охарактеризовать фестиваль — каков он был?

— Это переходный фестиваль. Что-то напоминает о прошлых фестивалях, но совершенно очевидно, что фестиваль на новом пути. В чем же следы старого? Главное в том, что фильмы многих стран вообще не достигли уровня фестиваля и были представлены здесь только затем, чтобы представить страны.

Фильм Никетти, получивший первую премию, смешной и умный — это самое главное достоинство в сегодняшнем кино. Лично для меня этот фильм замечателен еще и тем, что он возвращает нас в атмосферу старого кино — тогда зрители поистине любили фильмы. А кроме того, в этом фильме очень остроумно показано, почему же сегодняшний зритель не ходит по-настоящему в кино, смотрит случайные ленты. Почему бы нам, кинематографистам, не дать премию тому фильму, который показывает нашу судьбу?

— Были ли разногласия у жюри при выборе лучшего фильма?

— Главная дискуссия развернулась вокруг двух фильмов — советского «Посетителя музея» и фильма Никетти. Шла речь еще о финской картине «Ариэль», а также спор шел о фильме Хитиловой, у которого было много сторонников.

— Фигурировали ли в числе претендентов на лучшие мужскую и женскую роли Мэрил Стрип и Джек Николсон?

— Действительно, фигурировало одно американское имя. Это был Уильям Хёрт. Что касается Мэрил Стрип, то ее имя назвал только я, и не случайно, поскольку, когда она была еще совсем юной девушкой, мне выпало быть ее учителем в театральной школе. Жюри, в общем, было единодушным, потому что вопрос стоял так: или мы признаем, что два американских фильма получают премии за лучшую актерскую работу и другие призы, или мы отказываемся принимать во внимание их присутствие, потому что они иного уровня, чем все остальное на этом фестивале. Это профессиональный развлекательный кинематограф, и произведения такого жанра должны рассматриваться среди себе подобных. Эти актеры ведь получают по 4—5 миллионов за роль, поэтому ясно, что они хороши. Я думаю, денег у них хватает, так что нечего им еще и получать премии. Такие фильмы надо рассматривать на особом фестивале.

— Но принятое решение — компромисс жюри. Не лучше ли было бы вообще не присуждать призы, если на фестивале не было достаточного количества качественных фильмов?

— Должен честно сказать, что в самом начале нашего заседания я сразу обратился к членам жюри именно с таким вопросом: можем ли мы не присуждать главные премии? Мне казалось, что нет бесспорного претендента на Гран-при. Однако из 9 членов жюри лишь двое считали, что не надо присуждать главный приз, остальные же сказали: нужно. Я был в числе большинства. Уж коль скоро мы решились приехать сюда и судить эти фильмы — мы должны нести ответственность за все. Я думаю, что если бы мы отказались от вручения Гран-при, то мы поставили бы себя как бы над этим фестивалем. Я не думаю, что мы вправе так делать: на это правомочна публика.

— Как вы оцениваете польские фильмы, представленные в конкурсе фестиваля?

— Было три предложения в конкурс фестиваля. Фильм Занусси «Все, что мое», Конвицкого «Лава» и Рышарда Буговецкого «Допрос». Третий фильм был исключен польским министерством кинематографии. Это один из самых за-

# БЕССПОРНОГО ПРЕТЕНДЕНТА НА ГРАН-ПРИ НЕ БЫЛО

Из пресс-конференции  
с председателем жюри

мечательных когда-либо сделанных антисталинских фильмов: о 50-х годах, о тюрьмах, допросах. Думаю, что именно у этого фильма были бы большие шансы на вашем фестивале. Но, к сожалению, наш министр единолично решил, что этот фильм не имеет права быть здесь показанным. Что касается Занусси, то он, по-моему, вышел на очень хорошую тему. Уж много-много лет он не давал нам такого интересного интеллектуального решения. К сожалению, вместо того, чтобы отнестись к этому замыслу как к фильму своей жизни — это действительно мог бы быть фильм его жизни, — он сделал лишь карандашный набросок, несколько начальных эскизов. Ему повезло, потому что он выбрал актеров, которые смогли сделать больше. Перед нами свидетельство того, как мышление телевизионными категориями уничтожает кинематограф. Что касается картины Конвицкого — она основана на крупнейшем произведении польской драматургии. Мы счастливы, что сумели показать именно здесь этот фильм, потому что он касается наших старых польско-русских расчетов, взаимных претензий. Однако при постановке литературных шедевров всегда возникают сложности.

— Вы сказали, что на фестивале были элементы старого и нового. О старом мы услышали. Что же было нового?

— Прежде всего на фестивале отсутствовало какое бы то ни было политическое давление. А жюри просто демократическим большинством решило присудить премии тем фильмам, которые оно сочло лучшими. Ничто больше нами не руководило. Но вот чего бы я пожелал в дальнейшем ММКФ: раз уж он ушел от политического прессинга, нельзя, чтобы ему навязали прессинг материальный, финансовый. Дело в том, что на многих фестивалях торгуют фильмами, и кинематографический храм превращается в место торговли. Я думаю, что Московский фестиваль в силах не допустить торгашей.

— Каким должен быть идеальный состав жюри? И что можно сделать, чтобы спасти кино от телевидения?

— Думаю, что перед вами — самое лучшее жюри из всех. Перед каждым жюри встанет одна и та же проблема: об искусстве все судят субъективно. Например, Сталин был прекрасным судьей. Демократия тоже имеет свою обратную сторону. Так что, думаю, здесь немного удастся изменить. Неверно, что ТВ губит кино. Не будь люди такими, какие они есть, и ТВ было бы другим. Публика, которая смотрит ТВ, все-таки время от времени посещает кино и через это навязывает свои вкусы тем, кто делает фильмы. Ничего удивительного нет в том, что режиссеры всеми силами стараются привлечь зрителя. Но тут нет и ничего хорошего.

— Считаете ли вы, что «Посетитель музея» открыл нам что-то новое?

— И да, и нет. У него одно несомненное достоинство: он продолжает традицию Андрея Тарковского. Говорю не столько о формальной традиции, сколько о метафизической, религиозной точке отсчета, которая, безусловно, есть в этом фильме. Фильм сделан с необычайной точностью формы. Если бы у нас была специальная премия за операторскую работу, несомненно, фильм получил бы ее. Картина, конечно, не удовлетворяет нас в той степени, как фильмы Тарковского, но это неплохая картина.

— Ваша оценка организационной части фестиваля?

— Я понимаю, что это непростое дело в таком большом городе. Думаю, что организация была хороша.

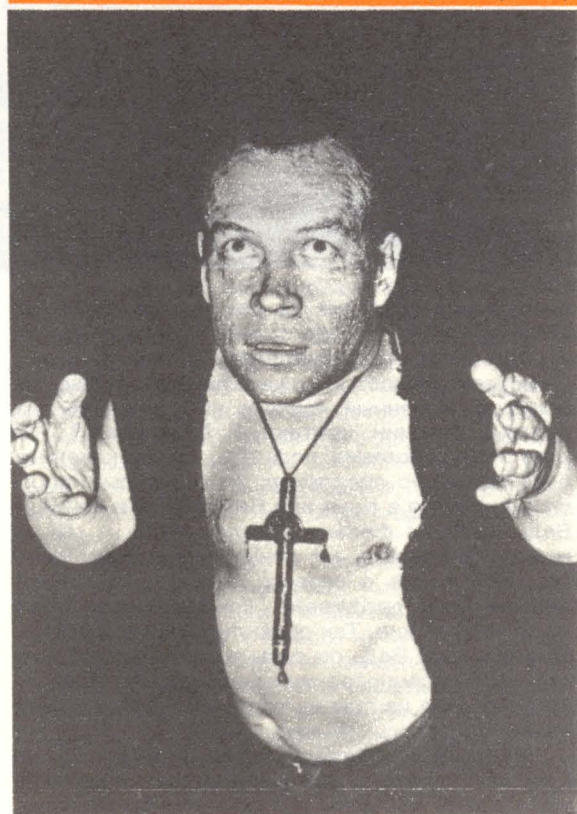
Андрей ДЕМЕНТЬЕВ

# ДАЙ ДЕФИЦИТ!



Режиссер Маурицио Никетти (Италия)  
и кадр из фильма «Похитители мыла»

«Посетитель музея» (СССР)



Год назад в попытке спасти идущий ко дну Ташкентский кинофестиваль взяли да и ввели на нем конкурс — вдруг соревновательный импульс как-то раскачает, оживит этот громоздкий колосс?

Сегодня, по окончании XVI Московского МКФ, идут серьезные разговоры о том, чтобы следующий, XVII сделать, наоборот, бесконкурсным. Эк нас носит из стороны в сторону! А все почему: как и тогда, в Ташкенте, конкурсная программа не стала центром фестиваля, все интересное происходило где угодно, только не здесь. Но если Ташкентский конкурс в свое время лишь пожурили (дебют все-таки!), то на Московский пресса вылила уже не один ушат, не буду говорить чего. И куда не денешься: кое-какие основания для этого имелись.

Вспомним те широко и заранее разрекламированные изменения, которые должны были совершенно преобразить облик и самый смысл кинофорума в Москве: резкое сокращение конкурсной программы (не более 20 картин) и числа призов (всего четыре), новый принцип формирования конкурса (отбираются фильмы, а не страны), превращение кинорынка из магазина советских фильмов в действительно международное предприятие по образцу Каннского или Лос-Анджелесского, где в купле-продаже картин всех стран мы могли бы участвовать на равных основаниях с зарубежными фирмами. Плюс к этому повышение качества сервиса и компьютеризация службы информации. Да плюс еще тот, уже свершившийся, факт, что за рамки МКФ выносятся конкурсы неигровых и детских фильмов — соответствующие фестивали уже прошли в этом году в Ленинграде и в Москве.

Что же получилось в результате претворения всех этих интересных идей в жизнь?

Ну, во-первых, не во всем «претворение» удалось, кое-чем пришлось и поступиться, теряя, как говорится, лицо. Уже фестиваль шел полным ходом, а в конкурсной программе продолжалась чехарда перестановок и замен (чего уважающий себя кинофорум ни в коем случае не должен допускать), завершившаяся тем, что под занавес, за пару дней до закрытия МКФ, «всплыл» фильм, ранее отвергнутый отборочной комиссией, — «Так закалялась сталь» югославского режиссера Желимира Жилника. Стало быть, соревновались в итоге не 20, а 21 картина (очко!).

Это «всплытие» вообще наглядно показало, что у нас не все в порядке с самой концепцией отбора фильмов. Ведь отвергнута картина Жилника была не по художественным или тем более идеологическим соображениям (хотя она и является собой весьма грубую и, на мой взгляд, довольно безвкусную издевку над современным «гегемоном» — в духе плохо понятого Душана Макавеева), а только из-за того, что перед Московским МКФ она должна была демонстрироваться на Мюнхенском. А важнейшим условием отбора в наш конкурс была «девственность» фильма — участие в любом другом фестивале автоматически закрывало картину путь на Московский. Однако сохранить чистоту принципа все равно не удалось: выяснилось, что Мюнхенский МКФ перехватил у нас еще пару картин. А потом стало известно и о других «грехах юности» наших конкурсных девственниц (некоторые специалисты утверждают, что треть фильмов — а другие им возражают, что только четверть, —



«Лава» (ПНР)

«Туда-сюда» (ЧССР)



«Полицейский по найму» (США)

«Крик во тьме» (Австралия)



была ранее показана на различных МКФ). Поэтому-то к концу фестиваля, махнув рукой, и разрешили «Так закалялась сталь».

Встает вопрос: а можем ли мы вообще собрать полноценный конкурс из «ненадежных картин» (термин критика В. Дмитриева)? Что дает нам основания полагать, будто какой-нибудь продюсер предложит действительно хороший фильм не в Канн или Венецию, а в Москву? Ведь хороших фильмов всегда мало. А мы не можем прельстить ни деньгами, ни престижем (не говоря уже о сервисе, которым мы скоро вообще всех распугаем). Реклама наша тоже мало кому нужна. Так правильно ли мы выбрали сам принцип? Ведь он сильно ограничивает возможности формирования конкурса, и не здесь ли кроется одна из причин того, что награждать-то нынче оказалось нечего!

Не нашлось фильма, который тянул бы на Гран-при крупного международного кинофестиваля, каким мы хотим считать наш Московский.

«Все, что мое» Кшиштофа Занусси заслуживало бы самого высокого приза на любом конкурсе телефильмов, ибо это откровенно телевизионная картина (пусть и с замечательным актерским трио — Майя Коморовска, Кристина Янда и Артур Жмиевский). Я бы даже сказал — вызывающе телевизионная. «Лаву» Тадеуша Конвицкого при всем моем уважении и интересе к творчеству этого выдающегося мастера нелегко было досмотреть до конца. Сам язык кино здесь упорно сопротивляется избранному Конвицким методу: это даже не заснятый спектакль, а чтение в исторических костюмах классической поэмы А. Мицкевича «Дзяды». В экранизации романа Д. Лоуренса «Радуга» знаменитый англичанин Кен Рассел тщетно пытается повторить собственные открытия двадцатилетней давности, сделанные им в блистательной экранизации «Влюбленных женщин» того же автора. Сегодняшнего Рассела хватило лишь на то, чтобы живописно снять, скажем, бокал красного вина



«Три билета на 26-е»  
(Франция)

«Птица» (США)

«Чертополох» (США)



на инкрустированном столике, в остальном же это солидное и скучноватое костюмное зрелище (временами, правда, и совершенно *бескостюмное*) вызывает лишь сожаление о подевавшейся куда-то бурной энергии Рассела-бунтаря 60—70-х годов.

В конкурсе можно встретить еще несколько имен режиссеров «первой лиги» (до «высшей» все-таки дело не дошло). Правда, фильмы, мягко говоря, не всегда подтверждали славу этих имен (и хорошо еще, если не опровергали ее). Эктор Бабенко, от которого после «Поцелуй женщины-паука» можно было ждать шедевров, был представлен картиной 1987 года «Чертополох» (откопали же мы такой раритет!), которую, как ни крути, шедевром не назовешь. Фильмы «из жизни бедняков», известное дело, всегда пользовались у нас режимом наибольшего благоприятствования. Вот — за что боролись, на то и напоролись: словно нарочно для Московского МКФ одетые в лохмотья и вымазанные грязью суперзвезды Джек Николсон и Мэрил Стрип изображают бродяг-алкоголиков. В компании с ними — не известный нашей публике, но очень популярный в США Том Уэйтс — рок-звезда и киноактер. Этакое американское «На дне» времен Великой Депрессии с примесью «Трехгрошовой оперы»: длинно, нудно и на грани маскарада (а порой, честно говоря, и за гранью).

Режиссер Вера Хитилова, некогда прославившаяся экстравагантнейшими формальными поисками, само воплощение творческой свободы, стиливого изящества, безудержной киноимпро-

визации (вспомним ее замечательные «Маргаритки»), представила фильм «Копытом туда, копытом сюда», которому на фестивале присвоили двусмысленное наименование «Туда-сюда» (опять для простоты, что ли? Ох, любим мы ее, которая хуже воровства-то). Смысл картины, к сожалению, сводится к формуле: будешь себя легкомысленно вести, заболеешь СПИДом. Получился плакат в стиле «Минздрав предупреждает...», который выглядел особенно бледно и схематично в сравнении с программой отличных фильмов о СПИДе, присланной американцами.

«Гороскоп Иисуса Христа» — это для *очень* больших поклонников режиссера Миклоша Янчо. Несмотря на интересные эксперименты по расширению времени и пространства фильма при помощи видео (в кадр постоянно попадают мониторы, на которых показывается то, что произойдет в этом же кадре через минуту, или то, что уже произошло «за кадром», и т. д.), а может, и благодаря им, я, признаюсь, через полчаса окончательно потерял нить и перестал что-либо понимать. Потом только наткнулся я на интервью с Янчо, где интервьюер жалуется: «...с экрана «снизошло» на меня что-то сумрачно-расплывчатое, вызвавшее плохое самочувствие», — а Янчо отвечает: «Тогда все в порядке. На большее фильм и не рассчитывает. (...) Я не хотел «сказать» ничего больше, чем наглядно изобразить, может быть, характерное для многих из нас самочувствие».

«Случайный турист» Лоуренса Касдана — обыкновенная американская «мыльная опера» с хорошими актерами Уильямом Хёртом и Кэтлин Тёрнер (когда-то вместе начинавшими именно у Касдана). Автор «Пятнадцатилетней» Жак Дуайон, похоже, настолько серьезно углубился в исследование сознания девочки переходного возраста, что добился ощущения, будто и весь фильм его поставлен такой вот пятнадцатилетней девочкой — уровень режиссуры, во всяком случае, соответствующий.

«Посетитель музея» Константина Лопушанского, возможно, был бы интересен вчера, но сегодня при общем кризисе «чернухи» уже бесполезно ее накапливать и ею пугать. Не страшно — во-первых, а во-вторых, слишком легкий это путь для серьезного современного художника. Недаром в формулировке приза «Серебряный Георгий», зачитанной Анджеем Вайдой, заметно ощущался укол: «за развитие традиций Андрея Тарковского» — это ведь можно понимать и как признание некоей вторичности «Посетителя музея».

На мой взгляд, жюри вышло из труднейшей ситуации наиболее достойным образом: главный приз достался не важной теме и не громкому имени, а просто *хорошо сделанному* фильму «Похитители мыла». Ни на какой приз, правда, этот фильм, кажется, и не замахивался (убежден, что решение жюри в данном случае было неожиданностью для всех). Очень легкая, очень «развлекательная» комедия о том, как на экране телевизора перелутываются неореалистическая картина и коммерческая реклама. «Простые, но честные» герои попадают в мир сверхчеловеческого комфорта и не желают возвращаться в свою убогую, черно-белую жизнь. Рекламная дива в это время с интересом обживает их «экзотические» трущобы. Потом все-таки «бедняки» возвращаются домой, прихватив с собой гору роскошных товаров, но уж теперь наотрез отказываются следовать и дальше неореалистической драматургии, уготовившей всем им трагический конец. До чего ж приятно смотрелся этот непритязательный и в то же время остроумный фильм на общем фоне конкурсной программы! И пусть он легковесен, пусть! По крайней мере — кино.

Для внеконкурсного показа навезли полно американских боевиков последних лет, включая и отлично сделанный «Робот-полицейский» (см. о нем в рубрике «Видеоконпас»), и посредственный «Полицейский по найму» с Бертом Рейнольдсом и Лайзой Миннелли, и виртуозно закручен-



«Случайный турист» (США)

«Манифест» (США)



нующую мистическую ленту «Сердце Ангела», и «Близнецы», доказавшие, что, помимо мускулов, у Арнольда Шварценеггера есть еще и чувство юмора... Хватило на все вкусы — и любителям «кича, коммерции, конъюнктуры», и высокопоставленным сторонникам формотворчества с кинофилософией, и даже любителям авангарда.

В программе «Панорама» показывали последние фильмы Бернардо Бертолуччи, Тео Ангелопулоса, Бертрана Блие, Жака Деми, Эмира Кустурицы. Показали и новый фильм Сехэя Имамуры «Черный дождь» — художественное исследование атомной бомбардировки Японии, к сожалению, намного уступающее его прекрасной «Легенде о Нараяме». Увидели мы «Птицу» о саксофонисте Чарли Паркере, удивившую изысканной режиссурой (от Клинта Иствуда обычно ждешь лихого боевика «без тонкостей»). Была даже последняя картина Душана Макавеева «Манифест», то есть произошло возвращение в наш культурный обиход очередной «персоны нон грата». Уж сколько ругани обрушила наша печать на голову Макавеева в начале 70-х, после его выезда из Югославии, — потом, правда, позабыли и поуспокоились. И вот он здесь, в Москве, раскланивается при встречах с Анджеем Вайдой, который еще два года назад тоже числился в стане наиболее опасных наших врагов, а ныне возглавляет жюри.

Нет, конечно, замечательно, что рушатся догмы и стереотипы. Только вот сам себе иной раз удивляешься: они рушатся, рушатся, да что-то все никак не иссякнут. Сколько ж их там накопилось! Кончатся ли на нашем веку? Вот и еще один. Сажу в переполненном фестивальном зале и смотрю американскую авангардистскую короткометражку «Птичка Гермес», то есть в течение десяти минут наблюдаю полный процесс эрекции, снятый крупным планом в рапиде и в профиль, чтобы лучше было видно. И на темном фоне, чтоб ничто случайное не отвлекло от основного содержания. За кадром произносятся туманные стихи, что-то о близости к природе, о единстве всех начал — не разобрал, был увлечен основным содержанием. И ведь что интересно: если бы посмотрел что-либо подобное у кого-нибудь дома на видео, то и внимания бы, наверно, не обратил, забыл бы тут же — на видео ведь все, что угодно, увидеть можно. Здесь поразила сама ситуация, сама мысль о том, что это сегодня показывают на Московском МКФ. Вот вам и стереотип: «На нашем советском фестивале такое нельзя». Хорошо, что и он рухнул под напором программы (представленной организацией «Американо-советская киноинициатива»), которую хотели было назвать «Секс в американском кино», но в последний момент заменили название на нечто



«Все, что мое» (ПНР)

более неопределенное (читайте о ней на стр. 7). С одной стороны, жаль, потому что здесь важен был прецедент (хотя и без того все знали истинное название программы). А с другой стороны, ретроспектива избежала опасности оказаться непредставительной, неполной. Тут ведь десятком картин не отделаешься.

Но вот уж кого никак не обвинишь в неполноте, так это составителей двух поразительных ретроспектив: «Кино тоталитарной эпохи» и «Неизвестное советское кино». Тут уж не просто удовольствие для киногурмана, который раньше не имел возможности увидеть такие образцы фашистского искусства, как, скажем, «Триумф воли» и «Мюнхгаузен» (из первой ретроспективы) или «Взятие Зимнего» (1920 г.) в постановке Н. Евреинова (из второй). Тут была проведена тщательная научная работа по препарированию и анализу огромного материала. Соединение в одном сеансе советского, немецкого, а иногда и итальянского фильмов 30—40-х годов, близких по теме и стилю, позволяло высвечивать порой поразительные, захватывающие «переключки» тоталитарных режимов, сделало более объемной, ощутимой наднациональную суть тоталитаризма. Вроде бы и раньше знал об этом, но увидеть это воочию, услышать, например, родную мелодию «Все выше, и выше, и выше...» на изображении Гитлера в «Триумфе воли» — это дорогого стоит (песня-то действительно немецкая — в нашу культуру взятая, так сказать, в готовом виде).

Жаль, что проходили эти ретроспективы в маленьких залах, одновременно с другими мероприятиями. Может, и сейчас стоит подумать о том, как сделать их достоянием более широкой публики, равно как и замечательную ретрос-

пективу «Россика» (русская классика на зарубежном экране), прошедшую почти не замеченной ввиду полного отсутствия рекламы.

Фестивальный люд занимался, в общем, тем же, чем и в обыденной жизни (только более активно): одни искали, а другие распределяли дефицит. Все было дефицитом: киноабонементы, информация, пропуска на «коктейли», возможность проводить вечера в ПРОКе (профессиональном клубе кинематографистов)... Как и в целом по стране, на фестивале наблюдалось резкое обострение этого самого дефицита. Вследствие чего и организационный развал достиг небывалых размеров.

Ощущение кризиса усилилось, когда стало окончательно ясно, что из звезд приехала одна Доминик Санда. Такого не случилось за всю историю Московских МКФ.

Профессор Эндрю Хортон, устроитель Нью-орлеанского фестиваля, высказался по этому поводу следующим образом: «Вы посылаете приглашения по почте — кто ж так делает? Надо прийти к Полу Ньюмену и в непринужденной беседе сказать: «Пол, сейчас в Европе проходит демонстрация новой гоночной модели «Формула-1». Можешь принять участие, тебя приглашают. И, кстати, там, в Москве, будет кинофестиваль в это время — можешь поприступить в качестве почетного гостя». Уверяю вас, приедет. И любой приедет, если подобрать ключик. А по почте — и не мечтайте. В прошлый раз к вам приехал кое-кто просто так — посмотреть на перестройку. Сейчас вам уже на самом деле надо действовать по-новому. А этого не наблюдается».

Этого не наблюдается. Вот Андрей Смирнов, и. о. первого секретаря Союза кинематографистов СССР, и созвал специальное совещание, чтобы обсудить, будем вообще проводить XVII МКФ в Москве — или лучше не надо? «Фестиваль готовят Госкино СССР, Союз и «Совинтерфест» — и все утекает в щели между этими тремя организациями», — сказал А. Смирнов.

«В тех условиях, в которых приходилось работать, мы обречены на провал», — заявил генеральный директор фестиваля В. Рябинский. — Невозможный транспорт, гостиницы и прочее в том же духе». Ю. Ходжаев, директор «Совинтерфеста», подвел черту, так определил главный «конфликт» фестиваля: «ножницы» между его культурным замыслом и реальной социальной действительностью.

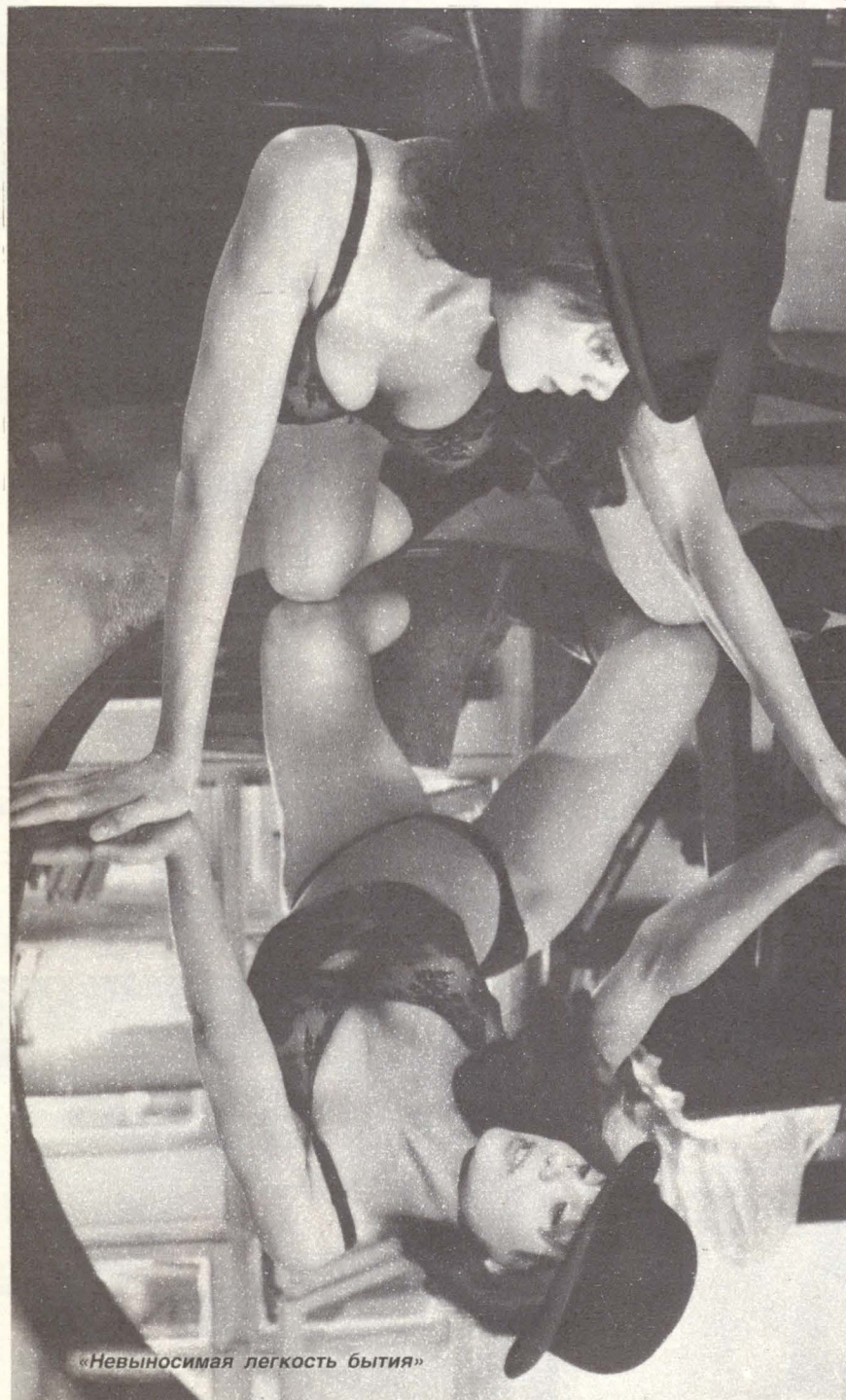
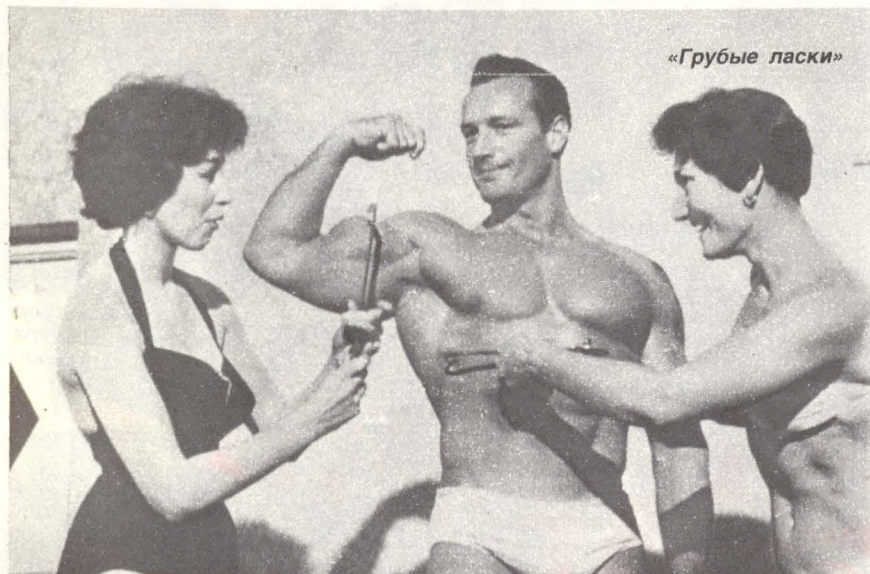
Ну, правильно, в конце концов мы имеем тот фестиваль, который заслуживаем. И если следующий, XVII Московский МКФ снова придется проводить под девизом «Дай дефицит!», то, может, и впрямь лучше не надо?

Но кино-то смотреть хочется...

# преодолеть свой страх

«Секс  
в американском  
кино» —  
так должна  
была называться  
эта программа

Кирилл РАЗЛОГОВ



Психоаналитикам хорошо известны случаи, когда чувство страха парализует всякую способность к действию и приводит к тяжелым расстройствам, не только половым, но и психическим. Чувство страха — с этим Американско-советская киноинициатива (АСК) как организатор программы фильмов в рамках XVI Московского международного фестиваля столкнулась в первую очередь. Страх был вызван одним словом — «секс» — и имел, конечно, глубокие психологические корни. «Секс в американском кино» — так должна была называться эта программа, представшая перед зрителем в обезличенной формулировке, но обеспечившая аншлаги.

Но боялись и наши партнеры — Международный кинофестиваль в Сан-Франциско и американские компании. Правда, они боялись не секса, а прокатных злоупотреблений, и страхи эти были более обоснованными.

Сегодня, когда все уже позади, программа показана тысячам советских зрителей, все это выглядит смехотворно. Подумать только, программу АСКа настойчиво рекомендовали вывести за рамки фестиваля, чтобы не ставить под угрозу его руководство! А ведь, не будь этой ретроспективы, в составе американской делегации вообще не было бы творческих работников (по линии АСКа одних режиссеров было десять), а в программе фестиваля — двух крупнейших произведений последнего времени — «Невыносимой легкости бытия» Фила Кауфмана и призера последнего Каннского фестиваля — фильма «Секс, ложь и видео», не говоря уже о киноавангарде конца 60—70-х годов. Впрочем, не было бы даже главной звезды — Доминик Санда, ее уговорила приехать журналистка Джоан Бак — гостья АСКа, поскольку официальный фестиваль ей в приглашении отказал...

Конечно, об этих и других фильмах программы можно судить по-разному. Одни их принимают, другие яростно критикуют. По мне, спорный приз каннского жюри все же предпочтительнее утешений, которые раздавало жюри московское, вынужденное многословно объяснять каждую награду, поскольку ни один из представленных в конкурсе фильмов их явно не заслуживал.

Теперь о главном. Никакой революции в зрительском сознании программа АСКа не совершила. Жалоб на непристойность почти не было, если не считать показанной на открытии скандально знаменитой, но не очень внятной авангардистской ленты «Спайки», где молодая (в те годы, то есть в середине 60-х) режиссерша Кэролин Шнейман пыталась передать свои эротические метания.

Зато сильно чувствовалось разочарование, что в большинстве картин обещанной «клубнички» вовсе нет, или, во всяком случае, по открытости она сильно уступает новейшим исканиям «Ленфильма», «Мосфильма» или Студии имени Горького. Слух, что в Москве показывают сплошную порнографию, оказался, мягко говоря, сильно преувеличенным. Демонстрировались в основном серьезные

ленты, размышляющие о превращениях биологической природы человека, а не только демонстрирующие ее прелести. Особое значение мы и наши американские коллеги придавали программе короткометражных фильмов, предупреждающих об опасности СПИДа, в частности, картине Марка Хьюстеса «Чак Соломон: возмужание».

И все же сексуальная проблематика была в каждой картине, будь то страсть, сближающая двух совершенно разных женщин в «Сердцах пустыни» Донны Дейч, серия убийств, вызванных супружеской изменой в фильме «Проще простого», или даже во влечении к инопланетянам в детской сказке «Земные девушки доступны» Джулиана Темпла.

Правда, иные зрители и тут были шокированы. На одной из встреч Донне Дейч задали обвинительный вопрос: «Не считает ли она, что моральное разложение в современной Америке предвещает крушение цивилизации?» На что последовал ответ: «В современной Америке действительно есть признаки морального разложения, но это никак не связано с сексуальной жизнью. Самый аморальный человек в США — Рональд Рейган — вообще не способен заниматься сексом». И другое, уже неоднократно цитированное в прессе высказывание бравого консерватора середины 50-х годов из фильма Оби Бенца «Грубые ласки»: «Весь этот рок и моральное разложение в США привнесли коммунисты». Знакомые мотивы, не правда ли?

Разумеется, ретроспектива сохранила и известную долю провокации: и в классической ленте Пола Морисси «Мусор», обращенной к жизни нью-йоркской люмпенбогемы, и в трех картинах «короля сексплуатации» Расса Мейера («По ту сторону долины кукол», «Мед из грязи» и «Супермегера»), и, наконец, в самой афише, воспроизводящей знаменитую фотографию обнаженной Мэрилин Монро...

И тут я не могу не сказать о своем главном сожалении: из-за бойкота крупных американских компаний нам не удалось показать собственную историческую часть программы. На московских экранах так и не появились Лилиан Гиш, Клара Боу, Мэй Уэст, Джейн Мэнсфилд и Мэрилин Монро (она осталась только на афише)... В результате проиграли зрители, и их представления об американском кинематографе оказались упрощенными (хотя директора кинотеатров были довольны, что «старье» не показывали).

Ну что ж, мы преодолели свой страх и выиграли. Остается только надеяться, что к будущему Московскому фестивалю свой страх преодолеют и голливудские боссы.

А пока на повестке дня ответная ретроспектива фильмов советских республик в США. Предполагаемая тема — «Экология души» (эта формула, на мой взгляд, точнее, чем принятая в нашей публицистике «Экология духа» — дух всегда абсолютно чист). Как пошутил наш партнер, директор международного кинофестиваля в Сан-Франциско Питер Скарлет: «Мы вам возедем презервативы, а вы нам — кресты».



Актер Михаил Глузский (СССР)



Режиссер  
Сэхэй Имамура  
(Япония)

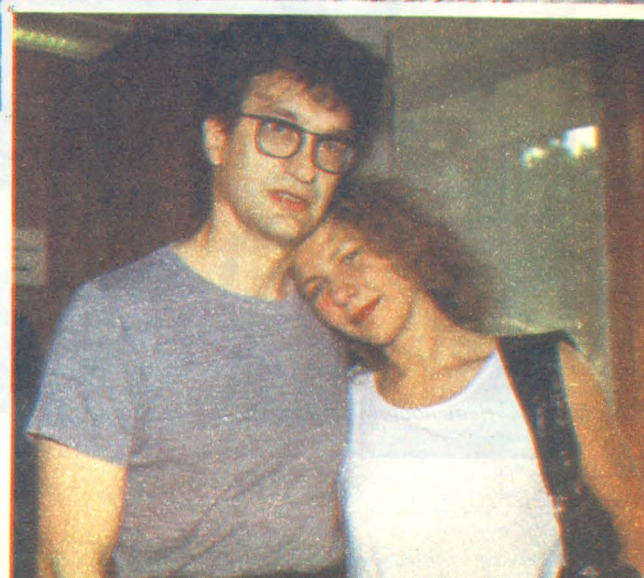
# Лица фестиваля



Режиссер  
Константин Лопушанский (СССР)  
получает приз «Серебряный Георгий»

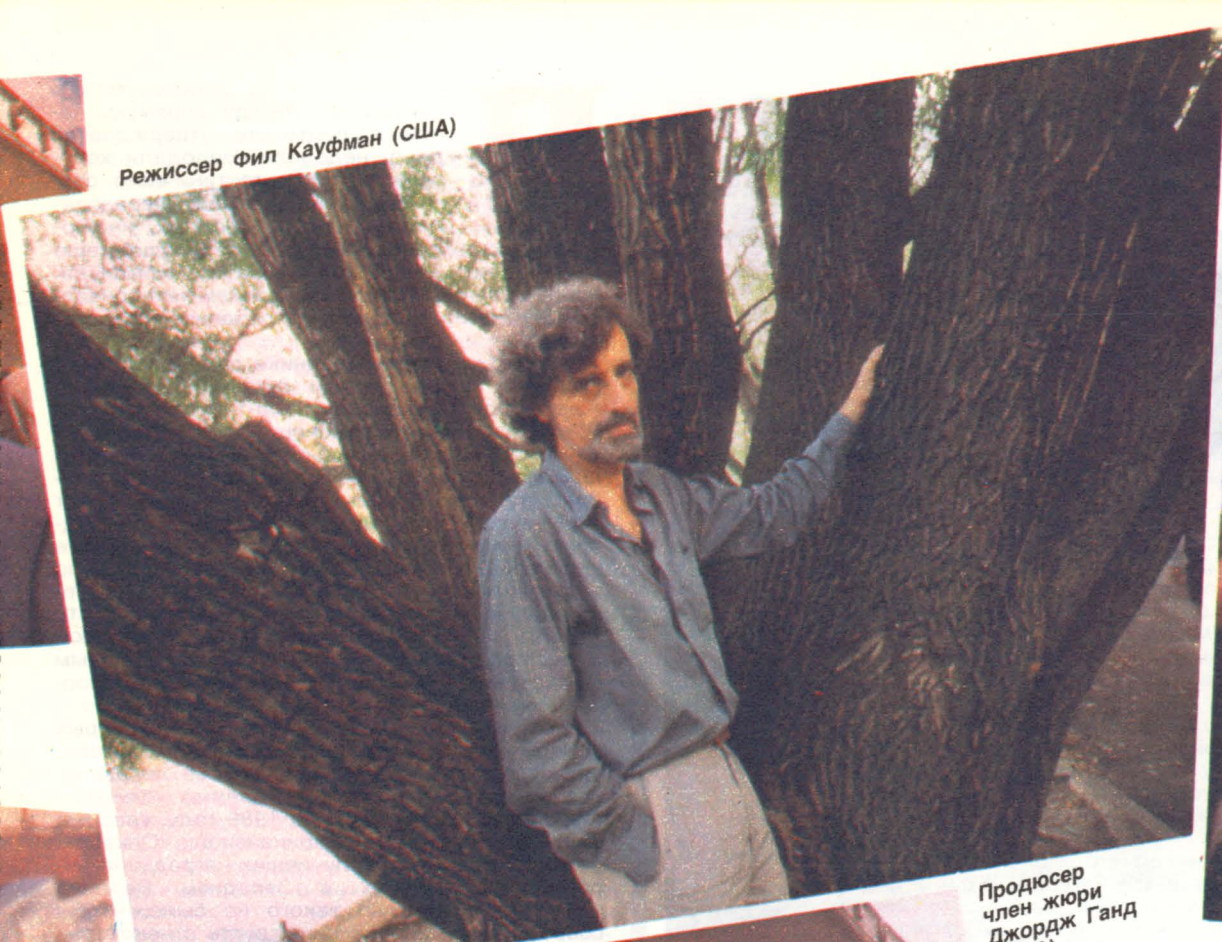


Режиссер  
Вим Вендерс  
(Западный Берлин)  
с женой актрисой  
Сольвейг  
Доммартин





Режиссер Фил Кауфман (США)



Продюсер  
член жюри  
Джордж Ганд  
(США)



Гость фестиваля Борис Ельцин



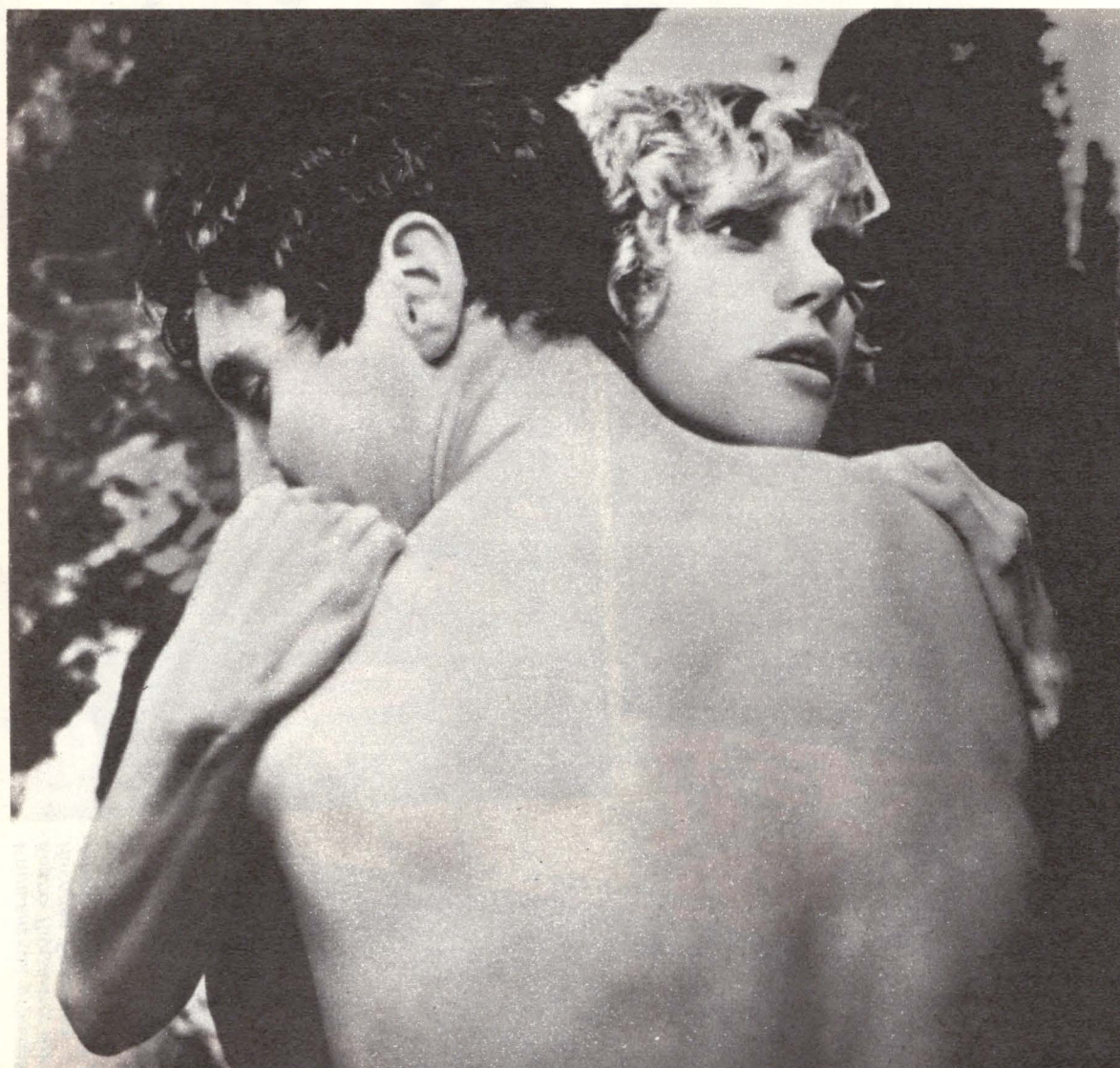
Итальянский режиссер  
Карло Лиззани с вдовой  
Николая Бухарина  
Анной Михайловной Лариной



Актриса  
Иванна Жиган (СФРЮ)

Актриса  
Марина Влади  
(Франция)

Фото Николая Гнисюка

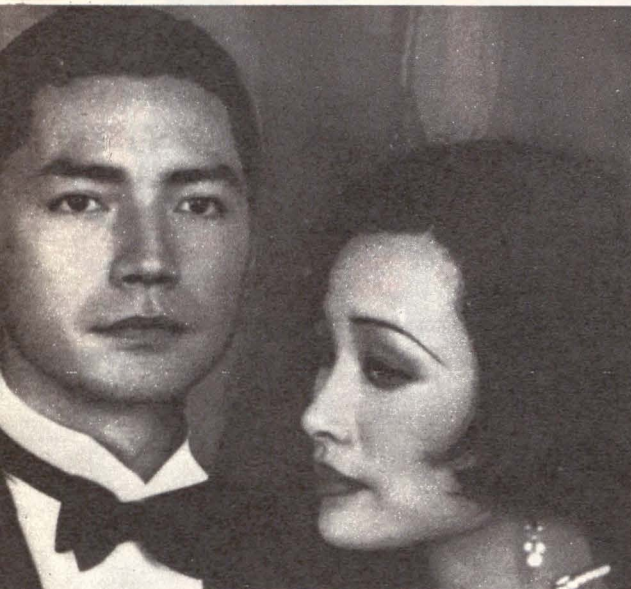


«Радуга» (Великобритания)

«Последний император» (Италия — КНР)

«Пелле-завоеватель» (Дания)

«Сплендор» (Италия)



**П**очитаем газеты, побеседуем со зрителями. Иногда впрямую, порой в подтексте утверждается одно: недодали. Недодали хороших фильмов, гостиничного сервиса, Алена Делона, неразбавленного сока в буфетах, информации, мороженого, проектов на будущее, еще много чего. Недодали — значит, обманули: пообещали и не приехали, заявили и не привезли. Зрители надеялись на праздник, а получили...

Ну что мы все о празднике да о празднике? Неужели нам, взрослым людям, не надоело ждать рождественского Санта-Клауса, фею Драже или, на худой конец, соседку Берленго из метерлинковской «Синей птицы», которые притащат с собой ворох подарков и будут разбрасывать их в разные стороны под грохот взрывающихся петард фейерверка, а мы, подпрыгивая от восторга, начнем ловить яркие хлопушки, блестящие шарики, кульки с давно забытыми шоколадными конфетами и вопить во весь голос о несказанном счастье? Есть ведь и суровая практика будней, в полной мере продемонстрированная международным Московским. О ней и следует поговорить в первую очередь.

Вот что важно: за исключением некоторых дорогостоящих «хитов» современного американского проката, у нас почти все показали: все картины, удостоенные премии «Феликс» (европейского «Оскара») в 1988 году, главные фильмы последнего американского «Оскара», большинство лент, получивших награды на недавних фестивалях в Западном Берлине и в Канне. Никогда такого не было, чтобы современное мировое кино, пусть с некоторыми исключениями, предстало перед зрителями в лучших и характерных своих образцах, увенчанных лаврами и расхваленных критиками, кино традиционное и авангардное, опирающееся на хорошо отработанные сюжетные схемы и пытающееся прорваться к чистой визуальности, кино для всех, кино для избранных. Смотреть бы и радоваться. Но радости нет, и праздника, к сожалению, нет.

А коли есть фильмы и нет праздника, то, может быть, не стоит во всем винить организаторов фестиваля?

# РЕЖИССЕРЫ УСТАЛИ

Смотреть бы  
и радоваться.  
Но радости нет,  
и праздника,  
к сожалению, нет.

Владимир ДМИТРИЕВ

Двенадцать дней подряд мы смотрели усталый кинематограф. Иногда любопытный, порой изысканный, в редких случаях — талантливый. Усталость от прожитой жизни и усталость жизни начинающейся — странно подыгрывали друг другу, весело переплетались, перебрасывались ехидными репликами. «Слишком красивая для тебя» (специальная премия последнего Каннского фестиваля) — словесные поединки, эротические забавы, женская настойчивость и мужское бессилие. Ироническая самопародия пятидесятилетнего француза Бертрана Блие. «Секс, ложь и видео» (Гран-при того же фестиваля) — мужское бессилие и женская настойчивость, эротические забавы, словесные поединки. Трогательное самолюбование молодого американца Стивена Содерберга. «Сплendor» (конкурсный показ последнего Каннского фестиваля) маститого итальянца Этторе Сколы — плач, иногда прерываемый смехом, над великим кинематографом прошлого. «Похитители мыла» (главный приз Московского фестиваля) молодого соотечественника Сколы Маурицио Никетти — смех, иногда прерываемый плачем, над великим кинематографом прошлого. «Пелле-завоеватель» («Оскар» за лучший зарубежный фильм 1988 года) датчанина Билле Аугуста — большая романная форма, тяжелая конструкция, напряженная режиссура, едва удерживающаяся в руках разваливающийся материал. «Последний император» («Оскар» за лучший фильм 1987 года) итальянца Бернардо Бертолуччи — громоздкая романная форма, напряженная конструкция, тяжелая режиссура, на пределе возможности удерживающаяся в руках разваливающийся материал.

И вновь убеждаешься, как опасно составлять мнение о картине по услышанному, не видя ее. Вспоминаю недавние восторги нашей критики, обращенные к победителю Западно-берлинского фестиваля 1989 года «Человеку дождя» американца Бэрри Левинсона, но, посмотрев ленту, опускаю руки, изначально готовые к бурным аплодисментам. Передо мной более чем традиционное кино, достаточно условное, чрезмерно театрализованное, фальшиво однообразное, и даже блистательный актер Дасти Хоффман показался мне на этот раз лишь лицедеем, виртуозно разыгрывающим этюды на заданную тему и стремящимся к техническому совершенству, не подкрепленному внутренней одержимостью. Чувствуется, он тоже устал.

Сколько приятных слов можно было прочесть в зарубежной прессе в связи с черной комедией англичанина Питера Гринауэя «Отсчет утопленников»! И поначалу ее действительно глядишь с удовольствием. А затем выползают на экран такая скука, такое самодовольство, такая распущенная литературщина, что даже отдельные удачные находки не хочется относить к заметным достоинствам.

Полагаю, что англичанин Кен Рассел (год рождения — 1927-й) имеет право снимать эротические эпизоды в фильме «Радуга» методом стариковского подглядывания с нажимом и едва сдерживаемым удовольствием. Но мне, скажу честно, решительно непонятно, почему тот же метод использует американец Фил Кауфман (родившийся гораздо позднее) в своей «Невыносимой легкости бытия», превращая очень серьезную по замыслу ленту в политикосексуальный шоу с длинными и весьма сомнительными по вкусу фокусами, которые, появившись на экране, начинают бурно жить самостоятельной жизнью и требуют, чтобы на них обращали значительно больше внимания, чем требуется по логике развития действия. А если к этому добавить, что, разряжая ситуацию, режиссер смазывает ленту густой и нарочитой сентиментальностью, то мне одна из общепризнанных сенсаций фестиваля сенсацией отнюдь не представляется.

Мы существуем в настоящем времени и, как правило, оцениваем фильмы с точки зрения сегодняшнего дня. Но попробуем прийти в кинозал (если они еще будут существовать) через десять, через двадцать, кто доживет, через тридцать лет. Какую картину из представленных на Московском фестивале 1989 года нам захочется посмотреть, какая из них вспомнится в будущем? Боюсь, что ни одна. И в целом кино конца восьмидесяти годов не получит высокой оценки, а фильмы, созданные в наши дни, войдут в историю общим списком с минимальными индивидуальными оценками. Таков мой прогноз. Мне кажется, что здесь я не ошибаюсь.

**XVI Московский МКФ нынче призвал на подмогу сразу двух покровителей — символизирующего столицу Святого Георгия и бога торговли Меркурия, ставшего советчиком в коммерческих делах. А коммерции нам сейчас самое время поучиться!**

**Впрочем, на заключительной пресс-конференции (см. стр. 3) председатель жюри Анджей Вайда высказал мнение, что не мешало бы Московскому МКФ, ушедшему от политического прессинга, миновать еще и финансовый.**

— **Что вы думаете по этому поводу?** — обратилась я с вопросом к главному редактору В/О «Совэкспортфильм» Олегу СУЛЬКИНУ.

— При всем глубочайшем уважении к Вайде считаю, что в этой его запальчивости заложен протест вообще против засилья коммерческого подхода к кино. Но вряд ли метр против кинорынка как такового. Практически любая фирма, представляющая фильм на фестиваль, рассказывает на продвижение его в прокат. Нелепо было бы скрывать, что и мы стремимся максимально использовать коммерческие возможности фестивального кинорынка.

— **На этот раз зарубежные фирмы смогли наконец свободно торговать между собой, а наши киностудии имели возможность сами показать товар лицом всему миру. Как складывалась ваша работа в условиях децентрализации внешнеэкономических связей?**

— Идет ломка старых схем и подходов. Процесс, понятно, болезненный, драматичный. Вот, скажем, мы впервые пригласили отечественные киностудии — и не только студии, но и киноассоциации, кооперативы, хозрасчетные объединения, совместные кинопредприятия — в качестве равноправных участников коммерческого диалога с зарубежными партнерами. Не надо пугаться, когда декретированная свобода контактов порождает хаотичность, а подчас и открывшую авантюризм некоторых совместных проектов. Обидно, конечно, ведь идут в распыл и без того слабые наши силки. Нередко пускаются в самостоятельное плавание, не имея опыта, навыка, профессии, технических средств. Этим пользуются не самые, скажем так, корректные партнеры, порой за бесценное — буквально за пригоршню долларов — или за мизерные разовые услуги покупающие наши фильмы. Нужно время. Размежевавшись, разругавшись, набив каждый свои шишки и обретя в основном негативный опыт, мы обязательно поймем, что кинорынок, как и любой другой коммерческий спор, — это серьезная борьба. И вести ее, как показывает международная практика, можно только объединив усилия.

— **На каких началах?**

— Это самый сложный вопрос. Если раньше монополия принадлежала государству — все экспортные и импортные торговые сделки велись В/О «Совэкспортфильм», то с 1 апреля этого года все кинопредприятия получили право самостоятельного выхода за рубеж. Возврата к прежней модели быть не может.

«Совэкспортфильм» всегда был звеном административно-командной системы. В новых же условиях призван стать организацией, с которой производители фильмов сами, по доброй воле, по здравому расчету захотели бы сотрудничать. Чтобы доказать право на существование, если хотите, выжить, мы просто обязаны так строить работу, чтобы с нами было интересно, перспективно и выгодно сотрудничать. Благо, есть четкая концепция, в соответствии с которой и надо действовать — формировать постоянную аудиторию советских фильмов за рубежом, обрести функцию прокатчиков и продюсеров, активно участвовать в международном разделении труда путем создания совместных предприятий и смешанных обществ.

И напоследок — мой личный прогноз. Логика децентрализации приведет к осознанию необходимости... централизации. Думаю, именно «Совэкспортфильм» мог бы выступить инициатором создания совершенно новой организации, условно назову ее Ассоциацией советских кинопродюсеров и прокатчиков, куда войдут все, кто делает фильмы и заинтересован в их продвижении на мировой кинорынок.

— **Каковы результаты работы нынешнего кинорынка?**

— Как сообщил на итоговой пресс-конференции генеральный директор В/О «Совэкспортфильм» О. А. Руднев, мы заработали около пяти миллионов долларов. Подписано более 70 контрактов по продажам советских фильмов. Самая крупная сделка — с иранской фирмой «Фонд Фараби», которая приобрела пакет наших картин на общую сумму около 600 тысяч долларов — всего 17 фильмов. Крупнейшая английская фирма «Рэнк Филм Дистрибушн» купила «Белое солнце пустыни», «Воры в законе», и «Ограбление по...». В числе стран, также закупивших наибольшее количество наших лент, — Испания, Ирландия,

# Играем по новым правилам

ФРГ, Венесуэла, Джибути, Абу-Даби, Перу. Американцы проявили беспрецедентную активность. Впервые к нам приехала группа влиятельных фирм, входящих в Ассоциацию по киномаркетингу (АФМА). Продолжаем контакты и с такими мощными фирмами, как «XX-й век — Фокс» и «Коламбия». Близи к завершению переговоры с «Уорнер Бразерс» о создании совместного общества по прокату — путем прямого обмена — американских фильмов в СССР и наших — в США. Совместно с партнером в ФРГ создана фирма «Феликс-фильм», в Индии — «Сине-Космос».

Все эти крупномасштабные проекты свидетельствуют: нам поверили всерьез, поверили в необратимость перестройки, в нашу готовность сделать рубль конвертируемым, а культуру — плюралистичной. Вопрос в нас: дело зачастую тормозится из-за нашей неготовности к ответу, к быстрому реагированию. Скользят идеологические предрассудки, которые, похоже, сидят у нас в генах.

— **Вернемся к кинорынку. Какие советские фильмы пользовались на нем наибольшим успехом?**

— Фаворитами стали «Город Зеро», «Воры в законе», «СЭР», «Заклятие долины змей», «Куклолка». Продолжают покупать «Маленькую Веру» и «Комиссара». Сейчас идет то, что на Западе называют «кино эпохи Горбачева». Это остросоциальные ленты, которые то в жестко-реалистической, то в гротескной манере бичуют наши пороки и недостатки — как в прошлом, так и в настоящем. В то же время на международном рынке стабильно интерес к русской культуре, философской мысли, классике. Продолжают покупать ленты Тарковского, «Войну и мир», экранизации русской литературы. Как говорится, товар на все времена. Думаю, здесь во многом причина успеха картины Романа Балаяна «Леди Макбет Мценского уезда».

Спрос на нас большой, а предложение хромает. В нашем репертуаре зияют огромные провалы — нет фантастики, сказок, легкой комедии, приключенческих, детективных лент, костюмных исторических фильмов. Того, извините, нормального коммерческого кино, которое и составляет 90 процентов западной киноафиши и без которого все наши заявления о необходимости завоевания мировых кинорынков и конкуренции с американцами не более чем пустые заклипания. Грустная торговля получается...

— **Ну, а если обратиться к закупке?**

— Мы рассчитываем закупить фильм — победитель фестиваля «Похитители мыла» (Италия), «Пелле-завоеватель» (Дания) — лауреат Гран-при прошлого Каннского фестиваля, американские ленты «Миссисипи в огне», «Замужем за мафией», «Тропой войны», «Робот-полицейский», английские «Достигаемая невозможность» и «Переключая каналы», «Чтица» (Франция), «Женщины на грани нервного срыва» (Испания), «Черный дождь» (Япония), «Время цыган» (Югославия). К сожалению, ряд интересных предложений по импорту, в частности от американцев, разбивается о многоступенчатый архаичный механизм закупки зарубежных лент, который не позволяет нам принимать оперативные решения. Думаю, что эту практику надо в корне менять. Нужна мобильная, обремененная полномочиями группа экспертов, она бы изучала конъюнктуру рынка, общественное мнение, критику, прессу и, конечно же, обладала правом принятия решений. Только тогда мы сможем избавиться от взаимной безответственности, при которой фактически никто конкретно не отвечает за закупку фильма.

— **Закончившийся фестиваль попал под перекрестный обстрел критики. Пожалуй, лишь кинорынок заслужил не хулу, а хвалу. Чем вы это объясните?**

— Кинорынок в сравнении с предыдущими приобрел новое качество: стал действительно похож на международный. Впервые мы ориентировались не только на продвижение советского фильма, но и на создание оптимальных возможностей зарубежным гостям торговать между собой. Во-вторых, я вижу все-таки больше положительного в том, что отечественные киностудии вышли на международный рынок. Пусть учатся бизнесу. Это, по сути, первый и очень важный шаг на пути формирования продюсерского мышления. Жизнь заставит нас создать институт продюсера, помяните мое слово.

Беседу вела О. НЕШАЕВА

Не так давно в Доме кинематографистов случился не совсем обычный сеанс. Мы увидели работы Славы Цукермана — режиссера, который когда-то начинал свою карьеру в Москве, в научно-популярном кино, а ныне живет в Нью-Йорке, в столице независимого от Голливуда кинематографа, где и поставил свой первый, недорогой по бюджету игровой фильм «Жидкое небо».

М.ТУРОВСКАЯ

# Насыщенный раствор «Жидкого Неба»

В американском прокате эта картина шла, естественно, не первым экраном (обычно предоставляемым боевикам), но тем не менее довольно долго держалась в репертуаре, что не так уж часто случается с работами, сделанными вне Голливуда, да к тому же режиссером-иностранцем.

Американские зрители приняли «Жидкое небо» как «свой» фильм, что весьма нетривиально, ибо, на мой взгляд, картина эта удивительно неамериканская, совсем не похожая на все то, что делается в голливудском научно-фантастическом жанре. Больше того, «Жидкое небо» получило немало комплиментов в прессе, участвовало в ряде кинофестивалей, было награждено Главным призом на МКФ в Сиднее и несколькими специальными кинематографическими призами. Не сомневаюсь, впрочем, что и в наших кинотеатрах эта остроумная и элегантная лента вызвала бы большой зрительский интерес.

Но сеанс в Доме кинематографистов привлек внимание еще и тем, что «Жидкое небо» Славы Цукермана предварялось его старыми московскими работами.

Одна из них — ученический опус времен нашей любви к неореализму, снятый достоверно, естественно и непритязательно, — была любопытна, скажем, в качестве «информационного показа». Вторая же — незавершенная научно-популярная «Ночь на размышление», в которой персонажи-двойники, как бы два Смоктуновских, спорили между собой, — была остроумной и оригинальной режиссерской фантазией на тему логики мыш-

ления. Когда эта черно-белая лента без всякого перерыва в сеансе перешла в нарядную манхэттенскую феерию в цвете, конечно же, в глаза бросились разделяющие эти две постановки и время, и пространство. Но очевидными стали общие для фильмов приемы и мотивы: двойничество персонажей и интеллектуальная, научно-фантастическая игра.

Действие «Жидкого неба» разыгрывается в самом сердце Манхэттена — божьего центра Нью-Йорка. В кругу персонажей, промышленяющих сексом, наркотиками и изысками моды, выделяются статья и аристократизмом соперничающие двойники — Она и Он. Она, похоже, манекенщица, и ее подруга, невзрачная,

но хваткая провинциалка, держащая героиню, в рабской наркотической зависимости, живут под самой крышей небоскреба. Из их мансардного, как сказали бы европейски, жилья есть выход на крышу, над которой висит маленькое, как бы игрушечное летающее блюдечко. Может быть, его задача и цель — изучить странный род, живущий на Земле. Блюдечко опускает на крышу небоскреба свой луч, странным образом притягивающий красивую манекенщицу и наделяющий ее паразитическим свойством, — любой, кто вступает с манекенщицей в половые отношения, погибает, а его тело исчезает. Так реализуется метафора — секс, несущий смерть.

Таким образом, действие раз-

вивается как бы в двух измерениях. В горизонтальном — «под крышами Нью-Йорка», где еще правит бал психоделическая феерия красок, зажженная в 60-х, и богема совершает свой *dance macabre*. И в вертикальном — над крышами Нью-Йорка, куда устремлен взыскующий взгляд героини. Название «Жидкое небо» — американская идиома для наркотиков — как бы объединяет оба эти плана.

Постепенно секс-бомба (секс-бомба в самом буквальном смысле слова) уничтожает всех, кто с ней связан: бывшего возлюбленного, прозаическую сожительницу, привыкшую к неограниченной власти, наконец, двойника-соперника, желающего доказать свое превосходство. При-

видимой фривольности сюжета, картина начисто лишена физиологичности. Все персонажи «Жидкого неба» не столько характеры в психологическом смысле, сколько типы (как и оба героя Смоктуновского в «Ночи на размышление»), — низкий расчет, неудовлетворенность, тяга за пределы обычного опыта и просто мода на экстравагантность — все взболтано в насыщенном растворе фильма. В конце концов самое героиню охватывает безумие — она карабкается по лучу в небо, ее тянет к летающему блюдцу, как к далекой звезде.



Слава Цукерман

«Жидкое небо» Славы Цукермана смотришь как будто сквозь узкую прорезь сюжета-метафоры — еще до смертоносной эпидемии СПИДа фильм, повторю, реализовал формулу: секс убивает. Научно-фантастическая, язвительная, но и забавная лента очень отличается от всех американских фильмов с их уже традиционной мощной пространственностью, развитой сюжетностью и богатой технической оснащенностью. Но кроме этого, есть в эксцентрическом и ироничном «Жидком небе» еще одна дорогая мне черта: магия города, поэзия Манхэттена. Мы знаем многие замечательные нью-йоркские фильмы (например, работы Вуди Аллена), но почти во всех из них город предстает *изнутри*, как естественная и даже единственная среда обитания. В фильме Славы Цукермана не только манхэттенская богема, ее клубы, образ жизни, но и образ самого Нью-Йорка остранин наружным видением, взглядом со стороны. Во всяком случае, я в первый раз увидела картину, где с такой силой передан магический дух этого удивительного города, завораживающая красота его силуэтов на фоне огромного неба (то, что американцы называют «skyline»), запечатленная не в открыточном стиле, а в живой внутренней лихорадочной вибрации.

Не знаю, что удастся сделать Славе Цукерману дальше, найдет ли он деньги на следующую постановку. Но в любом случае его «Жидкое небо» — весьма показательный и удачный пример вхождения наших режиссеров в американскую кинематографию: через собственную, пусть узкую дверку — от научно-популярного к научно-фантастическому, а в каком-то смысле и к философскому кино.

# ЛЮБИК,

## Младший брат прока

На XVI Московском международном кинофестивале родился ЛЮБИК, или Любительский клуб, как по ассоциации с ПРОКом назвали свое детище друзья кино. Они собрались в «Новороссийске» — двухзальном кинотеатре с просторными фойе, будто специально предназначенными для клубной работы. Встречи и дискуссии здесь были настолько интересны, что многие предпочитали прийти вечером сюда, а не в кинозал. Ну, а порядка в «Новороссийске», несмотря на горячие споры, было несравненно больше, чем в многочисленных помещениях «старшего брата» — ПРОКа.

Началось почти сенсационно — в ЛЮБИК приехал президент первой в стране независимой всесоюзной телекомпании «НИКА ТВ» кандидат исторических наук Н. Луценко. Эта компания, не подчиняющаяся Гостелерадио СССР, будет вести общественно-политические, информационные, музыкальные передачи и начнет выходить в эфир через несколько месяцев.

Теперь о фильмах. Ведь они основа всех фестивальных действ. Члены ОДК СССР оказались в наиболее выгодном положении — для них была подобрана, пожалуй, лучшая кинопрограмма, составленная из конкурсных и внеконкурсных лент, самых интересных частей «Панорамы» и других целевых показов. Они увидели ретроспективу Л. Бунюэля и фильмы, предложенные АСКом (Американо-советской киноинициативой). Воистину, даже самым фанатичным приверженцем кино не надо было рыскать по Москве в поисках лучшего.

Положительная черта фестиваля в «Новороссийске» — гибкость в составлении программы. Наряду с заранее запланированной схемой оказывалось возможным при необ-



ходимости внести коррективы. Вот, скажем, неожиданно привезли картину А. Сокурова «Советская элегия» — о Б. Н. Ельцине. Днем, в перерыве между сеансами, посмотрели ее. А в половине двенадцатого ночи приехал с заседания Верховного Совета сам Ельцин и до половины четвертого утра отвечал на вопросы в ЛЮБИКе. К слову, все, что происходило в Любительском клубе, было записано на видео пленку и по желанию друзей кино будет размножено и выслано им. А происходили здесь встречи с Анджеем Вайдой и Юрием Норштейном, русским писателем из Канады Сашей Соколовым и кинокритиком Владимиром Дмитриевым, народным депутатом от ОДК СССР Дереником Абрамяном, философом Григорием Померанцем, редколлегией журнала «Горизонт». И это еще не полный список.

В один из вечеров состоялся «Бой гладиаторов» — киноКВН, в котором приняли участие три команды: старшие школьники, кино-

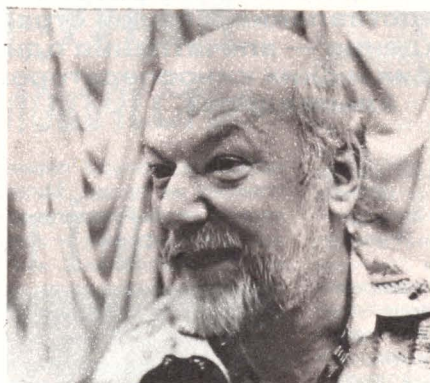
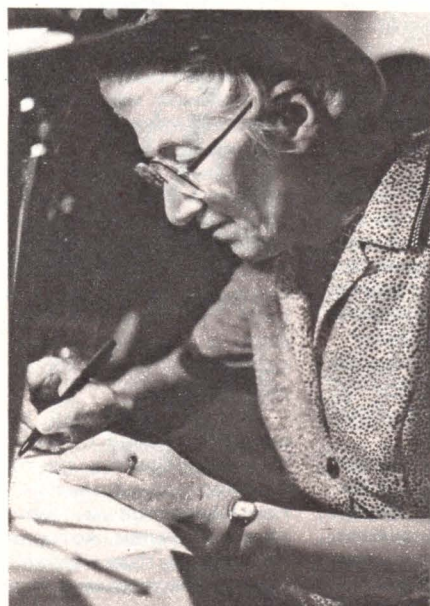


Фото А. Богданова



клубники-«зубры» и молодые профессионалы — кинокритики и журналисты. Знания, юмор и находчивость участников оценивало строгое жюри, в которое вместе с ОДКовцами входили профессиональные кинематографисты Наталья Величко и Евгений Герасимов.

Этому кружению, казалось, не будет конца. Но завершился фестиваль. Разъехались по домам друзья кино. Отдыхают вымотанные до предела организаторы «новороссийских» бдений. Но перед расставанием вопрос председателю Всесоюзной федерации кино клубов Ирине Гращенковой:

— Что, на ваш взгляд, удалось и что не удалось в «Новороссийске»?

— Сумели показать многообразную программу. С этим многообразием даже порой не удавалось справиться. Удалось через кинематограф совместить жизнь кино клубов с общей жизнью. Удалось организовать общение как в ЛЮБИКе, так и вообще в кулуарах кинотеатра. После окончания фестиваля мы провели двухдневный семинар, и, я считаю, нам удалось выполнить его программу — поговорить и о творческих, и об организационных вопросах.

И последнее. Как и в прошлый раз, друзья кино оценивали как конкурсные, так и внеконкурсные фильмы и присуждали свои официальные и неофициальные призы. Большинство голосов предпочтительно было отдано фильму «Небо над Берлином» (Западный Берлин, режиссер В. Вендерс), который и стал обладателем официального приза ОДК СССР. Специальный приз за режиссуру присужден Д. Макавееву за фильм «Манифест» (США). Лучшей актрисой названа Ш. Мак-Лейн за исполнение главной роли в картине «Мадам Сюзацка», а лучшим актером — Д. Николсон («Чертополох»).

Огласило итоги своего голосования жюри Международной федерации кино клубов, которое назвало лучшим фильм «Лава» (Польша, режиссер Т. Конвицкий).

Борис ПИНСКИЙ

Гости ЛЮБИКА

писатель Саша Соколов,  
режиссеры Эмир Кустурица  
и Душан Макавеев,  
писательница Лидия Чуковская

## ЧЕЛОВЕК С ПРАЖСКОГО МОНМАРТРА



Мирослав Ондржичек — один из самых ярких представителей прославленной во всем мире чехословацкой операторской школы. Интересно, которое мы публикуем, взял у него весной редактор чехословацкого агентства печати «Орбис» Ян Дроцар, когда Ондржичек вернулся на родину после года работы во Франции, где снимал с американским режиссером Милошем Форманом фильм «Валмонт».

— Вам довелось работать со знаменитыми чехословацкими и зарубежными режиссерами: Отакаром Ваврой, Линдсеем Андерсоном — снятый вами с ним фильм «Если» получил высшую награду на Каннском фестивале. — Джорджем Роем Хиллом, Янушем Маевским, Милошем Форманом. Обычно режиссеры выбирают операторов для своих фильмов. О вас говорят, что вы выбираете фильмы, которые хотите снять.

— Это не совсем так. Милош Форман выбрал меня, мы вместе начинали. На его картине «Конкурс» я впервые работал как самостоятельный оператор и, в сущности, ему обязан своей карьерой. И только сейчас, в последние годы я выбираю по сценарию фильм, который хочу снять. И мне очень важно, кто

будет делать фильм, насколько мы с режиссером будем понимать друг друга. Чтобы мы, а с нами вся киногруппа, работали, насколько это возможно, спокойно. Хотя уже, наверное, никогда не будет такого спокойствия, которое было, скажем, на съемках фильмов Формана «Любовные похождения блондинки» или «Горит, моя милашка».

— Кроме Чехословакии, вы снимали в Соединенных Штатах, путешествовали с камерой через всю Европу, включая Советский Союз, снимали и в Китае... Какое влияние оказывает на вашу работу страна, в которой вы родились?

— Страну, в которой человек родился, он всегда несет в себе. Я с радостью возвращаюсь в пражский район Жижков, где родился. Жижков моей молодости понемногу исчезает, хотя школа, куда в 1940 году я начал ходить в первый класс, все еще стоит, и это меня радует. Каждая жижковская улочка имеет свое волшебство. Это пражский Монмартр.

Только однажды мне довелось увидеть нечто подобное. Когда я в середине 60-х годов впервые приехал в Англию на съемки «Белого автобуса», нас с режиссером Андерсоном привели в старый рабочий район Манчестера.

Вечерами мне казалось, будто я нахожусь на жижковской улице. Люди сидели перед домом на стульчиках, беседовали, на улице играли в футбол — шла оживленная общественная жизнь, такая, которую люди во всем мире сейчас пробуют возродить.

— Уже четверть века вы входите в число лучших кинооператоров мира...

— Я не считаю это своей личной заслугой. Я думаю, что чехословацкая операторская школа — одна из лучших в мире. Так что нам есть откуда черпать силы — из опыта целой плеяды выдающихся чехословацких операторов: Отто Геллера, Яна Рота, Яна Сталлиха, Ярослава Тузара — операторов самого старшего поколения, открывших дорогу своим последователям Яну Чуржику, Ярославу Кучере и другим. Многие годы я был ассистентом Тузара, имел возможность работать с Ротом, Чуржиком и Кучерой.

— Что вы считаете самым важным в работе в кино?

— Я согласен с Милошем Форманом, что главное — иметь хороший сюжет. Я страшусь того времени, когда не будет сюжетов, не будет хороших рассказчиков. Своей работой стараюсь помочь тому, чтобы этого не произошло.

# «ГЛАСНОСТЬ» В ГОЛЛИВУДЕ

**В апреле — мае этого года во многих городах США прошел фестиваль «Гласность». Была показана большая программа советских документальных лент, сопровождаемая выступлениями членов делегации наших кинематографистов. Успех фестиваля способствовал дальнейшему разрушению стереотипных представлений о нашей стране. Яркое тому подтверждение — впечатления одного из авторитетных американских кинооператоров Нестора Альмендраса.**

Группа советских документалистов встретила первого мая в Лос-Анджелесе с пятью американскими кинематографистами. Это происходило в Академии киноискусства. Я имел честь принимать в этом участие.

Сначала состоялся коктейль, на котором, кажется, присутствовал весь Голливуд, затем — просмотр трех документальных лент времен Гласности, трех хороших короткометражных лент, выразивших свои идеи абсолютно свободно. А потом перед битком набитым залом началась дискуссия. Сразу же стало ясно, что та атмосфера, к которой мы привыкли в отношениях с советскими деятелями искусства и чиновниками, сменилась настоящей открытостью и даже юмором.

Когда пришел мой черед, я искренне похвалил три фильма, которые мы просмотрели: «По крайней мере есть ощущение, будто глотнул свежего воздуха».

Но вопрос я задал о прошлом. «Я много занимаюсь документальным кино и в этом отношении считаю себя в большом долгу перед мастерством советских режиссеров раннего периода», — сказал я, имея в виду Дзигу Вертова и Эйзенштейна. Я вспомнил «Человека с киноаппаратом». «Да здравствует Мексика!». И пожелал узнать поподробнее о последних годах жизни этих режиссеров — на Западе об этом почти ничего не известно. И хотел услышать, какое к ним отношение сегодня.

Ответ был резким и неожиданным. Исходил он от самого молодого из советской группы. «Вертов и Эйзенштейн были лжецами». Да-да, вот что услышали мы собственными ушами. «Их фильмы можно рассматривать лишь как фантазии, лишенные всякой связи с советской действительностью того времени». «Западные любители кино, — продолжал он, — всегда говорят именно об этих режиссерах, которые обладали, признаем, техническим мастерством, но чью работу можно воспринимать все-речь только в качестве формальных упражнений в монтаже и операторском искусстве. Вертов, например, — подчеркнул Сергей Мирошниченко, чтобы мы поняли, на стороне каких мерзавцев выступаем, — хотел разрушить все храмы в России».

Ответ прозвучал гневно, и на какой-то момент, как это ни смешно, я почувствовал, что меня словно бы обвиняют в сталинизме. Я хотел было взять микрофон и получше сформулировать вопрос, объяснить. Я сказал бы, что все равно считаю и Вертова, и Эйзенштейна великими кинохудожниками в области пропаганды, политических лозунгов, так же как и Лени Рифеншталь с ее «Триумфом воли» о нацистском движении или, если взять пошире, Кальдерона де ла Барка с его произведениями во времена испанской инквизиции. Но микрофон взял кто-то другой, и мне пришлось дожидаться конца нашего симпозиума, чтобы уже персонально поговорить с этими ребятами.

В этот вечер я получил неожиданный урок: молодые советские кинематографисты пошли дальше нас — старых, лишенных иллюзий, — в том, что касается трагических первых лет коммунизма.

Вокруг них образовалась оживленная толпа. Когда я попытался объяснить, русские взор-

вались и, покуда переводчик повторял по-английски их слова, Мирошниченко сцепил руки узлом, чтобы проиллюстрировать свое высказывание: «форма и содержание неразрывны», на что я возразил, что иногда разорвать все-таки можно. Тогда он сказал: «Слушайте, Альмендрас, не заблуждайтесь — Эйзенштейн был человеком Сталина, тот лично давал ему высочайшие награды». Я контратаковал: «Но Сталин также запретил его «Бежин луг» и вторую часть «Ивана Грозного». Вообще могли ли Эйзенштейн и Вертов в таких условиях сделать что-либо, кроме того, что сделали?»

Ответ был достоин Сартра, сказавшего, что человек всегда свободен пойти в тюрьму: «Они могли попросту не делать эти фильмы или по крайней мере — это, как я понимаю, славянский юмор, — могли бы делать их не так хорошо».

Самым потрясающим в этом потрясающем вечере в Голливудской академии было то, что впервые за время моих долгих, хотя и бурных взаимоотношений с идеями, приходящими с Востока, я слушал, как личное мнение высказывалось открыто перед большой аудиторией, к тому же аудиторией иностранной. Если в прошлом ответы звучали совершенно одинаково, как в хоре, здесь разногласия были налицо.

Я вдруг вспомнил, как много лет назад общался в Гаване с приезжими советскими деятелями искусства: поэтом Евгением Евтушенко и режиссером фильма «Летят журавли» Михаилом Калатозовым. Произошло это на вечеринке с коктейлем, которая была дана в их честь на втором году Кубинской революции. Евтушенко, с которым я подружился во время его предыдущего приезда на Кубу, помогал переводить. Я очень хотел поговорить с ними, потому что моя маленькая документальная лента «Люди на берегу», снятая в Гаване, подверглась абсурдному запрету со стороны местных властей. Я наивно пригласил советских гостей посмотреть этот маленький фильм, поскольку мне удалось спасти его рабочий позитив. Мой замысел был таков: если им картина понравится и они сочтут ее не оскорбительной в политическом отношении (а таковой, конечно, она и не была), они могли бы просто замолвить словечко. Я знал, что позитивная оценка столь влиятельных художников была бы весомой и запрет могли бы пересмотреть. Вот что они мне ответили: «Мы понимаем вашу проблему и сочувствуем. Но сделать то, что вы просите, не можем. Это ведь будет истолковано как официальная советская точка зрения на ваш фильм, а вовсе не как наше личное мнение. Извините, но мы не можем и даже не хотим его смотреть...»

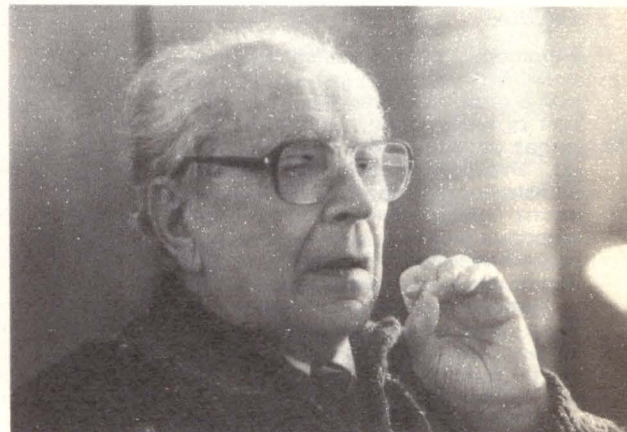
Ситуация с этими в ловушку загнанными художниками, не способными занять какую бы то ни было позицию даже в таком ничтожном деле, укрепила мое решение отступить и уехать с Кубы окончательно.

Считаю, что мне повезло, дожил — и своими глазами увидел, что происходило в мае месяце 1989 года, который, похоже, положил начало разрушению толстенной стены, много лет окружавшей очень хорошо охраняемую крепость.

Перевел А. ДЕМЕНТЬЕВ

## фильм, о котором говорят

Во внеконкурсной программе фестиваля «Гласность» демонстрировался фильм Марины Голдовской «Власть Соловецкая» — кинематографический иск эпохе лагерного социализма, иск, в основе которого лежат документы и киноматериалы 20—30-х годов и сегодняшние свидетельские показания бывших узников Соловецкого лагеря особого назначения. Представляем читателям эту картину, участвовавшую также во внеконкурсных программах Свердловского и Ленинградского кинофестивалей неигрового кино, в показах за рубежом и приобретенную во многих странах для теле- и кинопроката.



Академик Д. С. Лихачев

**М**аяковский прав: «работа адова» делалась уже в 20-х. И хотя в своем рапорте вождю поэт скорее просто оговорился, вряд ли оговорка случайна. Потому что «лучший и талантливый» все-таки был поэт, настоящим поэтом, а значит, и пророком. Другое дело, что истинный смысл пророчеств, как правило, темен и недоступен пониманию современника. И поэт, точно поставивший времени диагноз, может сам не догадываться, что же такое он написал и о чем это — «работа адова».

В «свидетельствах и документах» Марины Голдовской нет этой строки Маяковского. Нет, если я не ошибаюсь, даже имени поэта. Но когда бывший узник СЛОНа (надо ли расшифровывать?) академик Д. С. Лихачев скандирует речевки вроде «Здесь власть не советская, здесь власть Соловецкая!», подумаешь, что и знаменитая поэтическая «лесенка» напоминает не только о классической лестнице из «Потемкина» Эйзенштейна, но и о менее знаменитой пока лестнице Секирной горы, самого страшного места Соловецкого лагеря. Отсюда толкали по ступенькам живого человека и принимали внизу ком дымящегося мяса.

Перед съемками этого фильма тот же Лихачев прочитал мне другое «маяковское» стихотворение:

Скажу  
лечь —  
ляжешь.  
Скажу встать — встанешь,  
И — трах-та-ра-рах! — скажешь.  
Трах-та-ра-рах-тах-тах!..

Признаюсь, хотя речь шла именно о Соловках, я не понял и тупо спросил, что это за стихи?

— Это не стихи. Этим обрабатывал заключенных бывший гвардейский офицер Курилко, сам заключенный. И еще добавлял: «Сопли у мертвецов сосать заставлю!»

— Трах-та-ра-рах?..  
— Нет, — разъяснил Лихачев, — это я мат заменил.

Этого эпизода тоже нет в фильме, зато мы узнаем, что бывший лейб-гвардеец Курилко за



## ЖЕЛЪЗНОЙ РУКОЙ ЗАГОНИМЪ ЧЕЛОВЪЧЕСТВО КЪ СЧАСТІЮ

**ВЛАСТЬ СОЛОВЕЦКАЯ**  
(Свидательства и документы)

Авторы сценария В. Листов, Д. Чуковский  
Режиссер-оператор М. Голдовская  
«Мосфильм», 1988

# ПРОБНЫЙ ПОСЕВ АДА

Андрей ЧЕРНОВ

зверства был расстрелян на Соловках. Кстати, в год гибели Владимира Маяковского.

В фильме сказано, что перед расстрелом Курилко просил не завязывать ему глаза, мол, он имеет право как гвардеец и почетный чекист встретить смерть в лицо.

Мне совершенно неинтересно, отказали ему в просьбе или не отказали, ибо не верю я в мужество палача и благородство вурдалака. Тем более перед зрочком нагана. И тем более что — об этом фильм рассказывает — стреляли в затылок. И я могу догадаться, кому нужен был миф о стойкости Курилко. Он нужен был другим «почетным чекистам», чьи дни не были еще сочтены в 1930-м (расстреляны семью годами позже). А другой миф нужен был заключенным: я понимаю, почему выжившие до сих пор уверены, что палача казнили «за зверства», а не по иной причине.

Так потом станут объяснять в лагерях и смерть Ягоды, и отставку Ежова. Господи, как же мы наивны...

Наверное, Марина Голдовская все-таки пошла по единственно правильному пути: ее фильм почти не комментирует, не интерпретирует событий. И жанр — свидетельства и документы — единственно корректный в ситуации нашего почти полного незнания. Правда, есть там очень мужественная для 1988-го ссылка на «Архипелаг ГУЛАГ» Александра Исаевича Солженицына, и все ж исследование Марины Голдовской, Виктора Листова и Дмитрия Чуковского вынуждено начинаться с практического нуля.

Вот, скажем, приезд Горького на Соловки. Бывший узник припомнит за кадром, как это было, предложит свою версию необъяснимого: только что мир узнал из книги чудом вырвавшегося на Запад заключенного о соловецком аде. 20—22 июня 1929 года великий пролетарский писатель и гуманист осматривает лагерь, дает понять начальству и заключенным, что видит «туфту», уезжает и печатает статью о Соловках. Узник считает, что в обмен на «положительный отзыв» Горькому обещали смягчение участи заключенных.

Итак, еще один миф. Лагерный, остроумный. А как иначе должны были они объяснять поведение классика?

Нет, я не о том, что так не могло быть. Я о том, что соловецкая молва плохо представляла степень несвободы там, где, казалось, была воля. Я о том, что дикторская фраза, что-то вроде «Знал ли сам Горький правду о Соловецком лагере?» — тоже наивна. Потому что классик не был дураком. И потому что в том же «Архипелаге...» есть эпизод о мальчике, рассказавшем А. М. Горькому несладкую соловецкую правду. Потом писатель, обливаясь слезами, уехал, а отчаянный мальчик был расстрелян.

Умолчания, пусть вынужденные, не могут не привести к умалениям. Пусть и понятным. Прошел лишь год с выхода фильма, а быстрее наше время уже отслоило что-то в сознании и требует иного уровня правды, иного уровня разговора. Выдерживает ли фильм эти социальные подвижки?

Вне сомнения — выдерживает. Пока выдерживает. И многое говорит о том, чего не могли знать авторы еще год назад.

Ну, к примеру, радиозапись полувековой давности: женский, истовый (или неистовый?) голос обличает «собак и предателей», поставивших целью извести советскую власть. Слов почти не разобрать, зато интонация очень свежая, просто как вчера услышанная. А, кстати, это и было почти вчера: тот же голос и та же истерика разве не требовали «общественного презрения» академику А. Д. Сахарову с трибуны Съезда народных депутатов?

Да, полвека прошло. Но истерия тоталитаризма тлеет в душах, закаленных и выкованных соловками да гулагами, ждет повода прорваться вот этими самыми интонациями собственного ужаса. Вирус ада, экспериментально синтезированный сталинщиной еще аж при жизни Ленина... Вой «рабсилы»... «Адова работа» в «царстве труда».

Фильм Голдовской — как бы социальная прививка от рецидива утопии.

Соловки — экспериментальное поле сталинизма. Эксперимент этот в Соловецком лагере начат 6 июня (день рождения Пушкина) 1923 года. Уже смертельно болен один вождь революции. Уже год генсекствует и проводит политику нэпа другой, прекрасно понимающий,

что «всерьез» и что «надолго» должно быть в этой стране.

История легендарного героя гражданской войны И. Кожевникова, оклеветанного и заключенного на Соловках, — одна из многих страшных историй этого фильма. Здесь все важно: и проходная реплика свидетеля: «Дети на Соловках его боялись»; и то, чем кончил Кожевников, — сошел с ума, объявил себя императором всероссийским Иннокентием I, даровал рескрипт о воле; и расстрел 28 октября 1929 года трехсот поверивших Кожевникову заключенных.

Поверили в сказку, разумеется, не взрослые, а те самые дети, которые боялись будущего императора. И начальство представило дело как попытку восстания.

Вот почему слова Д. С. Лихачева (увы, их тоже нет в фильме): «Власть в лагере принадлежала сумасшедшим» — после того, как посмотрим ленту М. Голдовской, уже не требуют комментария.

Другая история — история отцеубийцы, на суде объяснившего, что лишил жизни отца-священника как классового врага. За что по суду этот человек и был определен начальником культурно-воспитательной части Соловецкого лагеря. (А это надо комментировать?) На Соловках ему дали наган и сказали: раз ты такой принципиальный, давай потрудишься на благо республики.

И он расстреливал тех самых, поверивших Иннокентию I.

А сейчас он на отдыхе, и грудь его в орденских планках.

И он проходит по городу, не закрываясь от фотоаппарата, и авторам приходится наклеивать на его глаза черную полоску.

Соловецкий эксперимент полностью себя оправдал. И в лагере, и «на воле», где секретарь райкома мог вызвать коммуниста и объявить: «Ты завтра будь дома, мы тебя арестуем». (Фраза, которая почти тонет в океане ужаса этого фильма.)

В конце 1936 года Соловецкий лагерь особого назначения стал Соловецкой тюрьмой особого назначения.

СЛОН превратился в СТОН, а через три еще года, когда конвейер смерти был поставлен на индустриальные рельсы, часть заключенных, тех, кто еще мог работать, на пароходе «Семен Буденный» отправлена в другие лагеря. А доходы и больные погружены на баржу «Клара» и затоплены в Белом море.

Последнее, разумеется, известно лишь по слухам. Потому что, надо полагать, свидетелей нет. А архивы Лубянки до сих пор исследователям не доступны. Впрочем, свидетели есть. Хотя и они уходят. Этой весной в Москве умерла женщина, рассказывавшая мне еще в 70-х, как такие же баржи смерти грузили живым человеческим мясом под Норильском. А сама она пролежала несколько недель в лагерьном лазарете: врач, спасая ее, взрезал заключенной живот и не стал зашивать. Охрана, содрвав одеяло, увидела открытую рану и не погнала на баржу, как других больных.

Вряд ли это делалось из гуманности. Скорее из экономии места на барже: решили, что и так подохнет.

Фильм Марины Голдовской рассеивает один застарелый миф, бытовавший до недавнего времени в виде кухонного шепота и лишь год-другой назад пробившийся на страницы прессы. Не было, не было сталинского «контрреволюционного переворота 1929 г.». Как не было в нашей многострадальной стране Советской власти, то есть власти Советов. А был антинародный и античеловеческий режим власти Соловецкой, восходящий еще к периоду «военного коммунизма».

Чем скорее мы сокрушим этот миф, тем больше у нас будет реальной надежды на этот не казарменный, а человеческий «город-сад», о котором мечтали герои Маяковского и герои фильма Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин».

Год назад, наслушавшись соловецких рассказов Дмитрия Сергеевича Лихачева, я машинально достал из кармана пачку «Беломорканала» и увидел впервые изумленного академика:

— Как, разве их еще делают?

Недавно созданный советский комитет по номинациям на ежегодный европейский киноприз «Феликс» в составе Никиты Михалкова, Сергея Бондарчука, Элема Климова, Андрея Плахова и Валерия Рябинского выдвинул «Власть Соловецкую» на соискание «Феликса-89». — Ред.



# ДОМИНИК САНДА

портретная галерея «СЗ»





Фото «Юнифрансфильм Интернасьональ», Франция

### Азиз ОСИПОВ

«**К** России у меня особая душевная тяга. Это, наверное, чувствовали режиссеры, приглашавшие меня сниматься: Брессон в «Кроткую», Максимилиан Шелл в свой фильм по Тургенеvu «Первая любовь». У Лилианы Кавани я снялась в картине «По ту сторону добра и зла» в роли Лу Саломе, дочери русского генерала, возлюбленной Фридриха Ницше. Я всегда хотела знать о России как можно больше, кино мне в этом помогло, как и чтение Чехова, Цветаевой», — рассказывает Доминик Санда.

Актриса уверяет, что в 13 лет она выглядела гораздо старше своих сверстников. Родители настаивали, чтобы она поступала в художественное училище, однако реставрация старинных фресок ее не очень увлекала. Во время летних каникул, проведенных с родителями в Аркашоне, Доминик пригласили участвовать в конкурсе красоты. Неожиданно для себя она стала «Мисс Аркашон», и это событие в корне изменило ее жизнь. «Я жила в сверхзащитной среде, постоянно опекаемая родителями.

Доминик Санда на XVI МКФ в Москве

Фото Николая Гнисяюка

Это меня угнетало, я хотела вырваться и в 15 лет ушла из Дома». Второе событие произошло в начале 1968 года, когда фотопрография 16-летней манекенщицы Доминик Санда, помещенная в журнале «Вог», попала на глаза Роберу Брессону. Роскошные белые локоны, загадочные фиалковые очи, молчаливая сосредоточенность, погруженность в свой внутренний мир — природа щедро одарила Доминик Санда, причем именно тем, что нужно было Брессону для фильма.

— Расскажите об этой первой своей работе в кино. Верно ли, на ваш взгляд, мнение, что актеры не более чем марионетки в руках Брессона?

— В какой-то мере это действительно так. Но это и достоинство Брессона, потому что он всегда идеально знает, чего он хочет. У меня не было никакого актерского опыта, и это, возможно, облегчило мою участь. Брессон сыграл определяющую роль в моей творческой жизни.



— Доминик Санда принято считать звездой интеллектуального кино. Статус довольно редкий — обычно звезды и интеллектуальное кино находятся в разных плоскостях.

— Интеллектуальная кинозвезда — этот «имидж» преследует меня с начала 70-х годов. Я уже и сама начала в него верить. Так случилось, что после картины Брессона интерес ко мне проявили не столько мои французские соотечественники, сколько итальянцы. И какие итальянцы! Сниматься у Лукино Висконти, Бернардо Бертолуччи, Витторио Де Сики, Лилианы Кавани, Мауро Болоньини мечтали и мечтают многие крупнейшие актеры. А для начинающей актрисы это был сказочный подарок судьбы.

У Бернардо Бертолуччи Доминик Санда снялась в «Конформисте» и «XX веке». «Если Брессон помог мне познать саму себя, — говорит Санда, — то Бертолуччи убедил меня, что я могу быть актрисой». «Конформист» демонстрировался и в нашем прокате, но этот факт скорее огорчил, чем обрадовал Доминик, поскольку картина вышла на советский экран в изуродованном виде.

— После «Конформиста» Бертолуччи предложил вам главную роль в своем фильме «Последнее танго в Париже», но в результате эту роль сыграла Мария Шнайдер. Почему вы отказались от тогдашнего предложения?

— В то время я ждала ребенка и вынуждена была отказаться не только от предложения Бертолуччи, но и не менее лестного предложения югославского режиссера Александра Петровича играть главную героиню в его экранизации «Мастера и Маргариты» Булгакова. Мне нужен был якорь в жизни, им стал сын.

На Каннском кинофестивале 1976 года актриса была удостоена награды за лучшую женскую роль в фильме Мауро Болоньини «Наследство Феррамонти». В этой картине ярко воплотилась как бы вторая ипостась характеров героинь Санда, за кротостью которых — тщательно скрываема хищническая натура. Тип «кроткой», вывернутый наизнанку.

— Благодаря актерской профессии я смогла лучше познать свои собственные человеческие возможности. Каждый актер в своем творчестве проходит определенную эволюцию. С годами меняются желания, пристрастия, интересы, могут быть исходы совершенно непредвиденные. Я не собиралась стать актрисой, кино само меня нашло, и с тех пор я пытаюсь двигаться по дороге, которую мне счастливо преопределила судьба.

— Вы снимались в фильмах известных американских режиссеров — Джона Хьюстона, Джона Франкенхаймера, Джека Ли Томпсона. Как вы объясняете тот факт, что многие крупнейшие звезды французского кино, в разные годы работавшие в Голливуде, так и не смогли полностью там адаптироваться?

— В Голливуде нужно быть стойким, уметь от многого отказать. Американцы ни в чем не нуждаются, у них все есть. Эта работа не принесла мне творческого удовлетворения, но думаю, что причина — во мне самой. Меня Америка напугала, мне казалось, что я никогда не смогу преодолеть свой французский акцент, а американская публика не любит, когда в их фильмах снимаются иностранные актеры, к тому же говорящие с акцентом. У меня был комплекс, я сама себе не доверяла и была очень одинока, очень.

— Режиссер Луи Маль сравнивал вас с Гретой Гарбо, говорил о вас, как о странном, неразгаданном существе, тревожащем воображение зрителя, преследующем его еще долгое время. В чем вы видите свое главное назначение как актрисы?

— Природа актерского состояния сродни состоянию любого художника. Истинный художник подобен жертвенной свече, он отдает всего себя без остатка. Самое страшное для него — утрата свежести и даже наивности восприятия окружающего мира, это значит, что артиста более не существует.

## А. ЛАТЫШЕВ

**П**ри жизни Сталина были известны четыре его официальных высказывания о кинематографе.

Четыре месяца спустя после смерти В. И. Ленина Сталиным в заключительной части Организационного отчета Центрального Комитета XIII съезду РКП(б) был выделен специальный пункт: «Плохо обстоит дело с кино. Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки».

В Политическом отчете Центрального Комитета XV съезду партии в декабре 1927 года Сталин сказал: «Я думаю, что можно было бы начать постепенное свертывание водки, вводя в дело, вместо водки, такие источники дохода, как радио и кино. В самом деле, отчего бы не взять в руки эти важнейшие средства и не поставить на этом деле ударных людей из настоящих большевиков, которые могли бы с успехом раздуть дело и дать, наконец, возможность свернуть дело водки».

В Отчетном докладе XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б) в январе 1934 года Сталин заявил, что на место дореволюционной деревни, «с ее церковью на самом видном месте, с ее лучшими домами урядника, попа, кулака на первом плане, с ее полуразваленными избами крестьян на заднем плане (как будто зажиточный крестьянин — уже не крестьянин?! — А. Л.)» выступает новая деревня с ее общественно-хозяйственными постройками, с ее клубами, радио, кино, школами, библиотеками и яслями, с ее тракторами, комбайнами, молотилками, автомобилями...».

Здесь же он указал на успехи развития кино-сети между XVI и XVII партийными съездами: «Рост числа кинотеатров, киноустановок в клубах и кинопередвижках с 9800 единиц в 1929 году до 29200 единиц в 1933 году».

И, наконец, 11 января 1935 года «Правда» опубликовала приветствие Сталина по случаю 15-летия советского кино, направленное на имя возглавлявшего Главное управление кинематографии Б. Шумяцкого: «Привет и наилучшие пожелания работникам советской кинематографии в день ее славного пятнадцатилетия».

Кино в руках советской власти представляет огромную, неограниченную силу.

Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильмов, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино.

И. Сталин».

Однако до сего дня не опубликовано другое письмо Сталина Шумяцкому — от 27 января 1937 года по поводу сценария фильма «Великий гражданин» (сам Б. Шумяцкий будет расстрелян год спустя после получения письма как «враг народа»):

«Б. Шумяцкому.

Сценарий т. Эрмлера («Великий гражданин») читал. Составлен он бесспорно политически грамотно. Литературные достоинства также бесспорны.

Имеются, однако, ошибки.

1. Представители «оппозиции» выглядят как более старые физически и в смысле партийного стажа, чем представители ЦК. Это нетипично и не соответствует действительности. Действительность дает обратную картину.

2. Портрет Желябова нужно удалить: нет аналогии между террористами — пигмеями из лагеря зиновьевцев и троцкистов и революционером Желябовым.

3. Упоминания о Сталине надо исключить. Вместо Сталина следовало бы поставить ЦК партии.

4. Убийство Шахова не должно служить центром и высшей точкой сценария: тот или иной террористический акт бледнеет перед теми фактами, которые вскрыты процессом Пятакова — Радека.

Центром и высшей точкой сценария следовало бы поставить борьбу двух программ, двух установок: одна программа — за победу социализма в СССР, за ликвидацию всех остатков капитализма, за независимость и территориальную целостность СССР, за антифашизм и сближение с нефашистскими государствами против фашистских государств, против войны, за политику мира; другая программа — за реставрацию капитализма в СССР и свертывание социалистических завоеваний, против независимости СССР и за государственное расчленение СССР в угоду фашистским государствам, за сближение с наиболее сильными фашистскими государствами, против интересов рабочего класса и в ущерб интересам нефашистских государств, за обострение военной опасности и против политики мира.

Дело надо поставить так, чтобы борьба между троцкистами и Советским правительством выглядела не как борьба двух котерий<sup>1</sup> за власть, из которых одной «повезло» в этой борьбе, а другой «не повезло», что было бы грубым искажением действительности, а как борьба двух программ, из которых первая программа соответствует интересам революции и поддерживается народом, а вторая противоречит интересам революции и отвергается народом.

Но из этого следует, что сценарий придется переделать, сделав его по своему содержанию более современным, отражающим все то основное, что вскрыто процессом Пятакова — Радека.

С ком. приветом И. Сталин.

27 января 1937 г.».

Эту сталинскую концепцию, столь четко выраженную в письме, следует рассматривать на фоне той исторической вахнанаии «охоты на ведьм», которая развернулась в стране — на страницах газет, на собраниях, на киноэкранах.

Ровно неделю спустя после сталинского письма относительно «Великого гражданина» передовая статья «Правды» провозглашала, что ни одна неполадка, ни одна авария не должны пройти незамеченными, что агрегаты сами не ломаются, котлы сами не взрываются и за каждым таким актом «спрятана чья-то рука»: «Не рука ли это врага — вот первый вопрос, который должен возникнуть у каждого из нас в тех случаях».

Всеми способами в массовое сознание внедрялась мысль, что никто никому не смеет доверять, что мир полон классовых врагов, с которыми во имя будущего счастья надо беспощадно расправляться.

И горе тем, кто, по мнению Сталина и его ближайшего окружения, не с должным усердием разоблачает не только скрытых врагов и агентов, но и их детей. Так, летом 1937 года в статье о перевыборах в комсомоле, указав, что они прошли уже в более чем полутора тысячах первичных организаций, «Правда» угрожающе констатировала: «Между тем по пальцам можно пересчитать собрания, где остро, боевито обсуждались вопросы комсомольской работы, где в ходе обсуждения кандидатур были разоблачены отпрыски фашистских агентов, пробравшиеся в комсомол».

Только с учетом условий тех лет — когда нарастал чудовищный террор против собственного народа, когда население страны ежедневно отравлялось ядом подозрительности, когда процветали вопиющие беззакония, — следует анализировать фильм «Великий гражданин» и письмо Сталина относительно первого варианта его сценария.

Отдельные пункты сталинского письма, то есть отдельные конкретные указания, были учтены авторами фильма.

# И ГРАЖДАНИН

Всеми способами в массовое сознание внедрялась мысль, что никто никому не смеет доверять, что мир полон классовых врагов, с которыми во имя будущего счастья надо беспощадно расправляться.



Кадр из фильма.  
В роли Шахова — Н. Боголюбов

# И ЕГО ВРЕМЯ

Относительно первого — о нетипичном противопоставлении возраста представителей ЦК и «оппозиции» можно прочитать в воспоминаниях одного из авторов сценария, Михаила Блеймана (кстати, подвергнутого в конце 40-х годов жестоким обвинениям в космополитизме). В 70-е годы Блейман свидетельствовал в книге с символическим названием «О кино — свидетельские показания»: «Работали мы трудно. Нам мешала найденная вначале произвольная концепция сюжета — удобная и неверная. Была попытка втиснуть содержание «Великого гражданина» в традиционную схему семейной драмы. Шла борьба между отцом и сыном, причем сын был прав, а отец — нет. Вольно или невольно борьба в картине становилась борьбой поколений. Это было исторически неверно. Хотя и удобно. Мы пошли за правдой и отказались от этой схемы».

Что касается удаления портрета Желябова — сталинского указания не допустить сравнения террора «троцкистов» и «зиновьевцев» с народолюбцами, — то еще на процессе Зиновьева, Каменева и других летом 1936 года государственный обвинитель Вышинский опровергал, видимо, набиравшую популярность идею о сравнимости действий оппозиции и народолюбцев: «Проводить сравнения с периодом террора народолюбцев поистине бессовестно. Преисполненный уважения к памяти тех, кто во времена Народной воли честно и искренне боролся против царского самодержавия, за свободу, — правда, своими особыми, не всегда безупречными методами, — я категорически отвергаю эту кощунственную параллель».

Таким образом, сравнение текстов еще раз доказывает, сколь скрупулезно совмещал Сталин свои консультации по киносценариям и режиссуру процессов над ленинскими соратниками.

И представляется закономерным, что пресса писала по поводу 1-й серии «Великого гражданина»: «Картина «Великий гражданин» вышла на экраны в дни, когда вся страна, весь советский народ, охваченный грозной и сокрушительной ненавистью, судил презренных негодяев и провокаторов из «правотроцкистского блока». Картину увидели миллионы советских патриотов одновременно с тем, как в Октябрьском зале Дома

Союзов прокурор СССР от имени свободных народов великой страны подводил судебный итог беспримерным преступлениям грязных изменников. В то время как суд своим приговором подводил черту под чудовищной деятельностью шпионов и убийц, «Великий гражданин» с экрана напоминал зрителям о том, как эта деятельность начиналась».

Третье сталинское указание как будто свидетельствует о скромности вождя. Действительно, лицемер Сталин мог себе позволить такое, да и следовало попридержать чрезмерно ретивых авторов сценария — показать, что все-таки, мол, не со Сталиным, а с ЦК боролись фракционеры. Но это тот редчайший случай, когда конкретную установку Сталина можно было и обойти. И, наоборот, оказаться наказанным, если следовать ей буквально. В фильме множество реплик, посвященных Сталину, портрет вождя — и в спальне главного героя Шахова, и на заводских стенах. Делом всей своей жизни считает Шахов «научиться думать и работать по-сталински».

И, действительно, бдительность Шахова поистине «сталинская». Например, в одной из дискуссий скрытый враг троцкист Карташов возражает Шахову: «Я этого не говорил». Шахов останавливается на секунду: «Но так получается: ты, очевидно, так думал».

Мелкой придиркой на фоне событий того периода покажется, наверное, такой факт. В письме от 27 января 1937 года Сталин пишет, что преступления, показанные в сценарии, бледнеют перед фактами, вскрытыми процессом Пятакова — Радека, и что сценарий следует переделать, чтобы отразить «все то основное», что вскрыто этим процессом. Но ведь приговор обвиняемым был вынесен лишь 30 января. Что касается образа Пятакова, то его фамилия отсутствует во всех опубликованных вариантах сценария. А в фильме он тем не менее налицо! И наиболее гнусная фигура: рассказывает о связях с зарубежными центрами, передает приказы от Троцкого, планирует проведение под прикрытием «стихийных бедствий» чудовищных диверсий.

И все-таки «высшей точкой сценария» вопреки Сталину оказалось убийство Шахова! Медленно поворачивается дверная ручка — Шахов

идет навстречу гибели. И на экране искаженное ужасом лицо нового директора завода Нади Колесниковой (в исполнении Зои Федоровой, также впоследствии ставшей жертвой сталинских репрессий).

«Великий гражданин» оказался «большой ложью» и сыграл гнусную роль в истории нашего общества. Это ярко показано в работе безвременно скончавшегося Макса Бременера «Испытание правдой. Размышления о фильме Ф. Эрмлера «Великий гражданин»<sup>2</sup>.

В процессе создания фильма «Великий гражданин» сталинский террор обрушился на руководство «Ленфильма» во главе с Адрианом Пиотровским, расстрелянным в 1938 году. И в этом же году авторы сценария «Великий гражданин» на страницах журнала «Искусство кино» утверждали: «Мы получили наглядный урок классовой борьбы на опыте постановки собственной вещи. Вредительское, ныне разоблаченное руководство студии «Ленфильм» изобретало самые различные пути, чтобы сорвать эту постановку. Сценарий не давали снимать, потому что он якобы нуждался в доработке; сценарий не давали снимать, ставя вдруг под сомнение его политическую актуальность. Расчет был на то, что мы... сдадимся... потому что прямо запретить постановку враги народа боялись, не могли».

Нет сомнений, что и над Ф. Эрмлером, как и над каждым советским человеком, висела угроза репрессий. Ведь в процессе создания фильма «Великий гражданин» было арестовано четыре члена творческой группы, двое из них погибли в сталинских застенках.

Как бы легко было, если бы сегодня мы могли объективно и четко разделить кинематографистов сталинского периода на пары «чистых» и «нечистых».

И не следует изображать Ф. Эрмлера таким «исчадием ада» в ряду своих коллег. Ведь много похожего вынуждены были говорить, писать и делать в те годы и другие ведущие кинематографисты.

Перечень фильмов, раздувавших в стране «шпиономанию» и «разоблачительство», велик — «Аэроград» (1935 г., режиссер А. Довженко) и «Комсомольск» (1938 г., режиссер С. Герасимов), «Граница на замке» (1937 г., режиссер В. Журавлев) и «Шахтеры» (1937 г., режиссер С. Юткевич), «Партийный билет» (1936 г., режиссер И. Пырьев) и «Высокая награда» (1939 г., режиссер Е. Шнейдер), «Честь» (1938 г., режиссер Е. Червяков) и «Мужество» (1939 г., режиссер М. Калатозов), «Родина» (1940 г., режиссер Н. Шенгеля) и «Ночь в сентябре» (1939 г., режиссер Б. Барнет). Предшествовал им фильм того же Ф. Эрмлера «Кресты» (1935 г.).

Поймка диверсанта или вредителя становилась обязательным атрибутом даже лирических кинокомедий. Напомним «Девушку с характером» (1939 г., режиссер К. Юдин), «Аринку» (1940 г., режиссеры Н. Кошверова и Ю. Музыкант), «Светлый путь» (1940 г., режиссер Г. Александров). Как сегодня оценить факт, что сценарий низкопробного фильма «Ошибка инженера Кочина» написал по пьесе братьев Тур и Л. Шейнина «Очная ставка» столь стойкий и благородный писатель, как Юрий Олеся?

В фильме любого жанра тех лет, если они не носили исторического характера, должны были вкрапляться сюжеты о борьбе с троцкистами и бухаринцами, шпионами и диверсантами, саботажниками и вредителями. Таковы были правила игры: и если мы хотим говорить всю правду о тягелом прошлом нашего кинематографа, как и всего нашего общества, следует не столько «вытаскивать» на свет отдельных деятелей кино, делая их «козлами отпущения», сколько публиковать новые материалы и документы сталинщины, которые лежат еще нетронутыми в архивах. И тогда начнет открываться вся бездна прошлого, которое нельзя забывать.

Фильмом «Великий гражданин» завершилась фестивальная ретроспектива «Кино тоталитарной эпохи. Фильмы времен Гитлера, Сталина, Муссолини. 1933—1945 гг.».

<sup>1</sup> Котерия (франц. coterie) — сплоченный кружок, группа лиц, преследующая какие-либо групповые цели.  
<sup>2</sup> См. «Искусство кино» № 9—1988.



# ПРЕСС-БОКС



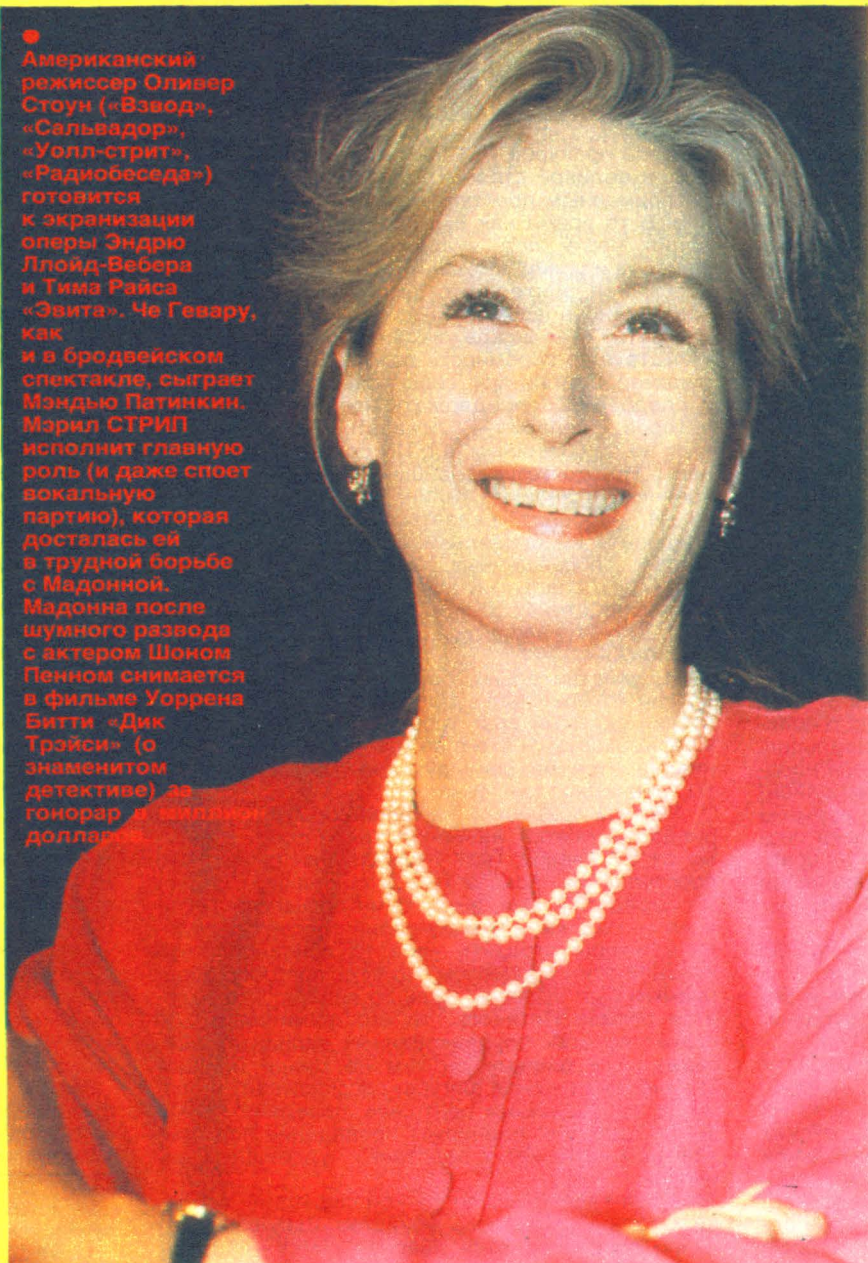
● Рок-звезда и актер СТИНГ (на фото справа) вместе с «экс-Джеймсом Бондом» Шоном О'КОННЕРИ будут играть в фильме «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» — экранизации пьесы Тома Стоппарда.

● В этом году в 17 городах Китая открываются кинозалы для проката только иностранных фильмов. Эти залы предназначены главным образом для иностранцев, но коренные жители также смогут их посещать.

● Постановщик прославленной испанской ленты «Женщины на грани нервного срыва» Педро АЛЬМОДОВАР передал денежную часть приза «Человек года», полученного им от еженедельника «Коломбо-16», писателю Салману РУШДИ — в знак протеста против того, что аятолла Хомейни назначил цену за голову автора «Сатанинских стихов».



● Американский режиссер Оливер Стоун («Взвод», «Сальвадор», «Уолл-стрит», «Радиобеседа») готовится к экранизации оперы Эндрю Ллойд-Вебера и Тима Райса «Эвита». Че Гевару, как и в бродвейском спектакле, сыграет Мэндью Патинкин. Мэрил СТРИП исполнит главную роль (и даже споеет вокальную партию), которая досталась ей в трудной борьбе с Мадонной. Мадонна после шумного развода с актером Шоном Пенном снимается в фильме Уоррена Битти «Дик Трейси» (о знаменитом детективе) за гонорар в миллион долларов.



● Американка Марго КИДДЕР, исполнительница роли журналистки Луизы Лэйн в серии фильмов о Супермене, снимается в Чили в «Секрете ледяной пещеры» (совместное производство США, Чили и ФРГ) — приключенческой картине в духе знаменитых «Искателей потерянного ковчега» С. Спилберга.

● Французский режиссер греческого происхождения КОСТА-ГАВРАС («Зет», «Признание», «Пропавший без вести») будет снимать второй, после «Правой руки дьявола», фильм в США — «Музыкальный голос» с Джессикой ЛАНЖ в роли адвоката, защищающей своего отца, обвиненного в убийстве.

● Национальная комиссия по изучению кино при Епископальном собрании Италии заявила, что четвертая часть фильмов, демонстрировавшихся на итальянских экранах в 1988 году, «неприемлема». «Рекомендовать» же, по мнению комиссии, можно было лишь 9 картин из 228. В 1987 году таких фильмов было шесть.

● Пианино из классического американского фильма Майкла Кертица «Касабланка» было недавно продано на аукционе за 152 тысячи долларов. Его купил владелец кафе в Японии, которое называется, — конечно, вы угадали, — «Касабланка».

● Анита ЭКБЕРГ, сыгравшая свою лучшую роль в «Сладкой жизни» Федерико Феллини и последний раз появившаяся на экране в феллиниевском «Интервью» (Гран-при XV Московского МКФ), исполнит главную роль в «Кабаре» молодого французского режиссера Кристофа ДЮБРЕЙИ.

● Режиссер Клод ШАБРОЛЬ выбрал американского актера Матта ДИЛОНА и голландца Рутгера ХАУЭРА, очень популярного ныне в США, для экранизации «Тихих дней в Клиши» Генри Миллера (копродукция Франции, США и ФРГ).

● Французский режиссер Вера БЕЛЬМОН (поставившая «Пленники Мао») снимает фильм о жизни Милены Есенской, переводчицы и друга Франца Кафки, погибшей в нацистском

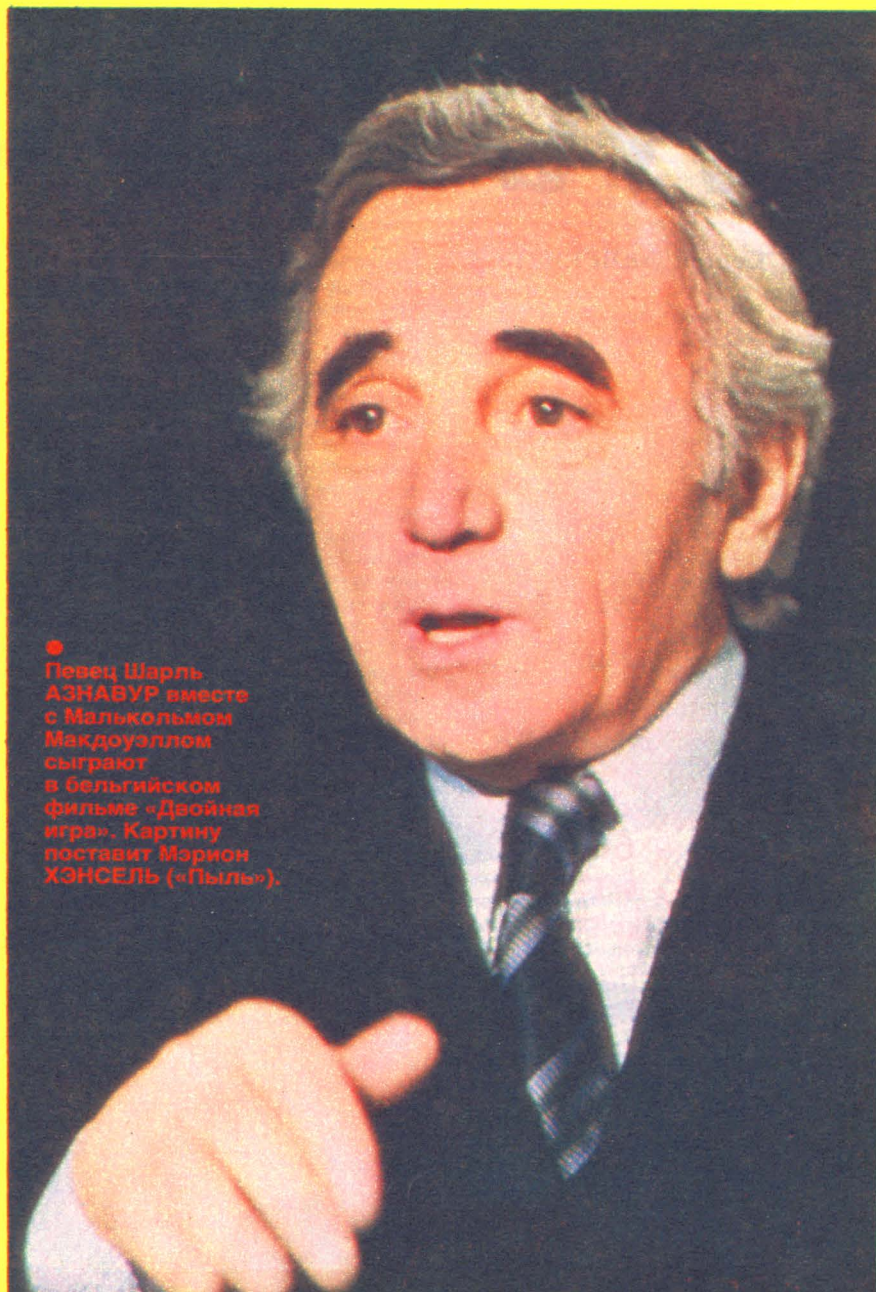
концлагере в 1944 году. В главных ролях — Валери Каприски и Стэйси Кич.

● Луи МАЛЬ после крупного международного успеха фильма «До свидания, дети» отверг несколько предложений из США и снимает комедию о бурных событиях во Франции 1968 года с участием Мишеля ПИККОЛИ.

● Настасья КИНСКИ играет официантку маленькой закуской в итальянском фильме Франческо МАЗЕЛЛИ «Секрет» — истории любви молодой пары.



● Наследница богатейшего состояния Патти ХЕРСТ, чье участие в террористических акциях стало несколько лет назад международной сенсацией и послужило основой для фильма Пола Шредера с Наташей Ричардсон в главной роли, собирается сама дебютировать как актриса в фильме Джона Уотерса «Плачь, бэби».



● Певец Шарль АЗНАВУР вместе с Малькольмом Макдоуэллом сыграют в бельгийском фильме «Двойная игра». Картину поставит Мэрион ХЭНСЕЛЬ («Пыль»).



● Софи ЛОРЕН, недавно снявшаяся на телевидении в повторной постановке «Чочары» (оригинальный вариант Витторио Де Сики, где она играла вместе с Ж.-П. Бельмондо, шел когда-то на наших экранах), приступает к работе над фильмом «Суббота, воскресенье, понедельник». Продюсеры надеются, что ее партнером здесь вновь станет Марчелло Мастоияни. (Отметим, что название картины напоминает опять-таки давнюю ленту Де Сики с Лорен и Мастоияни «Вчера, сегодня, завтра».)

● Японская компания «Сони» напрасно пыталась в течение нескольких месяцев выкупить фирму «Метро-Голдвин-Майер», оказавшуюся на грани финансового краха. Однако благодаря грандиозному кассовому успеху «Человека дождя» с Дастином Хоффманом и Томом Крузом «МГМ» пресекла действия «Сони» на бирже. На сегодняшний день фильм собрал 150 миллионов долларов. На втором месте по сборам в этом году картина Майка Николса «Работающая девушка» — она собрала «всего» 65 миллионов.

Режиссер «Человека дождя» Бэрри ЛЕВИНСОН собирается снимать картину о жизни великого джазового пианиста Рэя Чарльза. Ориентировочно фильм будет называться «Человек Рэй» (по-английски — «Рэй мен» — по созвучию с «Рейнмен» — «Человек дождя»).

● Чилийский режиссер Мигель ЛИТТИН планирует в течение четырех месяцев снимать в Никарагуа картину об Аугусто Сандино, отце сандинистского движения. Ему удалось привлечь к работе крупных «звезд» — американца Криса Кристоферсона и испанку Анхелу Молина. В фильме снимутся также Иоаким де Альмейда и Омеро Антонутти.



● Берт ЛАНКАСТЕР вместе с Домиником Санда будет участвовать в фильме итальянского режиссера Альберто Негрина «Ахилл Лауро» — о попытке палестинских террористов угнать итальянский пассажирский самолет в 1985 году.

● Американский режиссер Сэмюэль ФУЛЛЕР закончил съемки картины «Мадонна и дракон» — о двух фотожурналистах, ставших свидетелями бурных выборов 1986 года на Филиппинах. В главных ролях — Дженифер Билс («Флэшданс») и Люк Меранда, звезда французского телесериала «Шатоваллон».

# СМЯТЕНИЕ ДУХА.

Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ

Если бы мне предложили поиграть в излюбленную киноведческую игру — определить основную мысль, главный посыл фестиваля, то я бы так и назвал: духовное смятение.

представляя картину. Он повторил эту фразу дважды, в начале и в конце выступления, а затем явил нам полуторачасовую кинофантазию на тему, заявленную в этих словах.

«Гороскоп...» представляется мне наиболее любопытной картиной, выпущенной Янчо за последнее десятилетие. И не захватывающий авангардизм формы тому причиной — смешно радоваться формальным экспериментам человека, фильмы которого четверть века назад расширили наши представления о самом киноязыке. И не отчаянная политизированность сюжета — нам ли сегодня удивляться тому, что даже Миклош Янчо изменил классической иносказательности своих кинопритч и поминает Сталина, цитирует Свердлова и Бухарина, вводит в фонограмму песню «Полюшко-поле» и ставит в центр фабулы действия сотрудников госбезопасности.

Одержимость идей Рока пронизывает здесь все компоненты художественной структуры, и определенная изобразительная и текстовая экстремальность

И вспоминается классический Янчо. И делается холодно и жутко...

А открылся фестиваль другой картиной, вроде бы противоположной «Гороскопу...» по тональности, едва ли даже не мажорной.

Действие фильма Гезы Беремени «Эльдорадо» разворачивается с 1945 по 1956 год, но вовсе не обличение сталинизма является его сутью. В центре повествования — колоритнейшая фигура «короля» будапештского рынка, этакое венгерское «крестного отца», сумевшего сохранить личностную автономию даже во времена всеобщего и обязательного обезличивания. Выдающийся актер Карой Эперьеш играет эту роль столь блистательно, что приз ему можно было вручить и не дожидаясь конца фестиваля. Да и то, что фильм «Эльдорадо» получит главный приз киносмотрa, вообще-то можно было заранее предсказать. В нем чувствуется сильная и властная режиссер-

больницы. Однако слитки его там никому не нужны — слишком много крови, раненых, неотложных операций. Растерянно смотрит внук на деда, умирающего у двери операционной, и не чувствует еще, не понимает, что означает эта смерть.

Параллельно истории жизни и смерти торговца Монори разворачивалась на фестивальном экране драма семьи бывшего хортистского офицера Имре Венделя, героя фильма-дебюта Ференца Теглаши «Никогда, нигде, никому».

Будапешт, 1951 год. В рамках «очищения столицы от чуждого элемента» Имре, его жена и двое маленьких детей высылаются на принудительные работы в сельскую местность. Стоящий в зарослях камыша заброшенный дом, в котором семье предстоит жить, отказ деревенского начальства в предоставле-



«Никогда, нигде, никому»

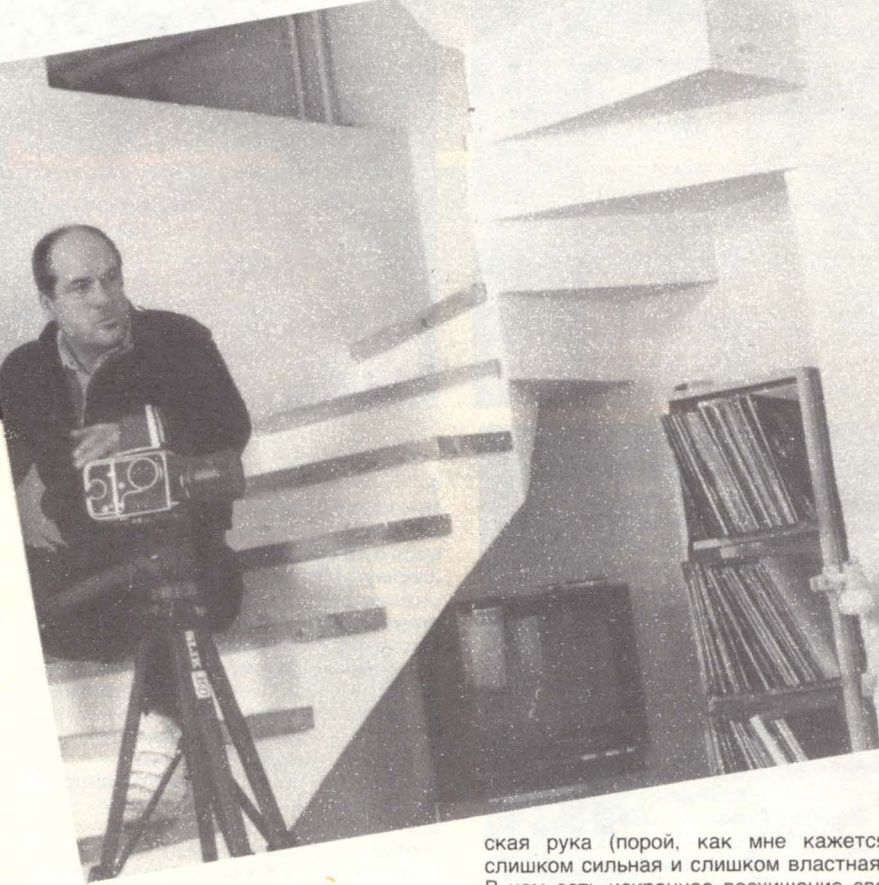
Отправляясь в феврале 1989 года в Будапешт, я, естественно, был наслышан об экономическом, социальном и политическом кризисе в Венгрии. Какими же его приметами встретил меня прекрасный город?

Первоклассный отель. Телевизор, по которому хоть Вену, хоть Париж, а то и вообще американское кабельное... Голубая — представляете, голубая вода в ванной. Сияющие чистой ухоженные улицы. Магазиновое изобилие. Вежливые, обходительные люди...

«Вот бы и нам когда-нибудь дожить до такого кризиса», — подумал я в свой первый будапештский день. Но впереди был вечер, а также следующие пять дней.

Дело в том, что с 3 по 8 февраля в Будапеште проходил очередной фестиваль венгерских фильмов. И именно кинопродукция 1988 года убедила меня в том, что наша застойная пропаганда была не так уж неправa. Будапешт — определенно, город контрастов. Контрастов между завидным (во всяком случае, для советского человека) материальным благополучием и незаметным для туриста духовным смятением нации. И если бы мне предложили поиграть в излюбленную киноведческую игру — определить основную мысль, главный посыл фестиваля, то я бы так и назвал: духовное смятение.

Наиболее программно оно выражено в показанной вне конкурса новой ленте Миклоша Янчо «Гороскоп Иисуса Христа», показанной затем в конкурсе XVI Московского МКФ. «Мы живем в роковые времена», — заявил режиссер,



«Гороскоп Иисуса Христа»

гантность выступает уже не сама по себе (что порой случалось у позднего Янчо), а в качестве мощного художественного средства. А в финале, когда преследуемая героиня, понимая, что от злой Судьбы все равно не уйти, отказывается от дальнейшего бегства, завывают ветры на открытом пространстве, открываются какие-то большие страшные двери, машины-монстры освещают фарами желтую пыль и съезжившуюся фигурку женщины. Звучит набатная музыка. А камера кружит и кружит.

ская рука (порой, как мне кажется, слишком сильная и слишком властная). В нем есть искреннее восхищение своим героем. В ней, наконец, четко заявлено — время людей, подобных великоллепному торговцу Монори, прошло.

В финале картины Монори умирает. Умирает не от пули соперника и не от побоев, на которые власти были так щедры, а от простого, вульгарного аппендицита, приступ которого случился akurat 4 ноября 1956 года. Вместе с горячо любимым внуком, прихватив золотые слитки, которые ему удалось таки сберечь от облеченных властью грабителей, Монори добирается до

нии работы (вот тебе и принудиловка!), издевательства местных милиционеров и избиение в районном комитете госбезопасности — все выдержит благородный человек Имре Вендель. Но после того, как все кончится, и ему милостиво разрешат переселиться в город (не в Будапешт), Имре оставит семью, принявшую (пусть из хороших побуждений, пусть для его же блага) условия игры, которые стремилась навязать им преступная власть. Ведь человек, принявший эти условия, считает Имре, стал в принципе ее, власти, союзником.

Фильм «Никогда, нигде, никому», уже снискавший европейскую известность, сделан в традиционной для венгерского антисталинского кинематографа (так, кстати, до сих пор и неизве-

# БУДАПЕШТСКО

стного советскому зрителю) спокойно-сдержанной манере. Кровотокающий этот материал не нуждается в какой-то особенной киноаранжировке.

Ну, а для тех, кому даже эта позиция могла бы показаться слишком «художественной», на фестивале был представлен трехчасовой документальный фильм «Речк 1950-53. История секретного лагеря принудительного труда». Его создатели Ливия Дьярмати и Геца Бёсермени проделали работу, аналогичную той, что совершил два десятилетия назад автор «Архипелага ГУЛАГ». (В каталоге на основных европейских языках картина так и называется — «Речк, венгерский ГУЛАГ».) Хроникальный исторический материал, запечатлевший атмосферу тех лет, рассказы заключенных и интервью с охранниками... Практически отсутствует авторский текст — только то, что говорят люди, бывшие в Речке по разные стороны колючей проволоки. Три часа монологов — и абсолютное внимание большого зала, по окончании встретив-

сам был узником кошмарного Речка...

Трагическое ощущение разрыва между стремлением к переменам и душевной усталостью, генетической памятью о том, чем кончались реформы в прошлом, пронизывает едва ли не самый, на мой взгляд, любопытный фильм фестиваля — «Документатор» Иштвана Дардаи и Дёрди Салаи. Этот разрыв запечатлен уже в самой форме киноповествования. Три с половиной часа нам рассказывают банальнейшую любовную историю о владельце частного видеосалона и его прелестной подруге, изменяющей ему с юным суперменом от черного видеорынка, а параллельно этому существует внефабульный изобразительный ряд, в котором жуткие кадры из западных «хорроров», изящная пародия на телерекламу, хроника. Дело в том, что наш герой собирает нечто вроде видеознциклопедии сов-

мичные воспринимаются с чувством тотальной тоски.

Знаменитый, хоть и молодой, Петер Тимар (его изобретательный «Киноклип» идет сейчас на наших экранах), прославившийся социальной сатирой под названием «Здоровая эротика», обратился теперь к эротике нездоровой. Его фильм «Не дожидаясь конца полета летучей мыши» посвящен гомосексуальной тематике.

Еще более знаменитый Дюла Газдаг представил обстоятельную и в высшей степени актуальную «Историю с заложниками», повествующую и о духу братьях, решивших покинуть родину со скандалом, и о готовности общества к столкновению с неординарными

рой царят мор и голод, страх и ужас. Жителей страны как бы в насмешку величают титанами, а управляет ими Архититан со своей глубоко ученой женой, сделавшей воистину научное открытие — народ Титании должен питаться травой. Дешево и вкусно, тем более что других продуктов питания все равно уже нет и ссылки на то, что к их исчезновению причастны туристы и евреи, уже не работают: туристы и евреи в Титании такая же редкость, как мясо и рыба...

Остается лишь пожалеть о том, что во второй половине фильма, когда сю-

«Красная Шапочка и Серый Волк»



шего создателей долго не смолкавшей оравшей.

За день до открытия фестиваля Венгрия была взбудоражена заявлением члена Политбюро ЦК ВСРП Имре Пожгаи. По его мнению, события осени 1956 года следует квалифицировать не как контрреволюционный мятеж, но как восстание народа против сталинизма. На эту тему развернулась общенациональная дискуссия. Пленум ЦК, состоявшийся через день после закрытия фестиваля, счел необходимым разделить события мятежной осени на два этапа. Вначале, считает ныне ВСРП, это было действительно народное восстание, которое на заключительном этапе переросло в контрреволюционный мятеж.

Со школьной и институтской скамьи мы знаем о страшных жестокостях, жертвами которых стали тогда многие венгерские коммунисты. Три вышеназванные ленты отчасти отвечают на вопрос, почему эти жестокости были столь ужасны. Они позволяют не понять даже, а едва ли не физически ощутить первопричину этого смятения национального духа, о котором шла речь в начале данных заметок. Фильмы эти можно рассматривать и как выражение тоски по тем человеческим качествам, которые были страшным криминалом в годы сталинизма и которые так необходимы сегодняшней реформирующейся стране.

Любопытно в этой связи, что, снимая «Эльдорадо», Геца Беремени рассказывал о реальном человеке — своем дяде. Ференц Теглаши поведал нам о своем детстве, о страданиях и непреклонности своего отца. Геца Бёсермени

ременной жизни Венгрии, которую трудно представить в отрыве от того, что происходило и происходит в мире социализма в целом. И, несмотря на обильную эротическую уснащенность, не любовная часть ленты привлекает внимание, а кадры, запечатлевшие Сталина и Ракоши, Имре Надя и Яноша Кадара, Александра Дубчека и Леха Валенсу, Леонида Брежнева и Николае Чаушеску, Михаила Горбачева и Рональда Рейгана, советские танки на берегу Дуная и Влтавы...

И лишь ближе к финалу в действие вступят товарищи из органов, которые решат проверить состояние частной видеотеки и на первой же кассете обнаружат то, что на их языке именуется «порнографией и контрреволюцией». Предупрежденный герой решит бежать от ареста в Австрию и погибнет в автокатастрофе. И вот тут-то смысл подобной киноструктуры станет очевидным.

Смятение духа было, конечно, не единственной темой фестиваля. Здесь, например, были представлены две ленты, отсылающие нас к событиям революции 1848 года. Одна из них — «Новый помещик» Андраша Лани — сделана по роману знаменитого Мора Йокаи и, по-моему, красноречиво свидетельствует о том, что времена, когда экранизации этого автора имели зрительский успех (вспомним «Венгерского نابоба» и «Сыновей человека с каменным сердцем») давно миновали. Во второй ленте с названием «Глушь» интересный режиссер Ференц Андраш, известный нам по «Грибному дождю», вышедшему наконец «Кондору» и «Великому поколению», поразил неожиданной «региональной герметичностью», созданием эдакого безвоздушного кинематографического пространства, в котором даже события внешне дина-

социально-нравственными ситуациями.

Я не согласен с теми чересчур резкими оценками, что высказывают некоторые коллеги по поводу фильма Иштвана Сабо «Хануссен». Безусловно, и тема (личность между жерновами большой политики), и блистательный Клаус Мария Брандауэр — все это уже отыграно в «Мефисто» и «Полковнике Редле», но нельзя, думается, не видеть, что заключительная часть трилогии сделана той же мастерской режиссерской рукой, что и предыдущие.

«Красная Шапочка и Серый Волк», сделанная Мартой Месарош совместно с канадцами, — это любопытная экологическая вариация на известную сказочную тему, вполне пристойная международная продукция, которая не без интереса будет смотреться и в Китае, и в Бразилии.

Документальная лента Дьердя Добрай «К — фильм о проститутках» привлекает тем, что режиссер не упивается сенсационностью материала. Он говорит о проституции и проститутках так, как если бы рассказывал, скажем, о сталеварах или товароведах. Есть профессия, и есть люди, ею живущие. Кураж и кликушество по поводу женщин, продающих свое тело (кстати, большой кусок фильма посвящен мужчинам, занимающимся тем же самым), режиссер оставляет тем, кому это интересно. Он же исследует, разговаривает, пытается понять. И не традиционный вопрос-возмущение: «Ах, как вы можете?!» — волнует Дьердя Добрай. Его интересуют жизненные механизмы, способствующие процветанию полуподпольного эротического бизнеса.

Петер Бачо продолжает высмеивать тоталитаризм. Но если в блистательном «Свидетеле», в фильме «Ты, проклятая жизнь» объектом невеселого вышучивания был сталинизм классический, то в «Титании» — одна из его современных модификаций. Несчастная, изнасилованная страна, в кото-

жет сворачивает на авантюрную колесо, политический гротеск оборачивается тяжеловесным действием с погонями и многозначительным финалом.

Что касается «Сна о бригаде» Андраша Елеша, то эта пролежавшая пять лет на полке картина демонстрирует нам в чистом виде абсурдность нашей жизни. В центре сюжета — рассказ о том, как самостоятельный театральный коллектив заводских рабочих так и не смог поставить пьесу Гельмана «Премия». Актеры так и не поняли, как можно отказываться от денег, которые тебе предлагают. Не поняли потому, что свято верили: иметь деньги лучше, чем не иметь их... Однако Елеш не высмеивал Гельмана. Он просто попытался проиграть его пьесу, забыв на минутку, что искусство и реальность — вещи все-таки не идентичные. А забыл он для того, чтобы помочь нам увидеть, что называется, другую сторону медали. Ведь сказано же: никто не может претендовать на обладание истиной в последней инстанции.

Так что, как видим, комедийная часть фестиваля не контрастировала с фильмами, объединенными идеей «смятения», а скорее, аккомпанировала им. Контрастов внутри самого фестиваля не было. Они были между тревогами кинематографистов и внешним благополучием за стенами фестивального зала. Это порождало некоторое недоумение. Чего тревожиться-то? Материальное благополучие налицо. (Цены, правда, высоки, но зато все есть!) Реформы — самые радикальные в социалистическом мире и к тому же с наиболее реальными шансами на успех...

Стоп! Вот здесь-то, думается, и причина. Именно радикализм реформ, именно относительно удачное их проведение вселяют в души художников тревогу: не станет ли ответом на эти попытки проявленная в той или иной степени «братская помощь». Венгерские кинематографисты, так мне, во всяком случае, показались, очень хотели бы, чтобы на сей раз венгры разобрались в своих делах сами.

«Документатор»



«Эльдорадо»

# КИЕ КОНТРАСТЫ

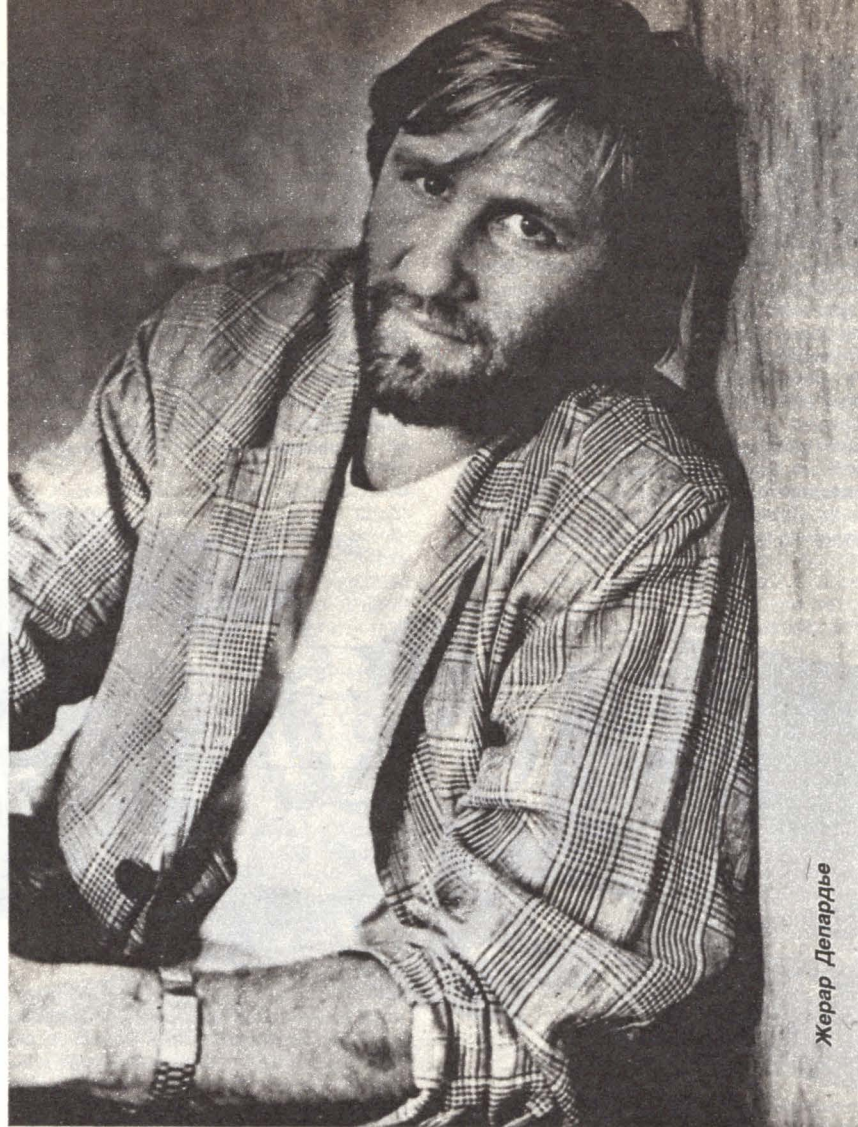
Мы публикуем  
четыре «письма»  
из книги  
замечательного  
французского актера  
«Украденные письма»,  
вышедшей в Париже  
в 1988 году.

Письма эти  
адресованы и живым,  
и ушедшим из жизни,  
а также «работе»,  
«деньгам»,  
«болезни» —  
всего 24 письма.

Они очень разные.  
Но через них  
просвечивает личность  
неординарного  
человека,  
актера № 1  
французского кино.

Думается, даже  
эта небольшая  
публикация донесет  
до читателей  
тонкий аромат  
этих писем.

Сделает  
Жерара Депардьё  
ближе, понятнее.



Жерар Депардьё

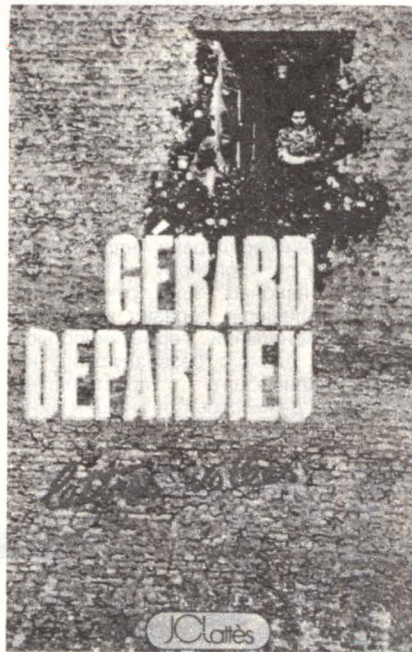
# УКРАДЕННЫЕ ПИСЬМА

Письмо 1-е — Франсуа Перье\*

Мой Франсуа! Уже давно я хотел отправить тебе это письмо со словами благодарности. Ты позволил мне избежать многих ошибок — и наверстать упущенное время. Я знаю, у тебя хорошая память. Ты ею гордишься. Я не могу забыть многочисленные скляночки, сиропы, всякие смеси, которые ты возишь с собой. Ты так боишься, что твоя прекрасная память изменит тебе. Думаю, тебе не составит труда вернуться на несколько лет назад, в Страсбург, к столику в пивной, что вблизи Кафедрального собора.

Мы ели улиток, пили белое вино. Это главное, что я помню. Мы много разговаривали и много пили. Мы были пьяны, мы были веселы. Я заблуждался на твой счет, абсолютно тебя не понимал. Ничтоже сумняшися я полагал, что ты являешь собой воплощение актера-буржуа, театрального чиновника, сле-

дующего привычным путем из одной пьесы в другую. В тот вечер я открыл для себя человека, способного достигнуть вершин искусства и изъяснявшегося на эти темы так же просто, как говорят о своей науке великие ученые. Ты был уверен в себе, у тебя не было нужды навязывать мне свою мудрость и опыт. Ты слушал меня — словно я мог тебя чему-то научить. Твой острый ум позволял тебе моментально реагировать на каждое слово, твоя реакция напоминала реакцию молодого человека. Я еще никогда не встречал такого молодого актера, как ты. Ты, словно чуткий радар, улавливал любое движение. Ты принадлежал к удивительному поколению кинематографистов. Сидя напротив тебя, я словно был свидетелем дерзания целой эпохи, ощущал ее аромат. Я восхищался взыскательностью этой эпохи — ее языком, манерой говорить, культом



слова. Что, впрочем, не мешало проявлению фантазии, раскованности, неумности. Сегодня, надо признать, нам не хватает темперамента Мишеля Симона и Жюля Берри. Сегодня не встретишь на съемочной площадке легкомысленных сорванцов. Куда чаще здесь присутствуют архисерьезные счетоводы, больше всего обеспокоенные своими доходами.

Когда мы вышли из ресторана, пошел снег. Я почувствовал, что ты страшно боишься упасть. Ты с беспокойством следил за своими маленькими ногами. Ты вцепился в мою руку. На улице было совершенно пусто. Внезапно я почувствовал себя Тартюфом, который помогает Оргону вернуться к себе домой. Безумно боясь оступиться, ты был в моей милости. Ты больше не мог обойтись без меня. А мне так хотелось тебе помочь. Несколько недель спустя я пошел в театр, где ты играл в «Смерти коммивояжера». На меня словно снизошел свет. После пятидесяти лет работы в театре ты встретил своего героя. Было такое впечатление, словно ты дебютируешь. Герой Миллера походил на тебя, как на брата. Это человек, который не может жить, не рассказывая истории. Ты любил повторять, что по натуре ты лгун, но твоя склонность к фантазиям была лишь формой самосохранения. Игра в ложь являлась твоей правдой. Никогда бы ты не сумел сыграть эту роль, если бы не требовал признания своего права на ложь. Это очень русское качество. Ты находил его у Достоевского и Чехова. Чтобы испытать боль, им требовалось рассказать о ней. «Я разорен... Я пропал... Я умру...» Они верили в это, лишь когда сами об этом говорили.

На спектакле благодаря тебе я понял, что надо выходить на сцену так, словно речь идет о последнем акте последнего представления, понимая, что через два часа тебя уже не будет, так что ничего не остается, кроме как выложиться до конца, отдав последние мгновения жизни зрителю. Истоки этого чуда, которое повторяется у тебя каждый вечер, восходят к мольеровским временам.

Письмо 2-е — Изабель Аджани\*\*

Моя дорогая Изабель!  
Сегодня утром я сбрил бороду. Теперь мне надо похудеть. Ты видишь, Роден все более отдаляется от тебя... Я как бы становлюсь бесплотным. Я чувствую себя таким опустошенным. И в этом состоянии безделья между ролями я рисковую всем. Сейчас я одержим мыслью похудеть, подготовиться к новому фильму. В течение многих дней Роден яростно сопротивлялся, прежде чем зашатался на своем пьедестале. Я шатаюсь...

Подобно рыцарям в средние века, которые падали под стол в день турнира, отмечая свою победу, я нуждаюсь в ослепительной попойке, в спасительной пьянке. Мне нужно выказать свою силу, чтобы все увидели некую вспышку. Я взрываюсь, я распыляюсь. Вот именно — распыляюсь.

Ты, Изабель, ты — воительница, ты всегда настороже, готовая встретить врага. Ты царила на съемках фильма «Камилла Клодель». Ты давно носила в себе этот замысел. Я еще снимался в картине «Под солнцем сатаны», когда ты впервые заговорила со мной о нем. Ты вошла без предупреждения в старинную таверну, которую держали две проспиртованные хозяйки, весьма симпатичные на вид. От тебя исходило что-то сверхъесте-



ственное, не поддающееся ощущению, некая духовная энергия. Это было похоже на пришествие. Я был, по правде говоря, в сутане аббата Дониссана. В тебе чувствовалась одержимость, неукротимость. Ты пришла ко мне в своих огромных черных очках, чтобы предложить стать Роденом. В тот самый момент погас свет. Мы продолжали беседовать при свечах. Это была волшебная встреча. Наша вторая встреча.

Мы сильно переменялись после «Барокко». В те времена мы были двумя чудовищами, двумя безводными, необитаемыми планетами. Ты была наивной, самовлюбленной, необыкновенно трезвой особой. Я — тяжеловесным, чрезвычайно общительным и непринципиально шумным парнем. Когда я приехал к вам в Амстердам, чтобы присоединиться к съемочной группе Андре Тэшине, я, как полный дурак, мечтал только о том, чтобы соблазнить тебя, добиться твоей симпатии, навязать себя тебе. Я еще никогда не встречал такой женщины, как ты. Для меня ты была Ундиной. Ундиной из пьесы Жироду, чьим зрителем, привилегированным зрителем, единственным зрителем я хотел стать...

Помнится, мой лицей в Шатору носил имя этого писателя, не знаешь ли это? Между нами произошло грубое и детское сближение. В конце концов мы закончили эти съемки, обретя спокойствие, сдержанность. Наш поцелуй в «Барокко» угнетал нас обоих. В нем ощущалось насилие, нетерпение и страх. Поцелуй Камиллы и Родена был горячим и отрешенным. Мы стали Камиллой и Роденом.

Я восхищался тобой, завидовал тебе, Изабель, в течение тех нескольких недель на съемке, когда ты всех нас как бы произвела на свет, дала нам жизнь. На этот раз я был на твоей стороне, на стороне женщины. Я как бы ощутил то сообщество, которое присуще людям одного пола, да-да. Я предпочитаю быть на стороне женщины, скорее — совсем рядом, чем напротив. Я ненавижу женщину, которая видит во мне только партнера. В сексе есть нечто зловеще взрослое. Если говорить о физических ощущениях, я вспоминаю в первую очередь сцену, когда Роден, создавая «Данаиду», внезапно открывает для себя спину Камиллы, белую и гладкую, как мрамор. Я вспоминаю затем тот момент, когда Камилла сообщает Родену, что она беременна. «Ты прикасаешься к моему животу и даже не замечаешь, как он вырос», — говорит она. Я вспоминаю, наконец, Изабель, те минуты, когда ты на съемочной площадке видела, что у меня ничего не получается, что я на пределе усталости. Только ты одна умудрялась тогда что-то исторгнуть из меня, спасти сцену.

Как хотелось бы мне обладать твоей силой, походить на тебя — такую сильную, несмотря на внешнюю слабость. Когда распространились подлые слухи на твой счет, ты смело пошла им навстречу. Некоторые африканские племена, когда беда приближается к деревне, жертвуют самой красивой девушкой, чтобы задобрить демона. Общественное мнение требовало жертвы.

Ты поистине доисторическая женщина во всем богатстве своих эмоций, в то время как мужчина, оторванный, отрезанный от своего скотского естества, становится лишь двуногим трупом, большим своей человечностью. Если Роден смог жить, работать, то исключи-

тельно потому, что он питался животворной силой Камиллы, оставив ей взамен своей страсти лишь безумие и истощенную любовь.

Ты видишь, Изабель, я сбрил сегодня утром свою бороду и никак не могу прийти в себя.

### Письмо 3-е — деньгам, монетам, банковским билетам, чекам, акциям, слиткам и всему остальному

У всегда был богат и никогда не испытывал ни в чем нужды. Только что я зашел повидать моего банкира Габриэля. И обнаружил необеспеченность своего личного счета в размере двухсот миллионов. Ужасно, когда тебе говорят, что твой счет не имеет обеспечения. Ты больше ничто, ибо ты не имеешь обеспечения. Слово с тебя сорвали маску. Все на тебя смотрят, все показывают на тебя пальцем.

Я нервничал, беспокоился, как всякий честный человек. Было совершенно непонятно, каким образом оказалось, что я должен столько денег. Я не хотел к тому же, чтобы об этом узнали Элизабет и дети. Габриэль, широко улыбаясь, шел мне навстречу.

— У меня, оказывается...

— Никаких проблем, Жерар, никаких проблем.

— И все-таки это такая сумма.

— Да нет же, нет, никаких проблем.

Он обращался ко мне, словно я был богат, словно речь шла совсем о другом человеке. Я вышел из своего банка и вспомнил мясную лавку в Шатору, где торговали козиной.

Дома нам удавалось есть мясо лишь в первые недели месяца, и то благодаря пособиям. В остальное время меня отправляли с корзиной к мяснику. Увидев меня, тот начинал орать: «Нужно, чтобы пришел твой отец! Я хочу его видеть!» Я кивал головой, а затем спрашивал, не могу ли я получить двести граммов мяса. Это было ужасным унижением.

Однажды утром, в восемь часов, меня разбудил телефонный звонок, и какой-то тип на другом конце провода сообщил мне, что я буду два дня сниматься в короткометражке Руже Леенхардта «Битник и его киска». Он добавил, что я буду получать пятьсот франков в день. Пятьсот франков в день в 1965 году! И тут внезапно я понял, что такое деньги. Это было откровением. Вероятно, потому, что это были честные деньги. Прежде, когда мне нужны были наркотики, я занимался спекуляциями, обменивался с американцами. Достать виски, сигареты не составляло никакой проблемы. Иногда, чтоб доставить себе удовольствие, я занимался небольшими кражами. Да и теперь на съемках, если вижу красивую дверную ручку, я просто не могу устоять. Это своего рода желание оставить о себе память. Я также обожаю пепельницы в больших отелях. Эти штуки сводят меня с ума. Подчас я испытываю угрызения, если случается «стибрить» что-либо у своих лучших друзей. А представьте себе — ведь завтра я ужинаю в Елисейском дворце!..

Выйдя из банка, я понял, что иметь деньги — это просто-напросто значит располагать двумястами миллионами долга — суммой, которая вскоре удвоится вместе с налогами, — и при этом говорить: «Не надо волноваться. Все уладится. Мы договорились». Деньги — это когда вам прощают их недостаток. Снявшись в картинах «Папаша»,

«Вечернее платье», «Беглецы», я разбогател, деньги стали сыпаться со всех сторон, был водопад денег. Но, в общем, если разобратесь, деньги — это дерьмо. Поэтому мне было дерьмово, дружище! Деньги для меня всегда были чем-то совершенно абстрактным. К этой штуке следовало побыстрее привыкнуть, прежде чем они не съели тебя самого с потрохами. Это может стать смертельной болезнью. И тогда наступит день, когда внезапно проснешься скупердяем. Начнешь считать, рассчитывать. Если тебе приходится платить пятьсот миллионов налогов в год, то невольно оказываешься в положении, когда приходится зарабатывать все больше и больше.

Тем не менее я никогда не буду настоящим богачом. Настоящие богачи, профессиональные богачи, думают лишь о деньгах. Бальзак однажды написал о «невероятной расточительности бедняков». Так вот мне тоже присуще чисто животное отношение к деньгам, свойственное беднякам. Мое единственное состояние — это мой вкус и то удовольствие, которое я могу получить. Мое удовольствие не облагается налогом.

Да, я всегда был богат и никогда ни в чем не нуждался. Я краду дверные ручки и гостиничные пепельницы. Я истратил пятьсот тысяч, чтобы снять «Тартюфа», и столько же для постановки фильма «Берег правый, берег левый». На моем счету двести тысяч долга, но на счету моей компании — два миллиарда.\*\*\* Мое настоящее богатство заключается в том, что у меня были родители, которые никогда не читали мне морали, что у меня есть жена, которую я люблю с девятнадцати лет, и дети, для которых, надеюсь, деньги никогда не станут волшебной палочкой. Мое настоящее богатство заключается еще и в том, что я не спутаю вино, для производства которого применяют углекислоту, с бочоночным.

### Письмо 4-е — Пьеру Ришару

Мой Пьеро!

Мы, мягко говоря, происходим из разной среды, принадлежим к разным мирам. Тем не менее между нами никогда не было классовых борьбы! Поначалу на меня огромное впечатление произвело твое имя — Пьер Ришар де Файи. Хотел бы я по буквам произнести это имя перед моим классом в Шатору. Но стоило мне произнести его второй раз, как я заметил, что составной частью твоей фамилии является слово «дефект» — «фай».

Ребенком тебе приходилось сидеть за столом выпрямившись, получать хорошие отметки в школе и, вероятно, ходить к воскресной мессе. Я знаю, что ты был воспитан суровым, но справедливым, как говорят, дедушкой. Ты жил посреди огромного парка, окруженный слугами, рядом с белокожей красивой матерью. Ребенок в фильме «Игрушка» — это ты, никаких сомнений.

К счастью, разнузданная фантазия твоего отца, который растратил семейное состояние на скачках, спасла тебя от карьеры инженера-химика или нотариуса. Сей неуловимый отец стал твоим спасителем.

Иные думают, что твой молодецкий вид и поведение есть признак легковесности, что ты легкомысленное существо. Я же не знаю другого человека, который бы обладал такой невероятной волей, такой поистине ужасной требовательностью. Тебе присуща слепая

непреклонность, ярость влюбленного человека. Думаю, что нет более прекрасного, более искреннего Фигаро, чем ты. Сколько раз я говорил, что тебе надо поставить «Свадьбу Фигаро» в Авиньоне, и всякий раз ты боялся оказаться не на высоте. Ты напоминаешь мне певца, который, распеваясь до самой высокой ноты, жалеет, что не сможет взять еще выше. До того как ты встретился с Франсисом Вебером, сколько раз тебе пришлось поскользнуться на банановой кожуре! Сколько раз тебе напяливали ведра на голову, бросали торты в лицо. Прости, но я всегда считал тебя не клоуном, а князем Мышкиным, героем Достоевского...

Сыграв роль Пиньона, безработного в фильме «Беглецы», вынужденного ограбить банк, чтобы дать поесть своей немой девочке, ты постиг, наконец, самую суть комедии, глубокую природу смеха, смеха Любича, забавлявшего зрителей показом варшавского гетто в картине «Быть или не быть»; смеха Чаплина в «Огнях большого города», где все подымают от экономического кризиса. Комизм неотделим от ужасов окружающего нас мира.

Я знаю все твои слабости, мой Пьеро. В этом маленьком письме я хотел бы только предостеречь тебя от тебя самого. Чтобы выжить, нужно остерегаться людей, которые на улице хлопают тебя по спине и говорят: «Ты потрясный тип, иди за мной, я знаю дорогу, это сразу направо после перекрестка». А затем эти парни наносят тебе удар ножом в спину в первом же тупике. Ты же как раз имеешь склонность прислушиваться именно к таким людям, следовать за ними с закрытыми глазами. На улице или в джунглях всегда одно и то же: путешествие возможно лишь с теми, кто сначала наносит удар, кто тебе сразу не приходится по душе.

Я только что заезжал на съемки фильма Моше Мизрахи «Храбрые люди»\*\*\*\* по роману Альбера Коэна. Ты там играешь Манжелем. К сожалению, тебя не было на месте. Мне сказали, что ты весь поглощен следующей сценой, во время которой ты произносишь монолог, что хочешь его выучить наизусть, чтобы сказать от всего сердца, как это делает школьник на первом экзамене. На съемочной площадке я видел Жана Карме, Жана-Пьера Касселя, Жана-Люка Бидо, Шарля Азнавура. Все эти взрослые люди были счастливы, получили возможность вырядиться, надеть парики, загримироваться. Я тихо удалился, чтобы не мешать их счастью, их обряду. В последний раз обернувшись, я подумал, что нам досталась потрясающая профессия, редчайшая профессия.

До нашего следующего приключения, Пиньон!

Подписываюсь: твой дорогой Люка!

Перевел с французского  
А. БРАГИНСКИЙ

\* Известный актер театра и кино, знакомый нам по фильмам «Беглецы» (1955), «Жервеза» (1956), «Ночи Кабирии» (1957), «Одним человеком больше» (1966), «Покушение» (1972), «Доктор Франсуаза Гайя» (1976), телесериалу «Спрут» и т. д.

\*\* Известная французская актриса, знаковая советским зрителем по фильмам «История Адели Г.» (1975), «Барокко» (1976), «Сабвей» (1985), представленным на Неделях французского кино и ММКФ.

\*\*\* Автор путает «новые» и «старые» франки.

\*\*\*\* Фильм вышел под названием «Семья Манжеле».

Валентин МИХАЛКОВИЧ

С сорокалетним опозданием выходит в наш прокат «Орфей» Жана Кокто. Наконец советский зритель увидит фильм, одним из истоков которого — в этом нет сомнения — являлся русский балет.

# ПРЕДЕЛЬНЫЙ

# НЕВОООБРАЗИМОГО

Первый эпизод картины происходит в литературном кафе, которое посетил главный герой — знаменитый поэт, национальная гордость. Завсегдатаи кафе мнят себя авангардистами, модернистами и т. д. и т. п. К Орфею они относятся подчеркнуто враждебно. Авангардисты и модернисты твердо убеждены, что знаменитость омещанилась, обуржуазилась и явно сошла с передовых рубежей. Удрученный неприязнью, Орфей подсаживается за столик к одному из посетителей и спрашивает, что ему делать. Посетитель с вызовом отвечает: «Удивите нас».

Эти слова — факт биографии самого автора фильма. Двадцатилетнему Кокто их сказал антрепренер «Русских сезонов» в Париже — С. П. Дягилев. Прежде, чем Кокто выполнил совет, Дягилев сам удивил начинающего поэта. Такси, в которое усадил его Дягилев, долго кружило по ночным парижским улицам и высадило смятенного пассажира не у дома, а в Версале перед отелом «Ресервуар». В загадочную неизвестность и в фильме увозит Орфея автомобиль таинственной принцессы.

«Русские сезоны» воспринимались парижанами как чудо искусства. Жан Кокто, его интимный друг Марсель Пруст, другие деятели французского искусства стали преданными их поклонниками. Кокто не удовлетворился только ролью зрителя и в конце концов удивил Дягилева: в репертуар «Русских сезонов» вошли спектакли, созданные по либретто начинающего поэта — «Синий бог», «Парад» и др.; декорации к «Параду» писал еще один друг Кокто — Пабло Пикассо. В известном цикле романов Пруста Кокто выведен под именем Октав. Сначала он — праздный молодой человек, увлекается спортом, любит гольф; затем оказывается, что Октав — автор «небольших скетчей... ставших в современном искусстве такой же революцией, как выступления Русского балета». Сами же скетчи — это, по словам Пруста, «пожалуй, наиболее необычные шедевры нашего времени».

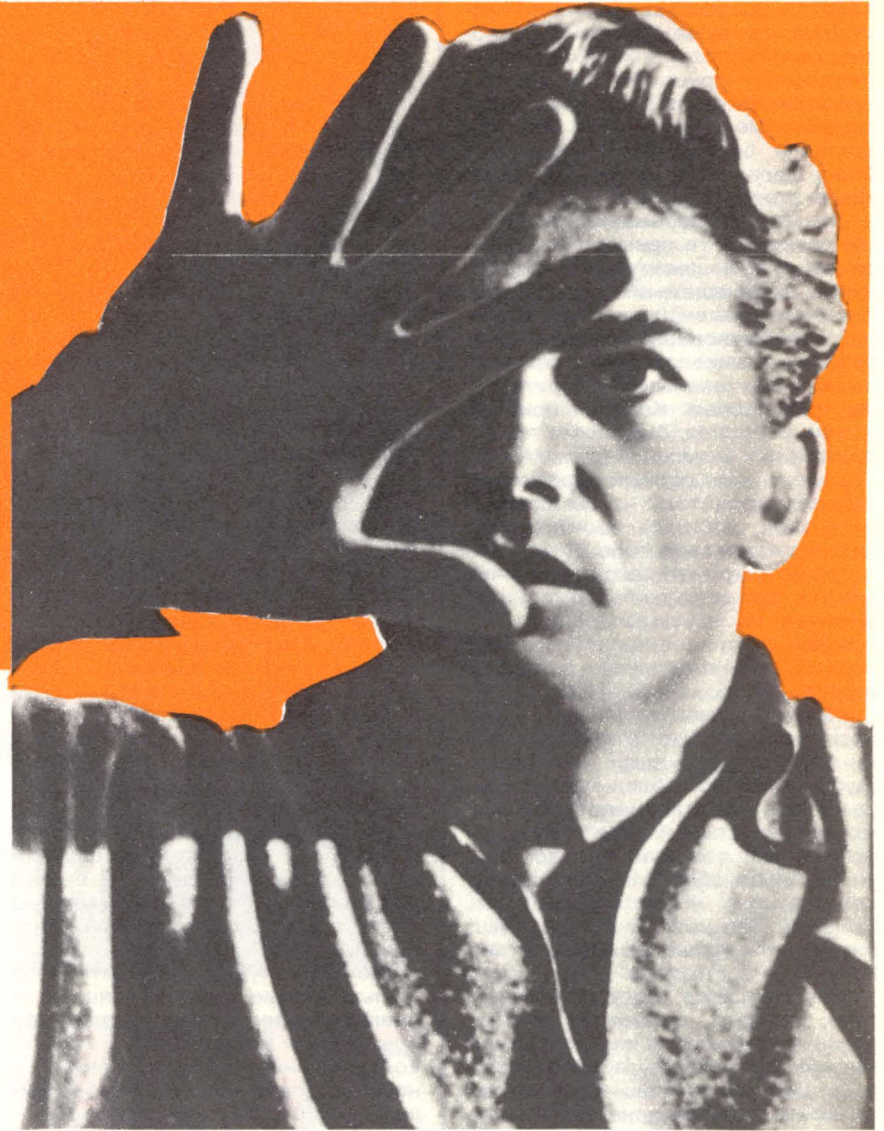
Кроме фразы Дягилева и странной автомобильной поездки, есть в фильме другие автобиографические мотивы. В литературном кафе Орфея задирает молодой поэт Сежест, провоцируя драку. 15 июля 1922 года, за несколько месяцев до смерти Пруста, Кокто привел его в артистическое кафе «Бык на крыше», в котором являлся почетным посетителем. К одному из полутчиков Кокто и Пруста подсадила приятели и вскоре начали скандалить с другой

компанией. Один ее член — подвыпивший молодой человек пробился к столу Кокто и завязал ссору с Прустом. Рассерженный писатель вызвал нахала на дуэль — правда, она не состоялась: следующим утром молодой человек прислал извинения.

Принцесса, увозящая Орфея на своей машине, олицетворяет Смерть. Загадочный автомобиль совершает, следовательно, рейсы из царства живых в мир запредельный, как назвали его И. Янушевская и В. Демин в книге о Жане Маре, исполнителя роли Орфея. Самому Кокто довелось совершать рейсы в обратном направлении. Освобожденный от военной службы в первую мировую войну, он вступил добровольцем в санитарный отряд, организованный возможным прототипом принцессы — известной в Париже светской дамой Мисей Эдвардс, полькой по происхождению. Этот санитарный отряд эвакуировал раненых с полей сражений в тыл — увозил людей из царства смерти. Служба в отряде дала Жану Кокто материал для романа «Самозванец Том» (1923).

Автобиографична и неприязнь к Орфею авангардистов и модернистов. Так же сам Кокто являлся мишенью нападок со стороны дадаистов и сюрреалистов. Атаки на него производились не только слева. Крупнейший и авторитетнейший в довоенной Франции литературный журнал «Нувель реву франсез», с которым Кокто впоследствии сотрудничал, называл его поначалу «исключительно бульварным писателем».

Конфликты эти — не свидетельство независимости или неуживчивости Кокто, хотя и был он человеком несдержанным. Конфликты предопределила сама сущность творческих устремлений автора «Орфея» и «Самозванца». В сороковые годы Кокто задумал цикл фильмов под общим названием «Великая французская мифология», осуществив в его рамках лишь два замысла — сценарий фильма «Вечное возвращение» (1943), поставленного Жаном Деланнуа, и «Орфея». Картина Кокто и Деланнуа воспроизводила в современном антураже легенду о Тристане и Изольде; первоисточник же «Орфея» ясен из самого названия ленты. «Вечное возвращение» предварял титр, придуманный сценаристом: «Название фильма... означает, что легенды способны возрождаться, хотя герои их и не подозревают об этом». Титр выразил всю суть замысла «Великой французской мифологии», которая должна была показать прямую связь «очень



Жан Марэ в фильме «Орфей»

простых обстоятельств», извечно повторяющихся в человеческом бытии, с возвышенными легендами, питающими на протяжении веков наше воображение. Реализация цикла предполагала наличие у автора двойного зрения — способность видеть в «очень простых обстоятельствах» отблеск легенд, а в самих легендах — их «заземленность», слитность с перипетиями существования людей в любую эпоху.

Двойным зрением, необходимым для «Великой французской мифологии», Кокто обладал в полной мере — так же, как иные его герои, например, Гийом Тома, центральный персонаж упоминавшегося романа. Гийому шестнадцать лет, его не берут в армию, куда юноша мечтает попасть: наконец, подобно автору книги, он вступает в санитарный отряд герцогини де Борм. Гийом придумывает себе биографию, то есть пребывает, по существу, в мире вымышленном, и мир этот парадоксальным образом уживается с кровавым хаосом войны. В финале герой гибнет, поскольку вообразил себя мертвым, и смерть его ощущается победой воображения над реальностью.

Поскольку победа оборачивается гибелью, воображение обесценивается, предстает губительным. Таким же оно оказывается и в «Орфее». Герой фильма совершает путешествие в запредельный мир, однако его путешествие — воображаемое, привидевшееся во сне. Запредельный мир в фильме — это лабиринт обшарпанных развалин, а Эак, Радаманф и Минос, судьи загробного мира, напоминают следователей тайной полиции или гестапо: ворвавшегося к ним Орфея судьи останавливают немецким окриком «Хальт!». Следственная комиссия сурова: Орфея, осмелившегося полюбить принцессу, разлучают с ней, отправляя туда, отку-

да он пришел, а на принцессу накладывают суровое взыскание — ее ждет уничтожение. Запредельный мир в «Орфее» оказывается царством несвободы и обладает всеми признаками тоталитарного режима.

В европейском романтическом искусстве поэты или души возвышенные традиционно спасались от непонимания толпы или пошлости будней в мире вымышленном, сотворенном силой воображения. Для героев Кокто подобное спасение невозможно и неосуществимо. Тем самым герои эти более несчастны, нежели их автор. В своей собственной судьбе тот полностью осуществил рецепт романтического спасения. Драматизм первой мировой войны, с которым Кокто столкнулся лично, он преобразил в извечный конфликт мечтателя-мифомана с бесчеловечной реальностью. Также перипетии собственного творческого пути связались в воображении Кокто с древнегреческим мифом о певце, совершившем путешествие в загробный мир, чтобы спасти возлюбленную, и растерзанном вакханками по возвращении. От подлинности Кокто непринужденно и свободно переходит в царство вымысла, однако его героям подобные переходы как будто заказаны.

В «Орфее» такой запрет мотивирован многими причинами — не только тоталитарным характером запредельного мира. Это был довод социологический. Кокто дискредитирует запредельный мир эстетически — он иронически перевертывает и снижает возвышенные рацем Метерлинка о Смерти. Смерть-бесконечность обладает у Метерлинка «автомобилями марки «Тайна» с моторами в сорок лошадиных сил — как и принцесса у Кокто. Однако автор «Орфея» заземляет, снижает обладательницу мотора в сорок лоша-

# МОМИ — чудо XX века, или Фантастическое путешествие в мир кино

Кора ЦЕРЕТЕЛИ

диных сил, поскольку делает ее героиней любовного сюжета, давно бытующего в бульварном кинематографе. Кокто писал о сюжетной линии принцессы и поэта: «Смерть Орфея оказалась в положении шпионки, влюбившейся в того, за кем ей приказано следовать». Давным-давно над этим сюжетом потешался Мандельштам в стихотворении «Кинематограф. Три скамейки...». Красавица графиня, «аристократка и богачка», влюбляется у Мандельштама в лейтенанта флота, который на самом деле «седого графа сын побочный». Влюбленную графиню авантюристы заставляют «похитить ценные бумаги для неприятельского штаба». Затем «... по каштановой аллее Чудовищный мотор несется» — графиня спасается от преследователей, однако все тщетно. Участь лейтенанта и участь графини прямо противоположны: «Ему — отцовское наследство, а ей — пожизненная крепость». Без всякой иронии, на полном серьезе сюжет этот разрабатывался в американском фильме «Мата Хари» (1931), где Грета Гарбо в роли знаменитой шпионки пылала чувством к русскому офицеру, раненному на франко-германском фронте. Героине Гарбо грозит разоблачение, она может спастись, однако остается рядом с возлюбленным. В финале ее ждет не пожизненная крепость, а смертная казнь. Принцесса в «Орфее» кажется родной сестрой графини из стихов Мандельштама и Маты Хари, сыгранной Гретой Гарбо, поскольку судьба всех троих одинакова.

Таким образом, неисчислимы возможности метерлинковской бесконечности сводятся в «Орфее» к тривиальному сюжету, родом из бульварной беллетристики. Тогда, может быть, правы интеллектуалы из «Нувель реву франсез», обвинявшие Кокто в бульварности? С этим упреком трудно согласиться, поскольку стереотипный сюжет берется Кокто не сам по себе, а служит аргументом в полемике. Из метерлинковской бесконечности герой картины возвращается несчастным и обманутым, счастье ждет его в той реальности, которую не приходится воображать, — дома, рядом с беззаветно любящей и бесконечно преданной женой. Воображаемый мир у Кокто не идиличен, каким был, скажем, у немецких романтиков; идиллия поджидает героя среди того, что не нужно воображать, что существует доподлинно и не является миражем. При всей своей прелесть идиллия эта пресна. В запредельном мире герой испытывает глубокою и трагическую страсть, пережил потрясения, жизнь же среди невообразимых и «очень простых обстоятельств» лишена эмоциональных порывов, внутренней неуспокоенности, присущих творческому бытию.

Кокто обращается к древнегреческому мифу не для того, чтобы просто вернуть его в современность. Существование поэта трагически разорвано между миром реальным и миром запредельным. Таким оно мыслилось в античности, таким оказывается и теперь. Об извечности этого разрыва и повествует фильм Кокто.

## ОРФЕЙ

«АНДРЕ ПОЛЬВЕ»,  
«ФИЛЬМ ДЮ ПАЛЕ-РОЯЛЬ», Франция  
Автор сценария  
и режиссер Жан Кокто  
Оператор Никола Фэйер  
Художник Жан д'Обон  
Композитор Жорж Орик

В центре Лондона, за мостом Ватерлоо, в специально выстроенном архитектурном комплексе расположен Музей движущегося изображения — сокращенно МОМИ. Искусство XX века представлено перед зрителем в развернутом виде, — здесь раскрываются генетические корни и родственные связи кино и телевидения, видео, голографии. И вот что еще необычно. Если в Европе, Америке и у нас в стране киноархивы, киноинституты, научные центры, музеи кино существуют отдельно от всякого рода развлечений, демонстрирующих зрелищные возможности кинематографа, то МОМИ примиряет и совмещает искусство и массовое зрелище в своих павильонах. В 50 залах музея можно встретить и высокопоставленных ценителей чистого искусства, и просто зевак, пришедших поразвлечься. Изобретательнейшие аттракционы и зрелища здесь — на каждом шагу.

Потолок первого же зала неожиданно «приходит в движение», стремительно опускается на посетителя, если, глядя вверх, чуть качнуть головой. Так демонстрируется способность человеческого глаза задерживать изображение на десятую долю секунды после его смещения из поля зрения — биологический феномен, на котором основано восприятие движущегося изображения. Феномен этот был хорошо известен еще древним грекам и египтянам и использовался при создании многофигурных панно, росписей на предметах быта.

Оптические опыты Эдварда Мейбриджа и Томаса Эдисона, Эмиля Рейноулда и Этьена Марея, предвосхищая рождение девятой музы, демонстрируются в разделе «Прыжок в неизведанное». Предметное знакомство с аппаратурой, забавными оптическими игрушками и здесь сопровождается увлекательными аттракционами.

В одном из павильонов в деталях воссоздан знаменитый кинотеатр на бульваре Капуцинок, где демонстрируются фильмы «отцов кинематографа» — братьев Люмьер и Жоржа Мельеса. Все достоверно. Длинные скамьи без спинок, публика: дамы в цветочных шляпках с лорнетками в руках и кавалеры в канотье; фигура полицейского, который следит за порядком в зале; железная касса у входа, со звоном выбивающая билеты. Посетитель, усевшись в один ряд со «зрителем», увлеченно смотрит «Политого поливальщика» и «Путешествие на Луну», не замечая, что рядом с ним манекены, а на дворе — преддверие XXI века.

Хэппенинг — представление, активным участником которого становится каждый зритель, — один из основных методов подачи информации в этом музее. Такая атмосфера царит и в павильоне советского кино. В центре его — модель революционного «агитпоезда», стены которого обклеены лозунгами 20-х годов, плакатами Родченко, окон РОСТА, карикатурами Маяковского... А в дверях вагона, превращенного в зрительный зал, посетителя встречает гид-красноармеец в буденовке и вручает листовку-плакат эпохи гражданской войны: «Ты записался добровольцем?». На ее обратной стороне программа показа: фрагменты из фильмов Дзиги Вертова, Пудовкина, Эйзенштейна. Тут же дана небольшая справка о советском кино 20-х годов, краткая библиография.

Что и говорить, обстоятельно и с большим вкусом представлен в МОМИ первый период нашего кино. Однако, пройдя через все павильоны (а это занимает больше половины дня), обнаруживаешь, что на этом сведения о советском кинематографе практиче-

ски исчерпываются. Лишь на одном из стендов мелькнет еще имя Михаила Калатозова, кадры из его фильма «Летят журавли». Очень жаль, что в столь развернутой картине мирового киноискусства наше кино не заняло достойного места. Впрочем, мы лишь пожинаем плоды своей долголетней разобщенности с культурным миром Европы, разомкнутости наших профессиональных интересов и связей.

В создании МОМИ принимало участие множество фирм, институтов и отдельных консультантов, профессионалов, спонсоров из разных стран, о чем мы узнаем из прекрасно изданного красочного и обстоятельного каталога. В длинном списке опубликованного там же благодарственного письма среди его адресатов нет лишь имен советских специалистов и киноорганизаций. В книжном магазине МОМИ, где представлена практически вся кинолитература и кинопериодика, выходящая в цивилизованном мире на всех языках, не найдешь ни одной книги о современном советском киноискусстве и его деятелях — ни оригинальной, ни переводной. Невольно задумываешься о том, как сильно преувеличены наши представления о всемирной известности нашего киноискусства и как на самом деле мало и неумело занимаемся мы его пропагандой!

Эпиграфом к павильону, посвященному голливудским звездам 10—30-х годов — эпохи чуть ли не религиозного им поклонения, стали слова Глории Свенсон: «Мы не нуждались в диалоге. У нас были лица». Шесть скульптурных фигур — Тэда Бара, Мэри Пикфорд, Рудольф Валентино, Дуглас Фэрбенкс, Бастер Китон и Лилиан Гиш — поддерживают фриз с изображениями Чарли Чаплина. На потолке фриза портреты еще 60 прославленных звезд американского экрана.

или Фантастическое путешествие в мир кино

В залах современного кино столь же увлекательным оказывается путешествие в XXI век — в мир одушевленных дистанционным управлением чудовищ и «пришельцев» — сложнейших, искусно выполненных кукол и манекенов. Всевозможные «звездные войны» и прочие «саенсфикшены» американские продюсеры теперь предпочитают снимать в Англии. Компенсируя немалые потери от постоянной утечки талантов за океан, киноиндустрия Великобритании приобрела репутацию самой технически оснащенной.

Возможности кино- и телевизионной техники, демонстрируемой в МОМИ, кажутся поистине безграничными. Они ошеломляют. В музее семь проекционных аппаратов, а также 72 видеоплеера. Видеоплееры используют лазерный диск, который практически не изнашивается, не дает помех. При показе фильмов используются 14 различных звуковых систем. Вся эта техника автоматически контролируется специальной компьютерной системой.

Необходимо отметить, что МОМИ лишь составная часть большого научного комплекса по изучению «движущегося изображения». Рядом с ним, под мостом Ватерлоо расположился знаменитый Национальный кинотеатр — один из самых больших в мире, где показывается около 2000 фильмов в год, сопровождаемых лекциями, дискуссиями, встречами с выдающимися деятелями мирового экрана. Каждый ноябрь тут проходит Лондонский международный кинофестиваль. И Национальный кинотеатр, и МОМИ входят в систему Британского киноинститута, который работает в тесном контакте с ними и для которого они являются своеобразным полигоном для киноведческих и социологических наблюдений, научных работ и прогнозирования киноискусства.



# США

## ФИЛЬМЫ, ЛЮДИ, ВСТРЕЧИ

Слава богу, минуло время живучих, расхожих стереотипов. В соответствии с ними в комментариях к подобной рекламе прежде написали бы, что даже пресловутая газета «Новое русское слово» либо реакционная «Нью-Йорк таймс» или архиреакционный еженедельник «Тайм» были вынуждены отметить высокие достоинства наших спектаклей, наших артистов, книг, преемственных фильмов.

Кстати сказать, вышеперечисленные «пресловутые реакционные и архиреакционные» издания, а также многие другие газеты и журналы США дали подробные, пространные, благожелательные, а главное, весьма квалифицированные рецензии на советский фильм «Маленькая Вера».

Я был на его нью-йоркской премьере в популярном бруклинском кинотеатре «Оушн». И здесь суждения самых различных зрителей перекликались с мнением известного американского киноведа, профессора, директора Нью-орлеанского международного киноvideофестиваля Эндру Хортон.

— Наш Первый международный киноvideофестиваль в Нью-Орлеане мы не случайно открываем советским художественным фильмом «Маленькая Вера», — сказал он, обращаясь к фестивальной аудитории. — Самые значительные события в мире связаны с политикой гласности и перестройки, провозглашенной в Советском Союзе Михаилом Горбачевым. Правдивый и талантливый фильм «Маленькая Вера», несомненно, — детище этой политики.

Уже потом, встречаясь с профессорами и студентами двенадцати университетов Нью-Йорка, Вашингтона, Нью-Орлеана, показывая им наши новые документальные фильмы (среди них «Власть Соловецкая», «Черный квадрат», «Большая», «Африканская охота» и другие работы), рассказывая об их создателях, отвечая на град вопросов, ощущаешь громадный интерес американцев ко всему происходящему в нашей стране. Он первопричина и интереса к нашему кинематографу.

Я намеренно избегаю здесь слова «успех», ибо это понятие в американских условиях означало бы одновременную демонстрацию в десятках, а то и в сотнях кинотеатров. А такого пока, увы, не случается. Сравнительно прочные позиции наше кино удерживает в американском академическом мире, в особенности среди тех, кто специально занимается филологией, славистикой, политическими науками. Все сравнения хромают. Однако эта зрительская группа студентов, специалистов, профессоров вполне сопоставима с советскими «киноклубниками». Одним словом, это подготовленные зрители. Некоторые из них усиленно изучают русский язык.

На том же Нью-орлеанском международном киноvideофестивале сразу же после премьеры «Маленькой Веры» я разговаривал с почетным гостем этого киносмотрителя замечательным английским актером Альбертом Финни.

Уже в первом своем фильме «В субботу вечером, в воскресенье утром» в тепер уже далеком 1960 году он блистательно персонифицировал типичного представителя так называемых «рассерженных молодых людей», выведенных в ту пору на авансцену английской культурной жизни целой плеядой британских драматургов, писателей, кинематографистов.

Герой Финни в том памятном фильме — выходец из пролетарской среды, яростно восстает против попыток поставить его и подобных ему «разночинцев» на подобающее место представителями правящей британской «элиты».

— Мне показалось, что молодые герои «Маленькой Веры» Вера и Сергей, подчас не отдавая себе в этом отчета, столь же страстно не желают подчиниться существующим канонам. Существуют какие-то общие для всех людей, где бы они ни жили, важнейшие категории: стремление к свободе, к утверждению чувства собственного достоинства, самоуважения. Всякие попользования ущемить людей любого возраста,

и в особенности молодежь, в этих естественных, как дыхание, правах могут привести к непредсказуемым последствиям. В этом видится мне основной смысл авторского послания фильма «Маленькая Вера», мастерски воплощенного в кинематографе Марией Хмелик и Василием Пичулом, — говорил мне Альберт Финни.

Мы видели его в фильме «История Тома Джонса-найденуша» — экранизации одноименного классического романа Генри Филдинга, а также в картине «Убийство в Восточном экспрессе». За великолепную и совершенно нетрадиционную трактовку образа Тома Джонса Альберт Финни был удостоен премии «Оскар». Во второй ленте он сыграл знаменитого героя Агаты Кристи, сыщика Эркюля Пуаро. Сыграны им десятки ролей и в других картинах. Альберт Финни поставил несколько фильмов. Один из них, «Сироты», был включен в программу Первого международного киноvideофестиваля в Нью-Орлеане.

В его программе была показана также группа американских, канадских, французских картин, связанных с историей и современностью штата Луизиана. По сей день здесь живет более миллиона франкоязычных граждан, живут народные ансамбли, богатейший фольклор, в котором причудливо сплелись афрофранкоанглийские традиции.

В дни фестиваля в живописном городском парке, носящем имя легендарного Луи Армстронга, демонстрировались фильмы, посвященные истории возникновения и развития джаза. Гости и участники фестиваля могли, что называется, «в живую» прикоснуться к истокам великого искусства, родившегося примерно в нескольких сотнях метров от парка Луи Армстронга.

Во французских кварталах города живет и работает известный всему миру «Презервэйшн Хаус» («Заповедный Дом»). В этом Доме шесть дней в неделю выступают те, кто стоял некогда на его сцене рядом с великим Армстронгом (их, увы, с каждым годом остается все меньше).

Однако фестиваль, Нью-Орлеан живы не только ностальгическими воспоминаниями о прошлом. Большим успехом у зрителей и критиков пользовались здесь очень разные фильмы — «Спас и Нелли» (Болгария), «Бумажный дом» (Англия), «Паувау Хайвэй» (США), «Темная сторона солнца» (совместная югославо-американская постановка).

О последней ленте директор Нью-орлеанского киноvideофестиваля Эндру Хортон, человек разносторонний, веселый и талантливый, говорит, что включил он ее в программу, исползовав собственное высокое служебное положение.

Дело в том, что сценарий этой картины Хортон написал совместно с югославским драматургом Зелко Мияновичем. Фильм, поставленный Божидаром Николичем с помощью международной команды (в нее входили югославские, французские, итальянские, американские кинематографисты), повествует о трагической любовной истории.

— Ее суть близка смыслу притчи, рассказанной Емельяном Пугачевым молодому герою бесмертной пушкинской «Капитанской дочки», — рассказывал мне Эндру Хортон, большой поклонник прозы и стихов Александра Сергеевича Пушкина. — Помните? Насчет орла и ворона. Один живет тридцать лет и три года, а другой — триста лет? Вот и герой нашего фильма «Темная сторона солнца» предпочел несколько мгновений счастья длительному бескрылому существованию.

Эндру Хортоном написаны серьезные киноведческие работы о югославском кинематографе. Он подолгу жил в Белграде, Загребе, Любляне. Все это, а также многочисленные поездки по Югославии помогли американскому ученому собрать материал для сценария и своего предыдущего художественного фильма «Между небом и землей», поставленного в 1987 году кинорежиссером Срджаном Карановичем.

**В сравнительно недавнем прошлом публикация такой вот американской журнально-газетной рекламы концертных выступлений Георгия Жженова, Александра Калягина, Анастасии Вертинской привела бы к появлению на страницах нашей прессы ликующих заголовков типа «Триумф советского искусства в Америке» или чего-нибудь вроде «Нам рукоплещет планета»**

Представлена была в Нью-Орлеане и специальная ретроспектива фильмов Луи Маля, которой фестиваль отмечал двухсотлетие Великой французской революции.

Не составил исключение в этом отношении и III международный кинофестиваль в Вашингтоне. И здесь ретроспектива фильмов Рене Годара, Шаброля, других представителей «новой французской волны» была приурочена к этому великому юбилею.

А вообще-то международный кинофестиваль в столице США очень напоминает наши ташкентские киносмотрения. Из 52 полнометражных и 25 короткометражных фильмов, представленных в официальном показе, почти 90 процентов были созданы в странах Азии, Африки и Латинской Америки.

Художественный директор Вашингтонского фестиваля Марсия Зэлбовитц объясняет это и самим характером фестивальной аудитории.

— К нам съезжаются зрители из многих других городов США, которые не нуждаются в переводе фильмов на английский. Да и в самой столице живет значительное число китайцев, латиноамериканцев, выходцев из стран Ближнего Востока, тихоокеанского бассейна, африканцев. Существует громадный интерес к фильмам «третьего мира» и во многих других зрительских категориях. Студенчество, университетская интеллигенция, наконец, те американцы, которые, опровергая стереотипы о нашем национальном эгоцентризме, хотя бы как можно больше узнают о нравах, обычаях, жизни народов, составляющих большинство человечества.

А что таких американцев немало, свидетельствовал всегда заполненный до предела, просторный и чрезвычайно удобный кинозал Кеннеди-центра, где в течение двенадцати дней и проходили фестивальные показы.

По американским масштабам, фестиваль располагает весьма скромным бюджетом. Правительственные организации выделили ему всего лишь 150 тысяч долларов. На помощь киносмотрителю пришли спонсоры. Руководствуются они прежде всего «коварными» коммерческими расчетами. Любое упоминание спонсора — реклама. А она даже в нашем, увы, как выяснилось, не слишком расчетливом обществе — двигатель коммерции и торговли.

Главный из спонсоров — «Америкэн телефон энд телеграф компани» — задумался до того, что стал распространять зрительскую анкету. (Опять-таки явно с целью вербовки своих сторонников и потенциальных клиентов.) Она вручается каждому пришедшему на очередной сеанс. После обработки выявляются самые просвещенные, остроумные и квалифицированные... зрители! Им соответственно вручаются первый, второй и третий призы «АТТ». Статьи сказать, на

USA — USSR  
CULTURAL EXCHANGE  
KINOKLUB MERIDIAN

«ПРАВДА и только ПРАВДА!»

Ничего кроме ПРАВДЫ!..»

ТАК НАЗЫВАЕТСЯ ВСТРЕЧА С АКТЕРОМ ТЕАТРА И КИНО, НАРОДНЫМ АРТИСТОМ СССР

ГЕОРГИЕМ ЖЖЕНОВЫМ



Встреча состоится в Нью-Йорке Бруклин, кинотеатр «Океан»

в воскресенье, 14 мая, в 12 час. дня.

Стоимость билета \$10. Касса работает ежедневно с 1 час. дня до 8 часов вечера. В день концерта билеты продаются за час до начала.

Для авторской программы цена \$8. Справки по телефону (718) 648-2436



АРТЫ, ИНН. (США) И «СОЮЗТЕАТР» (СССР) ПРЕДСТАВЛЯЮТ В США И КАНАДЕ

ПОПУЛЯРНЫХ АРТИСТОВ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА

АНАСТАСИЮ ВЕРТИНСКУЮ и АЛЕКСАНДРА КАЛЯГИНА

НОВУЮ ЗВЕЗДУ — ИЗОБРИТЕЛЯ ЦЫГАНСКОЙ ПЕСНИ ВЛАДИМИРА КЛИМОШЕНКО



**ЧИКАГО**  
Воскресенье, 14 мая  
Начало в 7:30 вечера  
Mariner High School  
Auditorium  
Address: 5835 N. Lincoln Blvd.  
Билеты продаются за две недели  
Справки по тел. (312) 886-5422

**БОСТОН**  
Понедельник, 15 мая  
в 8:00 вечера  
New England Mus.  
Address: 229 State St.  
Билеты продаются в выходные  
Справки по телефону (617) 787-2837

**ЛЮСАНДЖЕЛС**  
Понедельник, 17 мая  
Начало в 7:30 вечера  
Whitman High School  
Address: 4401 W. 20th St.  
Билеты продаются за две недели  
Справки по телефону (617) 877-1299

**САН-ФРАНСИСКО**  
Суббота, 13 мая  
Начало в 7:30 вечера  
Leviathen Box Memorial  
Theatre  
Address: 2850 — 19th Ave.  
Справки по телефону (415) 694-1144

**ФИЛАДЕЛЬФИЯ**  
Суббота, 20 мая  
Начало в 9:00 вечера  
Театральный зал "Beth  
Elmest"  
Address: 3400 Locust & Union  
Билеты продаются за две недели  
Справки по телефону (215) 733-8844

**НЬЮ-ЙОРК, БРУКЛИН**  
Воскресенье, 21 мая  
Начало в 7:30 вечера  
Brooklyn College  
Whitman High School  
Address: Neeland Ave & Ave. H.  
Билеты продаются за две недели  
Справки по телефону (212) 779-2837

**НЬЮ-ЙОРК, БРУКЛИН**  
Понедельник, 15 мая  
в 8:00 вечера  
New England Mus.  
Address: 229 State St.  
Билеты продаются в выходные  
Справки по телефону (617) 787-2837

В Большом шоу комедии в 2-х отделениях вы увидите:  
Сценарий последнего спектакля режиссера Анатолия Зверева на сцене МХАТ «Татьяна Овдиенко из нового спектакля по пьесе А. Вертинской»  
Песни юного Олега Алмонда, посвященные Вертинскому последнему. Шестнадцатилетний музыкант-минималист. Оперная и новая цыганская музыкальные представления.  
\*Табак уходит в небо.

«МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА»  
Об этом фильме сейчас много говорят!  
Демонстрируется:  
NEW YORK — Lincoln Plaza.  
63rd Broadway, (212) 757-2280.  
BOSTON — Nickelodeon.  
606 Commonwealth Ave. (617) 424-1500.  
CAMBRIDGE — JANUS.  
57 JFK Street. (617) 661-3741.  
LOS ANGELES — Fine Arts.  
8556 Wilshire Blvd. (213) 652-1330.  
SAN FRANCISCO — Lumiere.  
1572 California Street. (415) 885-3200.  
SAN DIEGO — Ken Theatre.  
4061 Adams Ave. (619) 283-3227.  
SEATTLE, WA — Harward Exit.  
807 East Roy. (206) 323-0587.  
WASHINGTON, D. S. — Key Theatre.  
1222 Wisconsin Ave. (202) 333-5101.

международном кинофестивале в Вашингтоне присуждаются только эти призы.

«Дьявольский» расчет «АТТ» вот уже третий год дает замечательные результаты. Каждый доллар, вложенный в рекламу фестиваля (а следовательно, и «АТТ»), дает очень большую отдачу. Поделилась со мной благой вестью миловидная дама — представительница безжалостного капиталистического спрута. Она же сообщила, что подобные финансовые инвестиции позволяют получить компании существенные налоговые льготы.

Ежедневно главная столичная газета «Вашингтон пост» (она распространяется и по всей стране) уделяла много места киносмотру.

Была замечена газетой и некоторыми другими столичными изданиями и лента Нодара Мангадзе «Эй, маэстро!». Рецензент «Вашингтон пост» отметил «...тонкость и талант грузинского мастера, замечательно воплотившего средствами своего искусства некоторые грани извечного конфликта между художником и бездушной толпой, между подлинной духовностью и вульгарной пошлостью агрессивных обывателей».

Много писала пресса о кампучийском фильме «Тень тьмы», премьера которого состоялась на фестивале. Это первая в Кампучии попытка осмысления полпотовского геноцида в художественном кино. От рук «красных кхмеров» погибли жена и четверо детей Ивона Хема — постановщица фильма «Тень тьмы». Он намеревается продолжить разработку этой трагической темы.

Примечательна история создания фильма «Мапантула». Группа белых и черных южноафриканских кинематографистов сняла под носом у власти Иоханнесбурга яркое произведение, бичующее расизм и апартеид. В полицию ежедневно сдавались планы работы над «гангстерским кинобоевиком». Вместо него впервые на территории Южной Африки под руководством Томаса Моготлане (режиссер и сценарист) и Оливера Шмитца (сценарист) был создан волнующий художественный фильм, вскрывающий психологические, социальные, экономические корни апартеида, страстно призывающий к его уничтожению.

Большой успех выпал на долю кубинской кинокомедии «Плэфф» кинорежиссера Хуана Карлоса Табио. Фантастически-гротесковая ситуация, разработанная сценаристами Дэниэлем Чавэрриа и Рейносо Принципалем, позволила необыкновенно изобретательно постановщику, что называется, во всю мощь недюжинного таланта продемонстрировать поистине неисчерпаемые возможности кинематографа. Причем фейерверк изобразительных, звуковых находок и приемов в фильме «Плэфф» никак не самоцель. Он подчинен последовательному юмористическому, порой сатирическому осмыслению серьезных проблем, беспокоящих художников.

Блистательное исполнение главной роли картины Дэйси Гранадос немало способствует успеху комедии.

Если же говорить об общей тенденции III международного, Вашингтонского, то это глубина и серьезность очень многих работ, показанных здесь. Тут и замечательные китайские, алжирские, таиландские ленты, фильмы многих латиноамериканских, арабских и африканских стран, филиппинские, английские, вьетнамские картины.

Полагаю, что это результат тщательного, квалифицированного и требовательного отбора фильмов. Каждой отборочной поездке предшествует длительная подготовка. В ней обязательно участие экспертов-страноведов, лингвистов, искусствоведов. Каждый из них, как правило, хорошо владеет несколькими языками, что позволяет напрямую, без посредников общаться с коллегами-кинематографистами.

— В нынешнем году мы включили в официальный показ вдвое меньше картин, чем в 1988 году. Поняли, что «повышение планки» на пользу и зрителям, и кинематографистам, — рассказывает художественный директор Вашингтонского МКФ Марсия Золбовиц.

Институт же спонсоров, в полную силу проявивший себя в дни I международного кинофестиваля неигрового кино в Ленинграде, на мой взгляд, также заслуживает развития и поддержки.

Не вдаваясь в природу взаимоотношения спонсоров с подопечными «у нас и у них», скажу, что ни одного крупного культурного мероприятия, будь то выставка, благотворительное эстрадное шоу, международный кинофестиваль, без спонсоров в США не обходится.

В том числе ежегодный кинофестиваль студенческих фильмов нью-йоркского университета. В нынешнем году он проходил в гигантском, на две тысячи мест, зале студенческого культурного центра в сорок седьмой раз.

И дело даже не в грандиозности масштаба самого мероприятия, которое волей-неволей сравниваешь с нашим виковским фестивалем. В лучшей киношколе США обучается кинематографическим специальностям около тысячи человек. Они «берут» курс обучения у профессоров, которых выбирают по своему разумению и за очень приличные деньги. Не всегда их выплачивает сам студент. Но его спонсор: теле- либо кинокомпания, любая другая организация, вкладывающая капитал, — внимательно следит за своим подопечным.

Все это, разумеется, накладывает свой отпечаток и на ежегодный студенческий фестиваль. Тут не место гениальничанию, кривляниям, премьерству. Все надо доказывать делом.

Быть может, поэтому американских сверстников наших выпускников отличают большая со-

бранность, деловитость, серьезность. Подобным свойствам не противопоказаны сердечность, искренность, живой, непосредственный благородный интерес, отклик на самые острые проблемы окружающей жизни.

Таким талантливым откликом представляет мне и очень хорошая игровая лента Марка Ричардсона «Заблудившиеся псы». В двадцать три минуты экранного времени укладывает он, увы, типичную американскую трагедию наших дней. Ограбление кассы негритянским юношей, почти подростком. Захват им белого мальчика в заложники. Совместное существование «скованных одной цепью». Неизбежная кровавая развязка. Обо всем этом рассказывается с болью и гневом. В фильме почти отсутствуют диалоги. «Говорят» пластические образы, искусно найденные молодым, двадцатидвухлетним постановщиком. Вместе с пятью выпускниками киношколы нью-йоркского университета он удостоен звания лауреата 47 фестиваля студенческих фильмов, а также солидной денежной премии, присуждаемой специальным фондом нефтяной корпорации «Мобил Ойл».

Я побывал лишь на трех очень разных киносмотров долгого американского лета. Мои друзья шутили, что весь год можно прожить, практически не выходя из кинозала, отдыхая от просмотров лишь во время перелетов из одного города в другой. В этой шутке много правды. В США ежегодно проводится несколько десятков кинофестивалей. Некоторые из них заслуженно завоевали международную известность.

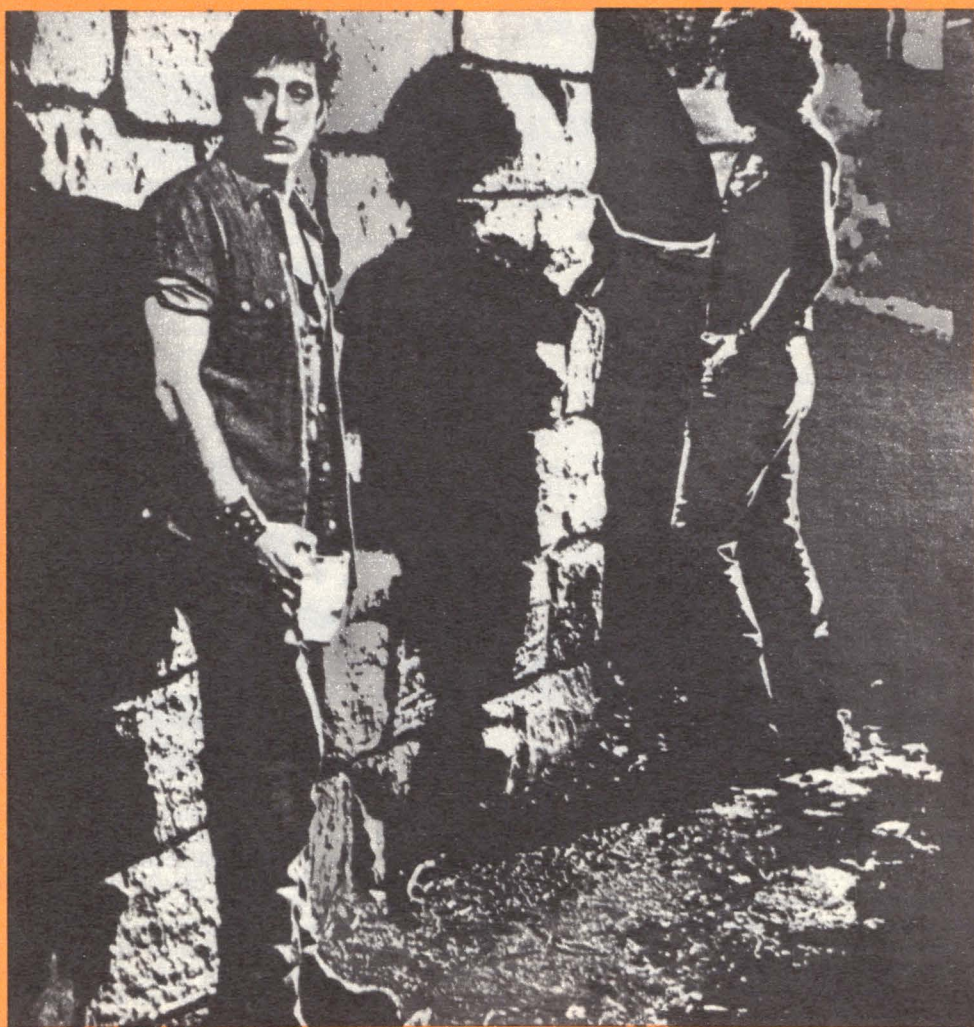
Полагаю, на основе личных наблюдений, встреч и бесед с их организаторами, что «секрет» самого существования каждого такого киносмотра — в неустанной подлинно общественной деятельности сотен энтузиастов. К примеру, один из них, как потом выяснилось, профессор Гарвардского университета, снабжал меня рекламными материалами Вашингтонского фестиваля. Другой страстный любитель кино — ответственный работник нью-орлеанской биржи — аргументированно и спокойно на заседании совета фестиваля убеждал представителя компании «Кока-кола» в штате Луизиана в целесообразности денежного вклада в кассу киносмотра и в этом премного преуспел.

Знаю, что и в нашем отечестве не чужды умных, энергичных, инициативных любителей кинематографа, усилия которых могли бы сильно изменить унылую панораму наших, увы, немногих фестивалей.

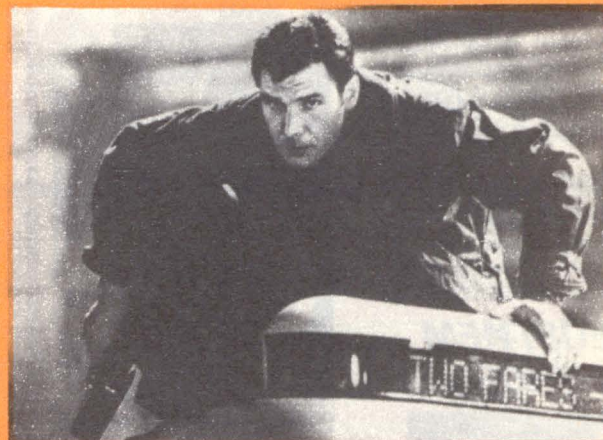
При надобности готов сообщить их имена и адреса всем желающим.

Феликс АНДРЕЕВ,  
специальный корреспондент  
«Советского экрана»

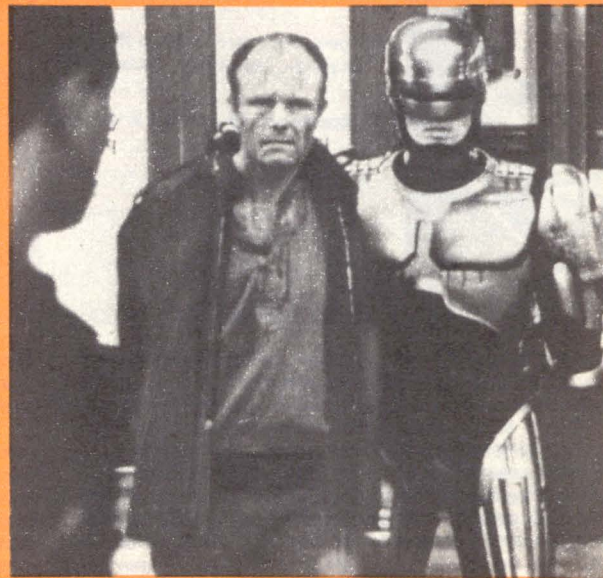
Нью-Йорк — Вашингтон — Нью-Орлеан — Москва



«Разыскивающий»



«Блейд-раннер»



«Робот-полицейский»

**«БЛЕЙД-РАННЕР»** (Blade Runner). Название чаще переводится дословно: «Бегущий по лезвию бритвы». США — Великобритания, 1982. Режиссер Ридли Скотт. В ролях: Харрисон Форд, Рутгер Хауэр, Шон Янг, Эдвард Джеймс Олмос, Дэрил Ханна. 123 минуты.

Действие этого фантастического фильма происходит в 2017 году в Лос-Анджелесе. «Блейд-раннер» (истребитель роботов) Декар преследует четырех «репликантов» (роботов, по внешнему виду совершенно не отличающихся от людей), поднявших бунт и вышедших из повиновения. Режиссер фильма Р. Скотт прославился искусной экранизацией повести Дж. Конрада «Дуэлянты» (1977) и впечатляющим фантастическим «боевиком» «Чужак» (1979). В ленте «Блейд-раннер» он создает при помощи оператора Д. Кроненвета и известного мастера по специальным эффектам Д. Трамбалла (принимавшего участие в работе над фильмами «2001 год: Космическая одиссея» и «Звездный трек») уникальную визуальную атмосферу будущего. Даже сцены в обычных городских кварталах или в интерьерах приобретают здесь ирреальный, загадочный смысл при умелом использовании света, цвета, пространственного построения кадра. Р. Скотт очень тонко сопрягает стиль типичного «черного фильма» в духе Д. Хэммета или Р. Чэндлера с фантастикой на высоком уровне технической сложности. Популярный для фантастической литературы мотив о бунте машин против созданных их людей берет истоки еще в средневековых легендах о Големе, в романе начала прошлого века «Франкенштейн» Мэри Шелли. Режиссер обогатил эту идею опытом современных антиутопий, показал, как в технократическом обществе, достигшем невероятного научного прогресса, действует же-

стокая система подавления отдельной личности. Мелодраматическая линия любви Декара и прекрасной девушки Рейчел, оказавшейся роботом, несет немалую художественную и философскую нагрузку. Где грань между человеком и репликантом? Имеет ли право человек на презрение, тем более физическое истребление искусственного человека? Фильм Р. Скотта — показательный пример очень интересного сочетания зрелищного «боевика», обладающего занимательной интригой, с философской картиной-размышлением.

**«РОБОТ-ПОЛИЦЕЙСКИЙ»** (Robot Cop), США, 1987. Режиссер Пауль Верховен. В ролях: Питер Уэллер, Нэнси Аллен, Ронни Кокс, Кёртвуд Смит. 103 минуты.

Фильм голландца П. Верховена, приобретшего в последние годы особую популярность в США, развивает складывающуюся традицию «философского боевика». Полицейский Мёрфи из Детройта недалекого будущего был убит бандой жестоких преступников, а затем возрожден в качестве суперробота, призванного творить справедливость. Несколько вялая завязка картины впоследствии с лихвой компенсируется стремительно развивающимся действием с довольно жестокими и натуралистическими подробностями. Замечательны специальные эффекты и электронная мультипликация Фила Типпета, грим признанного мастера Роба Боттина, работавшего на лентах «Вой», «Ведьмы из Иствика» и «Внутренний космос». И все же по силе воздействия фильм П. Верховена проигрывает и «Блейд-раннеру», и «Терминатору». Как это ни странно, почему-то воспринимаешь картину «Робот-полицейский», словно реальную историю из настоящего с дополнительными аттракционами фантастического толка для развлече-

ния. Нет здесь той глубины пророчества и предостережения, которая отличает лучшие фантастические фильмы, в том числе обходящиеся без супертехники.

**«ЖАРКИМ ДНЕМ ПОСЛЕ ОБЕДА»** (Dog Day Afternoon), США, 1975. Режиссер Сидни Люмет. В ролях: Аль Пачино, Джон Казале, Чарлз Дёрнинг, Кэрл Кейн. 130 минут.

Фильм основан на реальном факте ограбления банка в Бруклине 22 августа 1972 года. Сценарист Фрэнк Пирсон, получивший премию «Оскар», и режиссер Сидни Люмет предлагают не просто детальную реконструкцию событий, насыщенную интереснейшими психологическими нюансами, но и обширную панораму бытия большого города, почти документальную и вместе с тем острохарактерную, трагикомическую картину современных нравов. Немалая доля успеха фильма, как и в предыдущей ленте Люмета «Серпико», принадлежит Аль Пачино, демонстрирующему высший класс актерского мастерства, виртуозного внутреннего перевоплощения. Аль Пачино играет обычного человека, доведенного до отчаяния неудачной семейной жизнью, втянутого в сумасбродную игру пороков и страстей современного мира. Его герой хочет ограбить банк, чтобы раздобыть деньги для операции по смене пола своему любовнику. Благодаря актеру персонаж вызывает не презрение или жалость, а сочувствие: он совершил безумный, преступный с точки зрения закона, но

по-человечески понятный, даже по-своему благородный поступок.

**«РАЗЫСКИВАЮЩИЙ»** (Cruising), США, 1980. Режиссер Уильям Фридкин. В ролях: Аль Пачино, Пол Сорвино, Карен Аллен, Ричард Кокс. 106 минут.

В этом фильме также использованы подлинные события — убийства в среде нью-йоркских гомосексуалистов в период между 1962 и 1979 годами. Картина даровитого профессионала У. Фридкина поражает в не меньшей степени, чем лента Люмета, аутентичностью воплощения на экране жестокого, болезненного, деградирующего мира. Аль Пачино в очередной раз удивляет способностью вживания, «внедрения» в роль, подобно тому как его герой, полицейский Стив Бёрнс, разыскивающий убийцу, погружается на нью-йоркское дно. Но в отличие от С. Люмета У. Фридкин употребляет весь свой талант для создания эпатажной, скандальной атмосферы действия, любовно воспроизводит предметы быта, символику и ритуалы взаимоотношений в гомосексуальных компаниях. Грубый, порой безвкусный фильм У. Фридкина вызывает неприятие, отталкивающее ощущение, которая происходит с полицейским, «втянувшимся» в образ жизни разыскиваемого убийцы и его прошлых и будущих жертв.

Оценки фильмам даются по шестибальной системе.

	Блейд-раннер	Робот-полицейский	Жарким днем после обеда	Разыскивающий
В. Дмитриев	xxx	xxx	xxx	xx
К. Разлогов	xxxx	—	xxx	xxx
А. Дементьев	xxxx	xxxx	xxxx	xx
С. Кудрявцев	xxxxx	xxxx	xxxxx	xx

# ЗАЧЕМ ВЕРИТЬ КИНОКРИТИКАМ?

обзор писем  
рубрики «Видеокompас»

Восемнадцатилетний А. Арутюнян из Минска пишет: «На вкус и цвет товарища нет, поэтому мое письмо не упрек Вам! А просто нежелание в следующий раз вообще верить кинокритикам».

Эта фраза принадлежит как будто двум абсолютно разным людям. Один понимает, что «о вкусах не спорят». Другой зарекается вообще верить кинокритикам.

Не время ли понять, что и к искусству имеет отношение столь модный ныне «плюрализм мнений»?

Кое-кто из читателей «Видеокompаса» не стесняется в выражениях, клеймя нас позором за низкие оценки фильмам «Кобра» и «9 1/2 недель». Двадцатишестилетняя Н. Майорова из Москвы так и пишет: «А самое главное — мне хочется знать, а кто дал им право писать свои отзывы о фильме да еще «оценивать» фильмы по 6-балльной системе? Они что, считают себя такими деловыми, что, с ходу посмотрев эти фильмы, могут свои оценки печатать в журнале? Обидно то, что они забыли о том, что вкусы-то у людей разные и взгляды тоже».

Действительно обидно! Н. Майорова вслед за А. Арутюняном признает наличие у людей разных вкусов и взглядов, но присутствие собственного мнения у одного и даже нескольких кинокритиков вызывает у нее приступ негодования.

Ведь было сказано в предисловии к рубрике «Видеокompас», что мы не навязываем свои оценки зрителям, каждый может выбирать то, что ему нравится. Кстати сказать, «Видео Муви Гайд 1989», «Муви он Ти-Ви энд видеокассет. 1989—1990» и «Л. Малтин. Ти-Ви Муви энд Видео Гайд», престижные в США справочники, невысоко оценивают достоинства «Кобры» и «9 1/2 недель». Лично мне скучно на «Кобре» оттого, что я угадываю с большим опережением ход событий этой картины. Я восхищаюсь фильмами «Искатели потерянного ковчега», «Терминатор» и «Безумный Макс II» не только из-за режиссерского мастерства, но и из-за напряженного, непредсказуемого развития действия.

Я всегда считал себя приверженцем разных жанров и стилей: от так называемого элитарного кино до сверхразвлекательного. Главное, чтобы картина была талантлива. Конечно же, заемные, эпигонские ленты типа «Кобры» или «9 1/2 недель» несравнимы с «Французским связным» и «Последним танго в Париже». Талант или есть, или его нет. Это можно почувствовать, обладая «насмотренностью», дающей пищу для сопоставлений, сравнений, развернутых либо кратких оценок. Многие читатели положительно отозвались о появлении нашей рубрики, помогающей хоть чуть-чуть ориентироваться в «видеонеразберихе» (термин М. Московской из г. Шелехова Иркутской области).

Нам представляется плодотворным и перспективным не взаимный обмен упреками по поводу «низкого уровня» (Н. Майорова) друг друга, а совместный разговор с впечатлениями от просмотренных фильмов.

С. КУДРЯВЦЕВ

Жаль, что не осуществился первоначальный замысел: включить в анкету оценки из зарубежных справочников по видео. Редакция полагала, что читатели запутаются в разной системе баллов. Теперь ясно, что отсутствие таких сведений не пошло на пользу рубрике. Мы публикуем оценки по фильмам, о которых уже шла речь в предыдущих выпусках «Видеокompаса». Быть может, вы обратите внимание на «чересполосицу» вкусов и пристрастий даже у зарубежных критиков.

	«Видео Муви Гайд 1989» (по пятибалльной)	«Л. Малтин. Ти-Ви Муви энд Видео Гайд 1989» (по четырехбалльной)	«Муви он Ти-Ви энд видеокассет. 1989—1990» (по четырехбалльной)
«Кобра»	xx	x½	x
«Французский связной»	xxxxx	xxxx	xxx½
«Поменяться местами»	xxxx	xx½	xxx
«Будучи там»	xxxx½	xx½	xxx
«Последнее танго в Париже»	xxx	xxx½	xxxx
«9 ½ недель»	xx	x½	x
«Воины»	xxxx	xxx	xxx
«Класс 1984 года»	xx½	xx	xx
«Искатели потерянного ковчега»	xxxxx	xxxx	xxx
«Копи царя Соломона»	0	x½	xx
«Казанова Феллини»	—	xx½	xx½
«Калигула»	0	x½	½
«Охотник на оленей»	xxxxx	xxxx	xxx
«Редкая отвага»	xxxx	xx½	xx½
«Терминатор»	xxx½	xxx½	xxx
«Экстро»	½	—	x½
«Моисей»	xxx	—	xxx
«48 часов»	xxxx½	xxx½	xxx½
«Полицейская академия» I—V	x; xx; 0; x; ½	xx½; 0; x½; 0; 0	xxx; xx½; xx; xx; xx
«Коррида любви»	—	xx½	—
«Бэрри Линдон»	xxx	xxx½	xxx½
«Революция»	xx	0	x
«Иисус Христос — суперзвезда»	xxx½	xxx	xxx
«Волосы»	xxxx	xx½	xxx
«Блоу-ап»	xxxxx	xxx½	xxx½
«Прокол»	xxxx	xx½	xxx½
«История обыкновенного безумия»	x	x½	xxx
«Попутчик»	xxx½	xx½	xx½
«Дуэль»	xxxxx	—	xxx½
«Блейд-раннер»	xxxx½	x½	xxxx
«Робот полицейский»	xxxx½	xxx	xxx½
«Жарким днем после обеда»	xxxx½	xxx½	xxx½
«Разыскивающий»	xx	½	x½



СОВЕТСКИЙ  
**Экран**

№ 14 • 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

№ 14 (782) — 1989 г.  
Сдано в набор 08.08.89.  
Подписано к печати 18.08.89.  
А 07089.  
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 № 1070.  
Цена 60 коп.



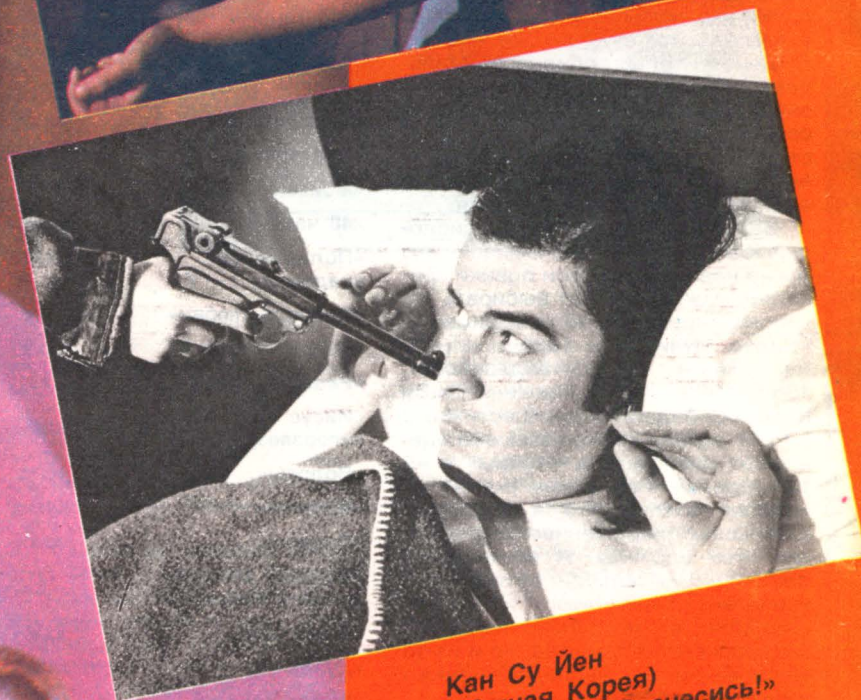
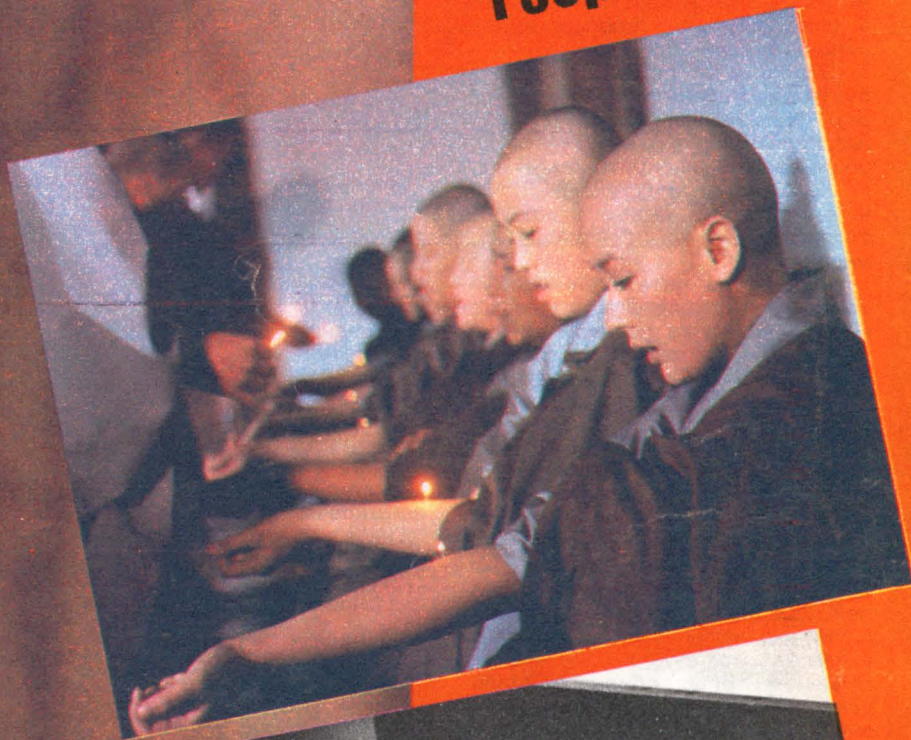
ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:  
125319, Москва, А-319,  
ул. Часовая, 5-б.  
Телефон редакции:  
152-88-21.

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:  
«Мисс ПРОК»  
XVI ММКФ — актриса  
Ольга КАБО  
Фото  
Николая ГНИСЮКА

Обладатели  
призов  
«Бронзовый  
Георгий»:



Кан Су Йен  
(Южная Корея)  
в фильме «Вознесись!»  
и Туро Пайала  
(Финляндия)  
в фильме «Ариэль»

Кан Су Йен

Фото Н. Гнисяка

СОВЕТСКИЙ  
**Экран**