

# ПРОСН

10-91



## ЧУМА И ПИР

МОСКОВСКИЙ  
МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
КИНОФЕСТИВАЛЬ

# СЕМНАДЦАТЫЙ

Итак, нас ждет новое приключение по имени «Московский международный кинофестиваль».

Или испытание?

Или ничего не ждет, потому что, может, и не заметим мы на сей раз пришествие мирового кино на наши советские экраны?

Может, и не заметим. Ведь не заметила же недавно московская публика почти полную программу легендарного Венецианского кинофестиваля, показанную в кинотеатре «Форум», что на Садовом. Фильмы, на которые еще лет пять назад шла, ехала, летела бы вся кинолюбительская страна, стояла бы в бессонных очередях, ходила бы вокруг с плакатами о лишнем билетике, нынче прошли в пустом зале.

Странное время всеобщей анемии, потери интереса к чему бы то ни было, существования словно бы по инерции. Бег на месте, как в дурном сне. Между тем очнуться необходимо, пусть усилием воли, иначе ведь выхода не будет и никто нам новой жизни не дарует. Даже искусство, которое, как говорят, частично «фабрика снов».

Фестиваль в этом году грозил не состояться. Уместен ли «пир во время чумы» — о том поговорят мои коллеги и соотечественники на соседних страницах. Но по мне, мы уж столько прекрасных традиций порушили, просто от равнодушия, от невежества или бессилия, от обуревавшей страну вот уж сколько десятилетий мохнатой дикости, что теперь каждый шаг, временно (временно?) сделанный назад, может стать роковым, ибо позади, в общем, бездна. От того, сможем ли сберечь еще сохранившееся, зависит и начало возрождения. Ведь как ни странно, мы после стольких лет абсолютно мирной жизни поставили себя в положение едва ли не худшее, чем было у блокадников Питера: у них еще доставало сил ходить на премьеру симфонии Шостаковича или в нетопленный зал оперетты, чтоб посмотреть на прекрасную мирную жизнь.

Фестиваль решили провести. Более того, Моссовет мудро взял его под свое покровительство, уже тем обеспечив себе репутацию покровителя искусств. Но трудности предстоящего киномарафона не только субъективно отечественного толка.

Сообразим: все 32 года своего уникального пути ММКФ был единственной форточкой, изредка приоткрывавшейся в мировой кинематограф. О кино в ту пору было принято читать в журналах, без всякой надежды его когда-либо увидеть без цензур и купюр. Картины Феллини пылились в тайных сейфах Ермаша и не выдавались даже специалистам по причине неприличности. О Пазолини передавали шепотом страшные слухи, изучая его творчество по сардоническим статьям «Искусства кино». Американское кино, полное ужасов и насилия, бездуховное и одурманивающее, разлагалось где-то в безопасном далеке. А на наших экранах дул свежий ветер «Освобождения» и еще многих других великих фильмов, названия которых нынче бесследно утонули в болоте атрофированной застою памяти. Естественно, что люди все-таки хотели пусть полглаза, но увидеть порочного Пазолини и тронутого аристократическим декадансом Висконти. Естественно, нездорово толпились. Естественно, было ощущение невиданного праздника, потому что приоткрытая в коммерческих целях форточка воспринималась как пришествие свободы, нас встречавшей радостно у входа в кинотеатр.

А теперь-то что? Да у меня дома кабельный телеканал с восемью до двенадцати без усталости крутит новейшие американские картины. Аморально, пиратски, но крутит. В видеосалонах желающие уже объелись «клубничкой». По части запретных плодов отечественные фильмы давно обскакали изысканных французов и даже пылких необузданных итальянцев, пусть они теперь ломаются в своих заморских видеозалах на «русский секс». По части серьезного кино — так ведь тоже дефицита, в общем, уже нет: то пройдет ретроспектива Пазолини, то в Киноцентр приедет погостить сам Занусси. Конечно, это только в Москве, ну, может, еще в Питере. Но ведь и фестиваль — Московский. Остальная великая держава довольствуется видиком и прокатом, который, между прочим, тоже сменил курс ровно на 180 градусов, так что теперь хоть полглаза увидеть мечтаешь «Мать» Панфилова, а вовсе не новую работу Бельмондо.

Если не считать состояния магазинных прилавков, наши отношения с мировым кино и, следовательно, ситуация для фестиваля, как ни парадоксально, близятся к нормальной.

Ведь и в Венеции публика может смотреть заграничное кино не только в жаркие дни мостры. Ведь и там уже есть видики, а телевидение, так оно вообще крутит всего Феллини совершенно легально. В общем, заелись, почти как мы сегодня. А на фестивальные просмотры ходят по иным причинам.

Не нажраться с голодухи. А увидеть воочию кинопроцесс, живую жизнь искусства, его всемирный срез. Увидеть — первыми, на премьере, когда у фильма еще нет репутации и прессы, нет хулителей и поклонников: вот он, новорожденный, голенький и беззащитный, сучит ножками и хочет тепла. И ты, гордый и независимый, полагаешься только на свое просвещенное суждение и волен вместе с этим залом одарить младенца вселенской славой или свергнуть самоуверенного бездаря в пучины безвестности. И Джини Лоллобриджи-ды с Джеками Николсонами трясутся в своих ложах в ожидании вердикта.

Но какое же счастье, какая радость безмерная переполняет сверкающий зал, когда свершается открытие нового шедевра! Искусство живо! — несется тогда весть из Канна, Венеции, Монреаля. Мир жив!

То, что мы не взорвали, не снесли, сохранили Московский фестиваль, говорит о том, что жива в стране культура. А стало быть, есть надежда и энергия к возрождению.

Сейчас, когда мы запускаем в производство этот номер журнала, на дворе май, и до фестиваля еще два месяца, и что за это время произойдет, никому не ведомо. Встречаем фестиваль той информацией, какая существует на сегодня. Предположениями. Уроками прошлого, которые сегодня выглядят подчас мрачным курьезом. Заранее просим извинить, если действительность опрокинет какой-то из прогнозов — жизнь столь непредсказуема.

Два года назад в хоре зловещих пророчеств не то возрождался в муках, не то агонизировал шестнадцатый ММКФ. Станет ли семнадцатый последним? Или вместе со страной войдет в нормальную и уже потому для нас совершенно новую жизнь?

Это, впрочем, зависит только от нас с вами.

Валерий КИЧИН

# ЭЖ, П



# ОПИРЧУЕМ!



Франсиско Гойя. Карнавал

Грядет Московский кинофестиваль. Одно время само его существование было поставлено под вопрос. Отвоевали. И все же остались сомнения: до него ли сейчас? Нужны ли нам гости, когда в доме развал и нечего поставить на стол? Конечно, мы постараемся не ударить в грязь лицом, но, даже если нам это удастся, не будет ли выглядеть кинематографический праздник эдаким пиром во время чумы?

Что думают об этом сами кинематографисты?

**Марк ЗАХАРОВ:**

— Самое мучительное в жизни — это когда из-за рубежа приезжают люди — знакомые, друзья, которые принимали меня.

Тогда начинается приступ неврастения: я не смогу принять их на соответствующем уровне — том уровне, который, я знаю, существует на Западе. В том состоянии, в котором мы пребываем сегодня, может быть, стоило пропустить этот фестиваль, чтобы люди не ужасались, видя нашу разруху. Я говорю это из патриотических побуждений — боюсь дальнейшей потери нашего престижа.

Возможно, моя точка зрения уязвима. Напряжение нарастает, и по всей видимости июль — август будут самым тяжелым временем и по экономическому положению, и по атмосфере в городе.

Что касается культурной миссии, которую обычно приписывают фестивалям, то мне кажется, большого значения она сегодня не имеет. Мы перенасыщены западной кинопродукцией, кроме того, произошло много маленьких фестивалей. У зрителя уже нет прежней жажды. Наоборот, по всему чувствуется зрительская депрессия. Люди перестают ходить в театр, в кино, зато с удовольствием слушают классическую музыку. Все это тоже работает не на фестиваль.

И, конечно, очень многое будет зависеть от Оргкомитета: сможет ли он работать по-настоящему, найдет ли поддержку у государственных структур, прежде всего у Моссовета? К Станкевичу у меня есть доверие — и чисто человеческое, и деловое. Надеюсь, его участие поможет организовать фестиваль на пристойном уровне. Непристойность — это то, что меня больше всего пугает.

**Борис ВАСИЛЬЕВ:**

— Я сторонник таких фестивалей, по-моему, они нужны, а сейчас в этом просто великая нужда. Фестиваль помогает людям сблизиться — не только кинематографистам, но и зрителям, — помогает взглянуть друг на друга без склок, без политических распрей. Мне кажется даже, что сегодня культурная миссия фестиваля отходит на второй план, нам нужно другое — немного радостного, дружелюбного общения. Между собой и с гостями. Для нас очень важно почувствовать себя частью мира, его гражданами. А фестиваль — всегда возможность посмотреть на людей, да и себя, как говорится, показать.

• Сравнивают фестиваль с «пиром во время чумы», но ведь это не

пир. Фестиваль — это прежде всего работа, а сделать ее серьезной, плодотворной зависит от нас.

**Элем КЛИМОВ:**

— Когда в феврале на пленуме совета федерации Союза кинематографистов я высказал сомнения по поводу того, следует ли нам проводить летом Московский кинофестиваль, мои оппоненты возражали: мы можем вообще его потерять. Наш фестиваль относится к престижной категории «А», где особенно ценятся регулярность и постоянство. Мы тогда сообща решили, что МКФ следует сохранить. Во-первых, надеемся, что политическая ситуация в стране все-таки изменится в лучшую сторону. Во-вторых, люди теперь живут так тяжело, а на фестиваль в Москву съезжается столько любителей кино со всей страны, что грех было бы лишать их этого праздника.

Эти доводы перевесили, и фестиваль будет. Хотя мне заранее стыдно перед гостями. Стыдно за наш сервис, за наши гостиницы, за наш транспорт, за наше хамство. Четыре года назад на первый «перестроечный» фестиваль съехалось множество достойных людей, но эйфория надежды перекрывала тогда бытовые неудобства. С тех пор многое изменилось. После прибалтийской трагедии на нас смотрят совсем по-другому. Вряд ли гости будут закрывать глаза на все то, что у нас происходит. Тем более люди, как правило, едут на фестиваль, ожидая нормальных условий для работы и отдыха. Боюсь, их опять не будет. Скорее всего фестиваль снова окажется ущербным.

И тем не менее Московский кинофестиваль непременно следует сохранить. А потому, несмотря ни на что, а точнее вопреки всему, надо работать...

**Владимир ГОСТЮХИН:**

— Фестиваль непременно нужно сохранить. Пусть не в такой парадной форме, как раньше, чтобы не выделяться, не устраивать разгула... Но если мы потеряем международный фестиваль, будет жалко.

С другой стороны, должна, по-моему, измениться его направленность. В застойные времена был необходим острый, я бы даже сказал, болевой кинематограф. И особенно в последние годы утвердилось мода на шоковое кино. Но сейчас нужнее кино человеческое. Такой фестиваль как раз в нашем тяжелом положении был бы незаменим.

А интерес к нему, мне кажется, все равно будет, несмотря ни на что...

# ПО ЛЕСТНИЦЕ, ВЕДУЩЕЙ ВНИЗ

А. КАРАГАНОВ



А. Караганов (справа) среди членов жюри III МКФ в Москве. Слева — Жан Маре, в центре — Григорий Чухрай.

■ К 1963 году Московский международный кинофестиваль набрал обороты. В 1959-м он (это был первый) отметил своим Большим призом «Судьбу человека» Сергея Бондарчука, в 1961-м открыл кинематографическому миру поразительный фильм тогда еще молодого японского режиссера Кането Синдо «Голый остров», разделивший Большой приз с «Чистым небом» Григория Чухрая. В 1963-м Федерико Феллини везет в Москву новый фильм «Восьмь с половиной».

Вспоминаю открытие фестиваля. Оно было торжественным, красивым — так полагалось тогда. В зале — великие мастера мирового кино (пожалуй, только Бергмана и Форда не хватало), десятки просто крупных, видных, выдающихся, называй как хочешь. Такого созвездия знаменитостей я не видел ни в Канне, ни в Сан-Франциско, ни в Карловых Варах (называю фестивали, на которых к тому времени мне довелось побывать).

Не только в день открытия, но и в «будни» фестиваля у гостиницы «Москва» собираются сотни охотников за автографами. У фестивальных касс — тысячные очереди. Бурно и радушно встречали участников фестиваля на киностудиях, в научных институтах, на заводах (фарцовщики и проститутки тогда не засоряли фестивального пейзажа). Особенно весело проходила еще не успевшая стать «мероприятием» поездка по каналу Москвы. На пароме гремели оркестры, слышались разноязыкие песни, самые почтенные мэтры пускались в пляс, словно бы возвращаясь в свои восемнадцать.

Признаюсь, даже в часы самого бурного веселья я не мог выкинуть из головы тревожившие меня предчувствия. Дело в том, что за несколько дней до открытия фестиваля мы с председателем жюри Григорием Наумовичем Чухраем получили неоспариваемую директиву: «Восьми с половиной» Большой приз не давать — фильм, как было сказано, сильно модернистский, слишком сложный, народу непонятный, фестивальному девизу не отвечает. В случае спора дать ему один из трех Золотых призов, а Большой на этот раз не присуждать вовсе. После просмотра фильма мы поняли, насколько же трудно будет исполнить не подлежащую обсуждению директиву.

Спор начался в жюри на первом же заседании. Жан Маре, активно поддержанный Стенли Крамером, вносит предло-

жение: Большой приз — фильму Феллини, других претендентов на столь высокую награду в фестивальной программе нет. К Маре и Крамеру тут же присоединяются режиссеры Сатъяджит Рей из Индии, Кёхико Усихара из Японии, Нельсон дос Сантос из Бразилии, итальянский киносценарист Серджо Амидеи, директор египетского киноинститута Мехамед Керим.

Дискуссия продолжалась более двух часов. Спорили мы, вяло поддерживаемые членами жюри из Польши, Югославии, Болгарии, Чехословакии, Венгрии (они тоже получили соответствующие «накачки»), упрямо и даже, я бы сказал, изошренно. Однако наши оппоненты остаются непреклонными. В разгаре дискуссии они получают неожиданную поддержку третьего члена жюри от СССР Шакена Айманова, уподобившего фестивальный конкурс соревнования самолета с повозками. После его по-восточному украшенного выступления спор приобретает новый накал. Дело доходит до ультиматума: или Большой приз фильму Феллини, или мы выходим из жюри и уезжаем из Москвы.

Понимаю: такой отъезд лишит Московский фестиваль его «международности». Но что делать? Пишу записку председателю жюри: «Г. Н., заговаривай зубы, а я пойду погуляю». Чухрай понимающе кивает головой, и я бегу в дирекцию, звоню А. В. Романову\*. Тот через десять минут приезжает. Рассказываю о ситуации. С первых же слов Алексея Владимировича понимаю: с ним вопроса не решить. Зная, от кого шла полученная нами директива, он начинает обзывать дачи членов Политбюро и секретарей ЦК (дело было в воскресенье). Чтобы не получить подтверждения роковой для фестиваля директивы, предлагаю Романову отделить присуждение Большого приза от девиза фестиваля специальной формулой: «За высокохудожественное воплощение драмы художника в поисках правды». Формула одобряется, ее санкционируют Воронов, Ильичев, Сулов.

Возвращаюсь в зал заседаний жюри. При полной неспособности к актерству разыгрываю некий «эюд»: вот я погулял, подумал о наших спорах и решил предложить новый вариант постановления о Большом призе. Все радуются: тупиковая ситуация никому не нравится, голосование — единогласное. На волне общей эйфории наши оппоненты предлагают дать Серебряный приз второму советскому фильму — «Порожний рейс» (первый — «Знакомьтесь, Балуев!» — был нашим кошмаром: он на жюри даже не упоминался). На закрытии фестиваля решение жюри бурно приветствуется, публика овацией встречает Федерико Феллини, Московский фестиваль обретает новый статус как фестиваль, присудивший свой Большой приз «Восьми с половиной».

А дальше события развивались так. Слово добрыми ангелами хранимые, мы все трое на следующий же день разъезжаемся: Чухрай — на Кавказ, Айманов — в Алма-Ату, я — на Рижское взморье. Проходит несколько дней. Н. С. Хрущев смотрит фильм. Не понимает. Гневается. «Кто был от нас в жюри?» — сердито вопрошает он своих помощников. Ему называют наши фамилии. Следует команда: «На Секретариат. Надо им всыпать как следует». Давшие нам санкцию на присуждение Большого приза молчат. Нас ищут. Пока искали, Никита Сергеевич остыл: как известно, он был человек отходчивый. И когда ему доложили, где мы, он махнул рукой: «Черт с ними, пускай отдыхают». Так мы избежались от «строгачей» (это в лучшем случае — под горячую руку могли и исключить). Выполняя совет руководства, Романов проводит пресс-кон-

\* В ту пору — председатель Госкино СССР.

ференцию, на которой фактически осуждает решение жюри, объясняя его тем, что жюри-то было международным. Но пресс-конференция практически ничего не изменила: на Московский фестиваль накатился девятый вал славы.

Его репутация остается достаточно высокой до семидесятых годов, когда началось постепенное, поначалу еле заметное увядание. Хотя и Фрэнсис Коппола приезжал в Москву с «Апокалипсисом сегодня», и Анджей Вайда с «Землей обетованной», и Этторе Скола именно в Москве стал «фестивально знаменит», бывшее не возвращалось. Больше не собирались здесь вместе Федерико Феллини, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Витторио де Сика, Чезаре Дзаваттини, Акира Куросава, Стенли Крамер, Рене Клеман, не красовались в одном и том же созвездии Софи Лорен, Элизабет Тейлор, Джина Лоллобриджида, Клаудиа Кардинале, Тосиро Мифунэ, Жан Маре, Моника Витти... Если кто-то из них и приезжал, то на один-два дня и без блистательных «соперников» перед камерами корреспондентов.

Что же случилось? Шло постепенное накопление «завалов». Про катастрофическое падение «ненавязчивого сервиса» писать не буду — оно у всех на виду. Вспомним о «завалах», скрытых под искусственно взбадриваемой праздничностью.

Формально все оставалось прежним — и подъем флага при открытии, и послания генсека гостям и участникам, и поездки на заводы, в пионерлагеря, в Ленинград... Но все приобретало налет рутинности, слишком видимой организованности. То, что для впервые приехавших имело обаяние непривычности, новизны, превращалось в обыденность, в привычку для всех тех, кто приезжал сюда в третий, четвертый раз. А на обновления организаторы фестиваля не отваживались. И даже интереснейшие на фестивале 60-х годов дискуссии губились подбором «штатных» ораторов (не рисковали приглашать «непроверенных»: наговорят лишнего, а там давай отпор, пиши объяснения...).

Но главные осложнения, конечно же, были связаны с формированием программы и системой премирования.

Поначалу в крупные кинематографические страны «полпредами» ММКФ ездили видные режиссеры, сценаристы, киноведы, понимавшие толк в фильмах, имевшие международный авторитет и связи: они могли и фильмы хорошие отобрать, и авторитетных коллег пригласить. Постепенно такого рода поездки стали превращаться в разновидность аппаратных «взаимопремирования».

Оказывался отбор советских фильмов. Для начала шлепнулись с фильмом «Знакомьтесь,

## старая фотография

### СКАНДАЛ В КРЕМЛЕ

Лето 1961 года. Второй Московский международный кинофестиваль. Среди участников целая «обойма» мировых кинозвезд. Тогда на наши фестивали еще приезжали звезды первой величины, наивно веря в их гуманное и справедливое жюри.

В один из фестивальных дней в Георгиевском зале Кремля состоялся большой и по-русски хлебогольный прием (в те годы с продуктами, коньяком и винами проблем не было). Гостей принимала тогдашний министр культуры Екатерина Алексеевна Фурцева, Екатерина Третья, как ее окрестили острые на язык журналисты. На приеме среди знаменитостей экрана были очаровательные Джина Лоллобриджида и Элизабет Тейлор с очередным мужем — актером Эди Фишером.

Щелкают затворы фотокамер, вспыхивают блицы иностранных фоторепортеров, окруживших актрис.

Мой американский коллега Джозеф возбужденно говорит:

— Это же скандал! Самая большая сенсация фестиваля! Могу больше не снимать — тысяча долларов за этот кадр у меня уже в кармане...

Дело в том, что обе звезды, итальянская и американская, встретившись на приеме, были заметно шокированы и смущены, так как оказались (какой пассаж!) в абсолютно одинаковых нарядах. Хотя платья и были шиты у личных портных, одно — в Европе, другое — за океаном.

**Борис ВИЛЕНКИН,**  
бывший фотокорреспондент  
бывшего «Советского экрана».

Фото автора.

Балуев!». Но это случай фельетонный. Отбор фильмов по-прежнему осуществлялся на нескольких аппаратных уровнях с неизбежной в таких случаях чересполосицей вкусов и критериев, которая «уравновешивалась» соображениями относительно важности и актуальности темы. Кандидатуры на фестиваль конкурс не проходили проверки на широких обсуждениях в коллегии Госкино и секретариате творческого союза: председатель Госкино и первый секретарь Союза подписывали представления в «инстанции» на заранее согласованные фильмы.

Для советских организаторов ММКФ стало «патриотическим долгом» добиваться больших наград для своих фильмов. Ритуальность награждения советских лент, поначалу вызывавшая лишь добродушную иронию у зарубежных гостей, постепенно стала их раздражать. Так же как и вторжение «дипломатии» в фестивальные дела. Скажем, если принц Нородом Сианук (в пору дружбы с ним) прислал в Москву свой любительский фильм, его нужно было обязательно наградить. При распределении призов жюри и общественных организаций (количество таких призов выросло невероятно) ни в коем случае нельзя было пропустить Чехословакию, Венгрию, ГДР, Болгарию, Польшу, Вьетнам, Монголию, Кубу.

Все это (а я назвал лишь некоторые из «завалов») и привело к постепенному падению международного авторитета московского кинофестиваля.

Ждали, надеялись, что 1985, 1987, 1989 годы принесут новый подъем ММКФ. Не принесли.

Судя по всему, линия организаторов фестивалей в «перестроечные» годы была такая: отбросить стереотипы, «заорганизованность», придать ММКФ привлекательную демократичность. Намерение, что и говорить, хорошее. Но как оно реализовалось? Наряду с осточертевшей казенщиной были отброшены и такие особенности, которые делали Московский фестиваль праздником мирового кино: вместо обновления их просто перечеркнули.

Как дурной сон, вспоминаю открытие фестиваля 1987 года, которое свелось к невнятному выступлению председателя Оргкомитета и провинциально, на грани вульгарности, спланированному концерту. Открытие фестиваля 1989 года было срежиссировано получше, но все равно праздника не получилось, а главное — на фестивале уже не было ни «созвездий», ни гостей, ни вершинных произведений мирового кино (их можно было посмотреть только в ретроспективах).

Как это понять? Падение стало необратимым?

Думать так не хочется.

# ФЕСТИВАЛЬ-НЕ ГОНКИ

Что будет новенького на нынешнем фестивале, покажет июль-91. Что было в прошлом, об этом напомнит Владимир БАСКАКОВ, бывший зампред Госкино СССР и многократный директор ММКФ. В разговоре приняли участие Виктор МАТИЗЕН и киновед Галина ДОЛМАТОВСКАЯ.

■ **В. МАТИЗЕН.** Во время гласности хотелось бы чего-нибудь разузнать о негласной стороне ММКФ. О том, что не доходило до широкой публики, а в кинематографической среде существовало в виде слухов. К примеру, после скандала в шестьдесят третьем году вокруг присуждения Большого приза «8 1/2» Феллини стали говорить о том, что присуждение призов контролируется на уровне Секретариата ЦК...

**В. БАСКАКОВ.** Это был единичный случай. В окружении Хрущева или у самого Хрущева возникла негативная реакция на этот фильм, и когда там узнали, что он идет на главный приз, то попытались это предотвратить. Но Чухрай, который был председателем жюри, не хотел уступать... Мне вся эта история была неприятна. Я же лично приглашал Феллини с «8 1/2». Не могу сказать, что прочил картине первый приз, но что один из призов — не было вопросов.

**В. М.** А когда и кем было решено, что на ММКФ главный или один из главных призов непременно должен получить советский фильм, которых в конкурсе было один, от силы два? Ведь исключений из этого правила не было — вплоть до фестиваля 1987 года, когда первый приз — и это, похоже, было запрограммировано как символ — дали все тому же Феллини.

**В. Б.** Никем это не решалось. Иностранцы члены жюри, как правило, не возражают против того, чтобы дать приз хорошему фильму той страны, где проводится фестиваль. Это чистая вежливость. Если в жюри крупные величины, а не шпана какая-нибудь, им вообще все равно, кому что дать.



Роман Кармен, Сергей Герасимов, Владимир Баскаков, Сергей Михалков

**В. М.** Вы хотите сказать, что с их высоты все представляется одинаково мелким?

**В. Б.** Ну не знаю, что им там представляется, но ведут они себя так, как я сказал. Да и разве слабые были советские фильмы, которым давали «золото»? Или они были много хуже зарубежных, которые получали такие же призы? Были, конечно, проколы, какие-то фильмы недооценивались — например, «Космическая Одиссея» Кубрика, открывшая, по сути, целое направление, или «Дорогая» Шлезингера, который тогда начинал и уже через год снял «Полночного ковбоя»...

**В. М.** Но и сами конкурсные программы производят несколько выхолощенное впечатление, а общее количество призов — три-четыре золотых, столько же серебряных, десятков специальных и два десятка от общественных организаций — заставляет думать, что организаторы фестиваля заботились главным образом о том, чтобы кого-нибудь не обидеть...

**В. Б.** Ну и что плохого в обилии призов? Фестиваль — это что, гонки, где важно, кто придет первым? Вы вообще фетишизируете все эти призы, они почти никакой роли не играли. Кто там помнит, кому, когда и что присудили? Да разве в этом был смысл Московского фестиваля? За Канном и Венецией нам все равно было не угнаться, нечего и пробовать. Элитарность не приобретаем, а массовость потеряем. Московский фестиваль всегда отличался тем, что здесь много стран и много фильмов, все могут показать свое кино и пообщаться друг с другом. И в те годы фестиваль был единственной возможностью для многих познакомиться с мировым кино. Важно, что к нам приезжали крупнейшие творцы, — приезжали, надо сказать, благодаря личным связям наших режиссеров — Герасимова, Ромма, Юткевича, Чухрая. Были крупнейшие продюсеры и президенты компаний. И принимали их соответствующим образом, а не так, как покойника Лино Вентуру на последнем фестивале, когда его никто не встретил и не приветил, и он, матюкаясь, уехал обратно... Домой к себе приглашали, не только на официальные приемы, и они это ценили...

**В. М.** Вы тоже устраивали домашние приемы?

**В. Б.** Дважды, кажется, приглашал продюсеров. Хотя это было не совсем удобно, — я жил в одном доме с Брежневым...

**В. М.** Да ну? А он вас, часом, не принимал, как в анекдоте, за кого-нибудь другого?

**В. Б.** Да он там почти и не жил. Только охрана по двору бегала...

**В. М.** Кстати, насчет охраны. Я году в 73-м пытался стрелкнуть билетик у зала гостиницы

Ведет Анна ИТЕНБЕРГ



## два взгляда в прошлое

«Россия», так меня какой-то охранник в штатском стал сопровождать подалеже. Оберегал, видеть, от контактов с иностранцами. Много вообще гбни было на фестивале?

**В. Б.** Да кто его знает. Мне не докладывали.

**В. М.** Ну главный-то, поди, приходил представляться?

**В. Б.** Главный приходил. Говорил, что он не по нашим, а по иностранцам.

**Г. Долматовская.** Скоморохов?

**В. Б.** Нет, Скоморохова я и в кабинет не пускал.

**Г. Д.** А наши на документальном фестивале были отличные ребята. Контрразведка.

**В. Б.** Разведка.

**Г. Д.** Ни во что не вмешивались, наоборот, помогали.

**В. Б.** Да что им наши, они, поди, каналы искали для выхода за рубеж...

**В. М.** Но инструктаж гбшный был?

**В. Б.** Это — другое. Приезжал в Союз кинематографистов генерал Абрамов и читал советской делегации что-то вроде лекции, ну там, про международную обстановку да происки западных спецслужб...

**Г. Д.** Иван Павлович, прекрасный человек.

**В. Б.** Прекрасный человек. Его и за генерала никто не принимал...

**Г. Д.** Маленький, похожий на школьного учителя...

**В. Б.** И все, больше его не видели, только на заключительный прием являлся.

**В. М.** В общем, ГБ вела себя мирно и препятствий общению не чинила. А милицейские кордоны зачем были?

**В. Б.** А что, в Канне меньше полиции? Или там свободнее с проходом? Да там прессу вечером в шею гонят, не то что туристов каких-нибудь! Это все перестроечная демагогия. Тут нет вопроса! Не будет милиции — раскрадут все! Да и с кем иностранцы хотят общаться — с кем попало или с кинематографистами? Если он хочет пообщаться с трудящимися, он садится в метро и едет в Черемушки, где его только кагебэшники и могут уловить. И так они и делали.

**В. М.** Кагебэшники?

**В. Б.** Гости.

**В. М.** А были среди наших кинематографистов персоны нон грата, которых нежелательно было допускать на фестивалю к иностранцам?

**В. Б.** Диссиденты, что ли? В кино не было диссидентов. Не Высоцкого же к ним причислять... Да он, кстати, с Мариной Влади на фестивале и познакомился.

**В. М.** Куда же смотрели горничные! И это не просто в советской гостинице, а на фестивале, где никакой эротики, только дружба, да и то между народами?

**В. Б.** Фестивальная гостиница — большой такой сумасшедший корабль. Кто с кем хотел... Но, по-моему, больше всех этим занимались переводчицы. Девки молодые, незамужние... Да и то больше с нашими...

**В. М.** Как это?

**В. Б.** Побаивались, видно, с ненашими. Могли ведь в следующий раз и не пригласить на работу...

**В. М.** Были какие-то сложности с требованиями гостями?

**В. Б.** Особых не было. Софи Лорен раз потребовала себе в номер сейф — драгоценности хранить. По всей «России» искали. Она думала, у нас, как на Западе, когда у портье сейфы для двух ключей — один у хозяина, другой у администрации, и порознь не откроешь...

**В. М.** Вам давали накачки за какие-то фестивальные неурядицы?

**В. Б.** Не стоит внимания. Один раз, в 1971 году Андропов стал говорить, что в Москве слишком много всяких мероприятий, и надо бы фестиваль вынести на курорт, куда-нибудь в Сочи. Я сказал, что хорошо бы, да условий там нет. Он что-то возразил, началась перепалка, и Сулов, который вел Секретариат, стал ее гасить, говоря, что вопрос серьезный, надо войти в правительство с предложением обустроить там место, и т. д. Ничем все это не кончилось.

**В. М.** Однако из Кремлевского дворца и «Москвы» ММКФ выставили в «Россию». В фестивальной программе много чего было, но много чего и не было. Из итальянцев, к примеру, — Пазолини и Висконти, из французов — Годара и Трюффо, из западных немцев — всего поколения нового немецкого кино. В конкурсе очень хило представлены американцы, из Чехословакии нет ни Менцеля, ни Хитиловой. Такое ощущение, что в каждой стране есть желательное для ММКФ кино и нежелательное...

**В. Б.** Тут нет какой-то одной причины, чтобы объяснить все, чего нет. Многие держалось на личных связях. Нет связи — нет и режиссера на фестивале. Пазолини у нас до сих пор толком не оценен. Тут не было умысла — не понимали его, и все. К Годару было тенденциозное отношение, притом у самой высоколобой критики. Западно-германская новая волна, конечно, — самый крупный зевок ММКФ. Я считаю, здесь критика виновата: не обратила внимания. Политических мотивов я тут не вижу. Крупные американские режиссеры в основном не хотели давать фильмы в конкурс — то ли это было для них непрестижно, то ли не хотели соревноваться. Но во внеконкурсной программе было много американских фильмов. В 1971 году Джек Валенти привез великолепную программу «контестационной волны», кино протеста. Американская делегация дала роскошный прием на двести сидячих мест, выставили дополнительно бутылок пятьдесят виски и всем подарили миниатюрные копии режиссерского кресла. Вот тогда было большое беспокойство тем, что они разослали приглашения кому попало... Вообще фильмы на фестивале представлялись, как правило, национальными делегациями. Они и не привозили того, что, по их понятиям, могло не понравиться. Проявляли лояльность, одним словом. Ну, конечно, были нежелательны эмигранты из социалистических стран. А те, кто не уехал, считались хорошими. Мы так случайно купили антисоциалистическую картину Кахины «Да здравствует республика!» и пустили в прокат... Соцстрановские программы вообще никак не выбирали. Что они привозили, то и шло.

**В. М.** Уровень ММКФ менялся от года к году, как вам кажется?

**В. Б.** Первые семь лет фестивали были на высоком уровне. Перелом был после 1971 года. Уровень гостей и участников очень упал...

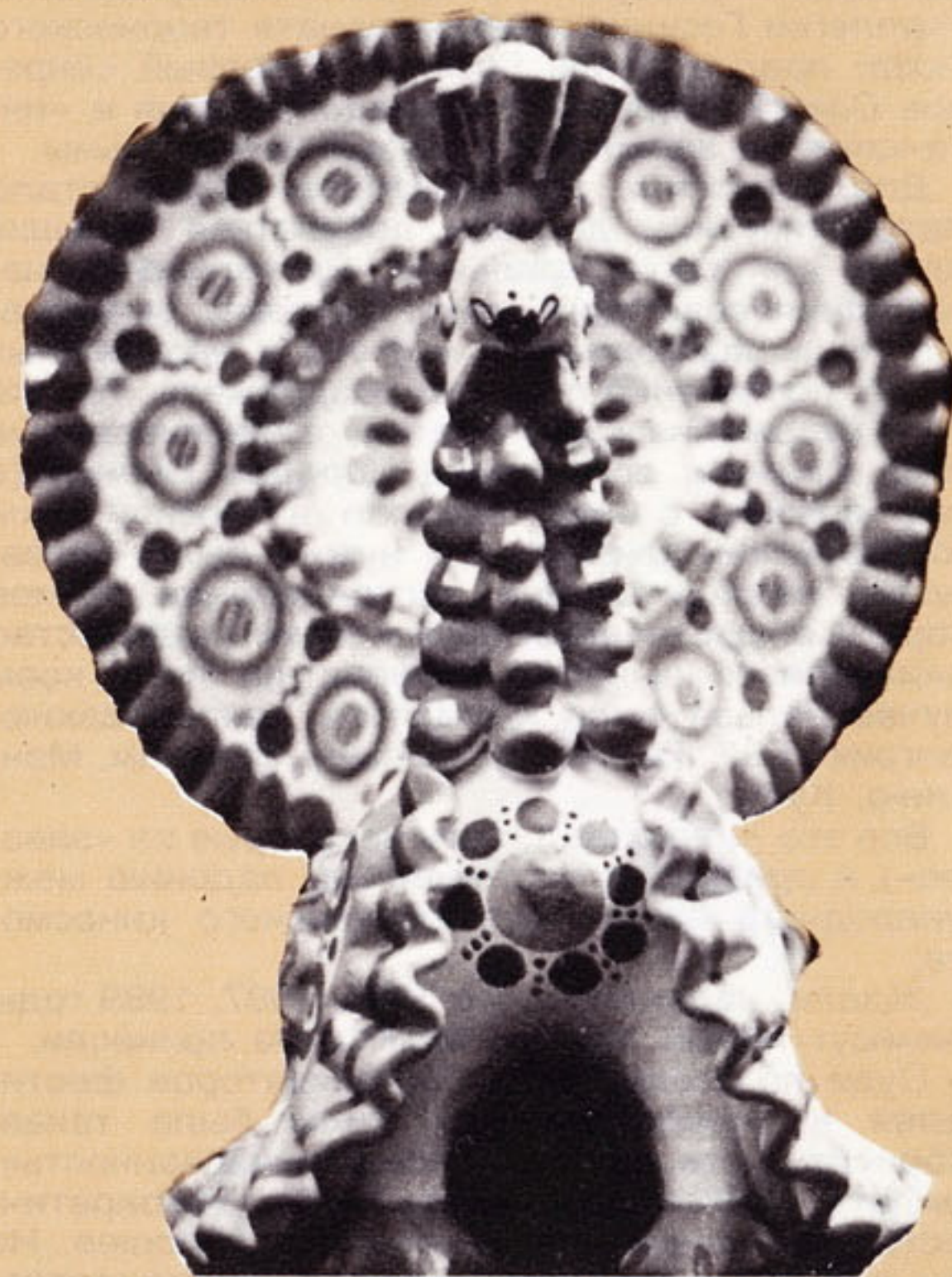
**В. М.** Дала знать перемена отношений к СССР после оккупации Чехословакии? Стали свертываться контакты?

**В. Б.** Трудно сказать...

**В. М.** А как вам последние ММКФ?

**В. Б.** По-моему, конкурс сильнее не стал. И не станет. Вот профессиональный клуб кинематографистов — хорошая идея. Нечто подобное, кстати, было в пресс-баре гостиницы «Москва», где поначалу жили гости фестиваля... Только не надо концертных программ — тут мы их ничем не удивим...

# ДАЕМ ПЕТУХА!



## Экран

Если ваш фильм обладает необходимым художественным потенциалом, чтобы в любой зрительской аудитории, от высоколобых кинолюбников до любителей крутых зрелищ, при любых обстоятельствах не сорвать голос, не провалиться, быть увлекательным, трогательным и динамичным, не поступаясь при этом ни пядью своих творческих принципов, — иными словами, умеющим и в наше трудное для кино время все-таки не дать петуха, — у вас возникает дополнительный шанс победить.

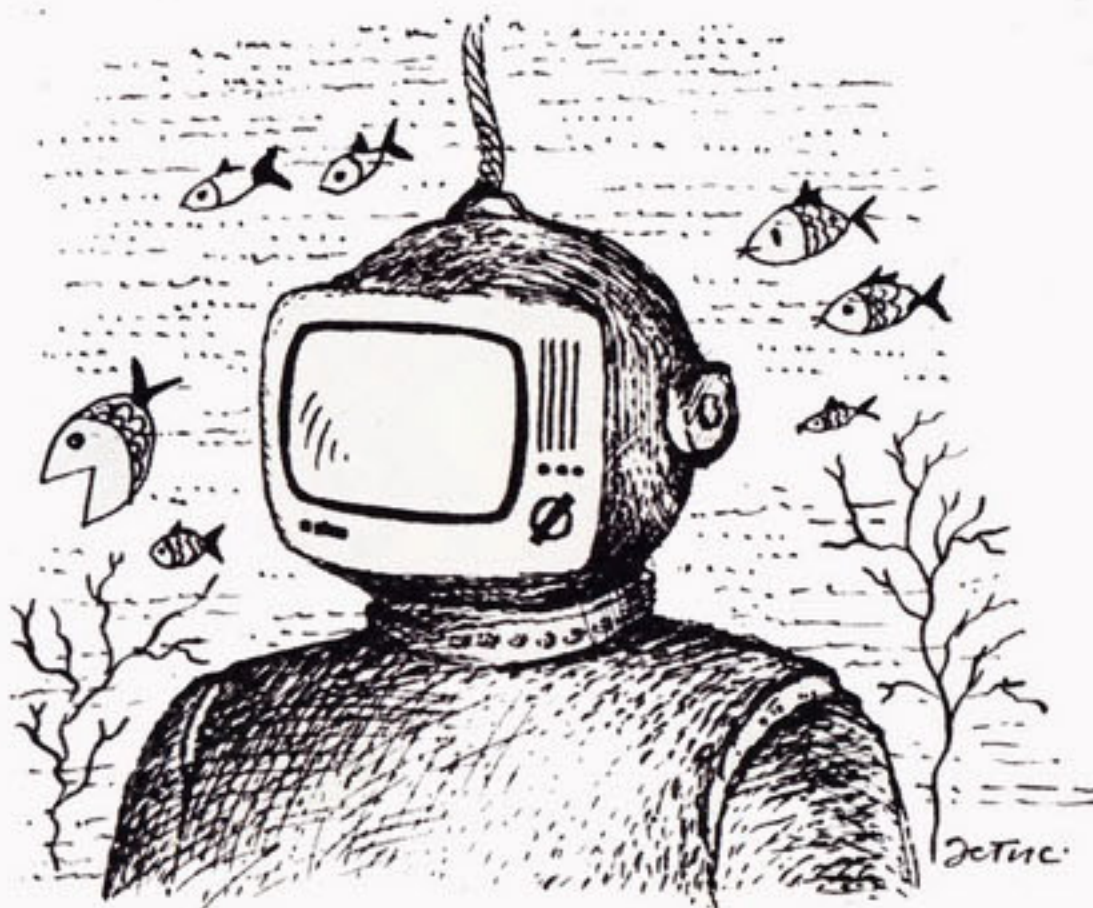
Ибо (внимание!) журнал «Экран» учреждает свой приз — в популярном международном стиле «рюс» (им можно полюбоваться пока только на фото) — для произведения, способного объединить в едином порыве самых разных и даже порой несовместимых людей с самыми разными и даже порой несовместимыми взглядами и вкусами. Пусть мечта, все более нереальная в нашей политической жизни, осуществится на ниве высокого искусства.

Победителю дадим Петуха.

## муму



Рисунки О. Эстиса



«ГОЛОС ЛУНЫ»

«LA VOCE DELLA LUNA»

Сценарий Федерико Феллини, Туллио Пинелли, свободная интерпретация романа Эрманно Кавадзонни «Поэма лунатиков». Оператор Тонино делли Колли. В ролях Роберто Бенини, Паоло Вилладжо, Надя Оттавиани, Мариза Томази и др. Италия. 115 мин. 1990 г.

«Из глубины колодцев голос луны зовет наивного Иво Сальвини: луна хочет сообщить ему что-то важное. И тот до такой степени ей поверил,



что позволил увлечь себя в удивительную страну, где правит старый брюзга Гонелла. В этом Зазеркалье, в Стране Чудес Иво надеется вновь встретить белокурую Альдину и вернуть ей серебряный башмачок, который она давным-давно потеряла».

Федерико ФЕЛЛИНИ

«ПУТЕШЕСТВИЕ КАПИТАНА ФРАКΑΣСА»

«IL VIAGGIO DI CAPITAN FRACASSA»

Режиссер Этторе Скола. Оператор Лучано Товоли. В ролях Орнелла Мути, Массимо Троици, Винсент Перес и др. Италия. 135 мин. 1990 г.

Роман Теофиля Готье был экранизирован уже несколько раз: первый фильм поставлен Абелем Гансом еще в 1942-м, последний — Пьером Гаспар-Ют в 1961 году. И вот еще одна версия.

Молодой барон оставляет свой обнищавший замок, чтобы присоединиться к компании бродячих ак-



теров: он покорен не только талантами труппы, но и красотой ее дивы Серафины. И чем больше он страдает от любви, тем полнее раскрывается на сцене его внезапно обнаружившийся талант.

Фильм, снятый Этторе Скола за 16 недель, входит в число самых дорогих (15 миллионов долларов) и призван поразить воображение размахом и совершенством сценических конструкций. Мы не оговорились: сценических. Ибо фильм балансирует между блистательно стилизованным театром и кино, предлагая истинно артистичное зрелище, разворачивающееся как бы в сельской Франции семнадцатого века.

ПОКЛОННИКОВ КИНОФЕЙЕРВЕРКОВ ПРОСЯТ НЕ БЕСПОКОИТЬСЯ

«ПОД ВЕЧЕР»

«VERSO SERA»

Режиссер Франческа Аркибуджи. В ролях: Марчелло Мastroяни, Сандрин Боннэр, Лара Пранцони. Италия, 99 мин. 1990 г.

В этом фильме и в самом деле много вечерних сцен. То в доме профессора Бруски, где в надежном уюте семейного гнезда потомственных интеллигентов совершаются будничные трапезы или где вышедшие, как и он, на пенсию друзья хозяина нет-нет да и соберутся вместе, чтобы всласть поиграть старых добрых Баха и Моцарта. То вдали от шума городско-го, на полузаброшенной ферме, где, измучившись за день на непривычной работе в поле или на винокурне, нелепый, неприкаянный Оливьеро, единственное, но полузаброшенное профессорское чадо, ищет исцеления от сердечных бед и душевной маеты.

Но названа итальянская картина так, как она названа, скорее всего оттого, что ее герой — пожилой человек, приближающийся к теневой черте, и теперь, под вечер, испытывающий на собственной шкуре — каждой клеткой своего существа и каждым часом истекающего своего земного срока — итог всего им сделанного, пережитого, продуманного, внушенного другим. В исполнении неувыдаемого Марчелло Мastroяни Бруски — «розовый» интеллигент (соседи называют его «русским профессором»), представитель того усердного и последовательного поколения, чьими усилиями в значительной степени «обустроена» материальная жизнь страны, неплохо организованы ее социальные устои, но до основания порушено первозвено

ИЗ АФИШИ

При взгляде на фестивальную афишу традиционно разгорается аппетит. Как выяснилось, даже теперь, когда мы достаточно избалованы видеозрелищами и прежней голодухи больше нет.

По зрелищам — нет. По серьезному, настоящему, способному переворачивать души искусству — есть по-прежнему. И в афише грядущего фестиваля ищешь прежде всего не названия, а имена авторов. Те имена, что гарантируют нам не зря проведенные два часа в кинозале.

Фестиваль-91 предполагает встречи: с Ивом Робером в фильме «Замок моей матери», Маргарет фон Тротта в фильме «Возвращение», Бернардом Викки в фильме «Паучье гнездо», Марко Беллоккьо в фильме «Приговор», Энтони Харви в фильме «Орлиное крыло», Марко Феррери в предполагаемой ретроспективе его работ и многими другими.

Фестиваль, по прогнозам, обещает по крайней мере три захватывающих дух события в нашей кинематографической жизни. Это московские премьеры новых фильмов трех крупнейших мастеров мирового кино. Возможно, их будет больше. Но и три — уже немало. Ибо это — Федерико Феллини, Этторе Скола, Анджей Вайда.

Пусть материалы, которые вы найдете на этих страницах, помогут вам сориентироваться в фестивальных афишах. А для тех, кто в эти июльские деньки окажется далеко от кинематографической столицы страны, — станут информацией о новинках мирового кино. Новинках, которые, надо надеяться, мы скоро все увидим в широком прокате.



межчеловеческих связей — семья. Как видим, и в краях вечноцветущего экономического чуда, и на беспредельных пространствах, осиянных тупобьющим молотом и острорежущим серпом, люди страдают по сходным причинам. Разумеется, те, кто вообще способен на страдания. Словом, братья и сестры, остановимся, оглядимся.

И еще. Вечер — угмонившийся к ночи ветер, мягкий свет, негустые еще тени — разлит в самой материи фильма — тихого, неброского, до аскезы скромного. Так что господ поклонников кинофейерверков — в виде ли языковой акробатики или торосов сюжетных бесвязностей — просят не беспокоиться.

Самое удивительное, что этот вечерний фильм сочинила и поставила особа для режиссерской профессии совсем молодая — тридцатилетняя выпускница Центро Спериментале (римского ВГИКа) Франческа Аркибуджи, коренная столичная жительница, изучавшая сначала психологию в университете (что видно по картине), а затем, по-видимому, безнадежно заразившаяся сладкой хворью XX столетия — кинематографом. Точнее, той его областью, что стремится именовать искусство. До нынешнего фильма у Аркибуджи был всего только один. Ее дебют «Миньон уходит», показанный, сказать к слову, в Москве два года назад, содержал в себе достоинства, закрепленные новой работой: психологическую пристальность, почти забытую категорию — строгий вкус и счастливый дар сотрудничества с исполнителями-детьми. В картине «Под вечер» одна из трех главных ролей — профессорской внучки — отдана пятилетней Ларе Пранцони, и стоит видеть, как взаимодействуют с нею, как покорно удаляются в фон для чуда-девочки маститый Марчелло Мastroяни и знаменитая французженка Сандрин Боннэр. Так что к любителям строгого кино могут присоединиться любители кино актерского.

Ирина РУБАНОВА

# БУХТА У СОПКИ ПЕГОГО ПСА

Карен ГЕВОРКЯН,  
режиссер

**П**о Библии путь человечества предначертан давно: от безмятежной райской жизни через муки борьбы за существование, через труд для добывания хлеба насущного, через смертную греховность к Апокалипсису. Современная цивилизация дает все основания думать, что подобная развязка — вполне реальная вещь. Но страх перед бездной заставляет и отшатываться от нее, искать путей спасения.

Чингиз Айтматов рассказывает очень простую на первый взгляд историю. Вот ее сюжет. Из бухты у сопки Пегого пса выходит в море нивхский каяк. В лодке четверо: старик, двое мужчин и мальчик. Этот выход в море — первый в жизни мальчика, с него начинается его взрослая жизнь добытчика, кормильца рода. Люди эти принадлежат к роду Рыбы-женщины. Постепенно перед нами открывается целый мир, неповторимо своеобразный. Он непосредственно погружен в живую Природу, наряду с людьми и зверьем населен ее Образами, абсолютно реальными для нивхов. В нем достигнута, причем самыми простыми средствами, та гармония человека и Природы, которая для современной цивилизации — лишь мечта, недостижимый идеал (он сегодня вытеснен цивилизацией). В этом мире все подчинено высшей целесообразности, то есть жизни, но ни секунды человек не ощущает себя высокомерным хозяином и властелином Природы. Наоборот, по отношению к ней он благодарный должник. Это сознание, совершенно отличное от нашего, наука называет анимистическим, или пантеистическим. Но дело тут не в терминах. Совершенно иными глазами смотрят на Природу и себя в ней нивхи — обитатели этого мира. Для них их остров Сахалин — живое существо.

Простая история обретает эпическую силу и глубину. Все то, что наша цивилизация назвала бы духовным подвигом самопожертвования, здесь, в этом мире, происходит на уровне инстинкта. И напрашивается вывод: нравственность в своем самом естественном, инстинктивном проявлении имеет природное происхождение, она вовсе не прерогатива поздних религий. И еще один вывод, к которому подводит нас повесть: гордыня и высокомерие современной цивилизации

Кто мы? Куда идем? Что нас ждет? Вот главные вопросы для любого серьезного художника второй половины двадцатого века. В самом широком смысле, в плоскости судьбы человеческой эти вопросы ставит перед собой и Чингиз Айтматов. В повести «Пегий пес, бегущий краем моря» он отвечает на эти вопросы, обратившись к мироощущению маленького народа нивхов. И здесь он находит ответ...

На Всесоюзном фестивале «Кинотавр» в Сочи фильм получил «Гран-при».

по отношению к Природе гибельны для самой цивилизации, и единственный путь спасения для нее лежит через восстановление утраченных связей с Природой. Иначе сбудется библейское пророчество. Адресуя свою повесть современнику, писатель обращается к прошлому человечества, к тому моменту его развития, когда оно при всей своей наивности обладало целостным мироощущением.

Мне кажется, такая точка зрения убедительней любых проро-



честв о будущем, рожденных воображением. Прошлое вполне реально, оно составная часть настоящего, оно в опыте человека, в его ощущениях и памяти. Путь спасения лежит через жертву (на этом построен весь анимистический мир), которую приносит мир взрослых, осознающих ответственность перед потомством, перед будущим. И отношение к Природе — вопрос Жизни или Смерти. Природа, говорит Айтматов, не безответная страдалница. Она мстит, и мстит жестоко. Только понимая ее, приспособившись к ее законам, человек спасается от себя самого. Именно эти философские горизонты и делают маленькую повесть эпическим произведением.



**«Я** никогда не был там, я не знаю нивхов...» — говорил Чингиз Айтматов об истоках повести «Пегий пес...», навеянной ему нивхским писателем Владимиром Санги.

Карен Геворкян, поставивший «Пегого пса...», не только увидел и узнал нивхов, но и прожил с ними толику жизни в труднейшей киноэкспедиции на Сахалине, доверив им, простым охотникам и рыбакам, все роли в своем фильме.

Нивхов всего четыре с небольшим тысячи человек на Земле.

Могучая картина Геворкяна произвела на меня гораздо большее впечатление, нежели отличная повесть Айтматова, которую я прочел позже.

Фильм вовсе не копирует литературный первоисточник. Его треть (если не половина), я бы сказал, его первая серия, представляет собой как бы несоразмерный, гранди-







# БЕГУЩИЙ ПО КРОМКЕ ЭКРАНА



озный пролог к айтматовскому сюжету. Как бы. Ибо это вполне самостоятельный эпос: бытие нивхов, показанное в круговороте времени, круговороте жизни — суровых зим и холодных весен, зачатия и родов, охоты и убийства, обрядов, ритуалов, олицетворяющих общение людей с живыми духами природы. Все это воссоздано на экране в простых и прекрасных, подчас жесточайших сценах, исполненных поистине первозданной силы... Если б Карен Геворкян, даже не приступая к собственному айтматовскому сюжету, ограничился лишь этой, вполне законченной серией-фреской, он и тогда бы оказался автором выдающегося произведения — некоего «советского» «Голого острова», только на современном, более мощном и философском витке.

Но, воздвигнув родовое становище нивхов и высветив его первозданным (утраченным нами!) пониманием жизни, режиссер все же

столкнул с берега айтматовскую лодку. И она понесла нас в новую даль сюжета. Это уже иной фильм, иной кинематографический жанр — своеобразного истерна, где вместо дилижанса выступает лодка-каюк, вместо прерий — океан. Эта история, несущая на себе отсвет эпической первой серии, очень красива, драматична и — сродни повести Чингиза Айтматова — представляет собой «мифологическую поэму о самопожертвовании», как отзывался о литературном оригинале нивх Владимир Санги.

Фильм же Карена Геворкяна я бы назвал редкостным «алхимическим» сплавом двух, казалось бы, несоединимых жанров... картин... металлов — несомненного золота и, скажем, прочного железа. Да, картина создана «не по правилам». Но ведь и все искусство, по сути, исключение из правил.

...А теперь совсем о другом. Я смотрел «Пегего пса...» в Мат-

веевском, в Доме ветеранов кино, где об руку с ними, трудясь, отдыхают кинематографисты разных поколений. Так вот, почти всех их уже к развороту первой серии фильма точно корова языком слизнула — ни души... Что уж тогда говорить об обычном, так сказать, рядовом сеансе?! А ведь и тех, кто перейдет Рубикон (помните речушку в феллиниевском «Амаркорде»?) эпической философской половины картины, ждет в продолжение не киношка с голыми ж... и не брутально-мещанский «Палач», а проза Айтматова, зрелище серьезное, драматичное, требующее духовной сосредоточенности.

Как же все-таки тягостен нашему массово оболваненному зрителю язык правды! Как ненавистны ее зеркала — от какого-нибудь «зеркала русской революции» до «Зеркала» Тарковского!

Но есть, конечно, многие тысячи людей, которые с наслаждением посмотрели бы «Пегего пса...». Только вот где? Фильм Карена Геворкяна не был никем востребован на наших кинорынках. С точки зрения нашего проката «Пегий пес...» — это чушь собачья. И многие месяцы фильм хранился у Геворкяна. Как личное имущество режиссера.

Вспомнинаю, как в давние времена повстречал однажды Отара Иоселиани, который мрачно пер на руках свою лучшую картину, оплеванную киноначальством «Пастораль», на электричку, в Белье Столбы, в Госфильмофонд, чтобы лично сдать никому не нужную копию «на хранение». Тогда это воспринималось вопиющим фактом идеологического гонения... Минули десятилетия. Никто никого не го-

Андрей ЗОРКИЙ

нит. Только «Пастораль» сменил «Пегий пес...». И Юрий Ильенко, поставивший «Лебединое озеро. Зона», с горечью заявляет: «Фильм снят — извлекайте серебро». Не фигурально, а по-нашенски, «по-деловому»: при сжигании пленки из нее «возвращают» использованное серебро. А ведь речь идет не о кинорухляди — о лучших наших картинах.

Нет-нет, очевидно, и сегодняшний киноторгаш не благосклоннее к искусству, нежели вчерашний болван-цензор. Даже лихо ворочающий миллионами, с партбилетом и алой гвоздикой в петлице, он так и не становится меценатом...

Но вот судьба «Пегего пса...» как будто сдвинулась с мертвой точки. Фильм показали на фестивалях в Сан-Франциско и Канне. Сегодня он представляет отечественный кинематограф на Московском международном смотре... (Кстати, в разговорах о крушении наших национальных культур и образований не говорит ли об обратном, и уж, во всяком случае, о неисчерпаемых ресурсах, прекрасная картина армянского режиссера, снятая по повести киргизского писателя и рассказавшая о народе нивхов?)

...Недавно в «Киносерпантине» я услышал авторитетное мнение международного А. Потапова, комментировавшего фестиваль в Монте-Карло: «Фестивальный приз — это гарантия высшей котировки на международном рынке».

Прекрасно! Может быть, все-таки и мы когда-нибудь научимся извлекать настоящее серебро из наших картин: там, у них, по «ихней» котировке. Извлечем. А потом ведь можно купить и для себя. Выцарапать у них за валюту или за наши деревянненькие.

Словом, успехов тебе, «Пегий пес...»!

«КОРЧАК»

«KORCZAK»

Сценарий Агнешки Холланд. Режиссер Анджей Вайда. Оператор Робби Мюллер. В ролях Войтек Пшоньяк, Ева Далковска, Петр Козловский. Польша, 113 мин. 1990 г.

6 августа 1942 года имя Януша Корчака вошло в легенды. В этот день, когда службы СС потребовали собрать его подопечных, двести детей-сирот из еврейского гетто, и подготовить их к отправке в концентрационный лагерь Трешлинку, Корчак



сделал свой выбор. Он оставался с детьми до последнего, демонстративно проведя их под флагом со звездой Давида перед носом разъяренных нацистов к смертному поезду. И погиб вместе с ними, навек оставшись в людской памяти.

«Корчак» — первый фильм Анджея Вайды, который он снял на родине после пятилетнего отсутствия. Стоит обратить внимание на то, что сценарий написан Агнешкой Холланд и снят в строгой черно-белой гамме выдающимся оператором Робби Мюллером.

РАСПЛАТА СПУСТЯ 45 ЛЕТ

«ОТЕЦ»

«FATHER»

Режиссер Джон Пауэр. В ролях: Макс фон Сюдов, Джулия Блейк, Кэррол Дринкуотер. Австралия, 95 мин., 1990 г.

Замечу, что замысел фильма возник, когда один из авторов сценария узнал подробности о послевоенной жизни Йозефа Менгеле, нацистского монстра, проводившего жестокие эксперименты на узниках концлагерей. У Менгеле был сын, уже взрослый человек за тридцать. Что он думал об отце? Как оценивал? Любил ли его?

У бывшего нациста Джо (наверное, тоже Йозефа) Мюллера не сын, а дочь. Но биография такая же кровавая. Он убивал безвинных людей в оккупированной Литве. А потом скрылся от наказания в далекой Австралии. Здесь у него дело, ресторанчик в пригороде Мельбурна, дружная семья, любящая Анна, работающий зять, две обожающие деда внучки.

Макс фон Сюдов, изумительный актер бергмановской школы, играет Мюллера так, что зрителю не может не импонировать эта благородная старость, этот сдерживаемый нордический темперамент, это достоинство старейшины рода, мудро управляющего эмоциями, своими и чужими, чтобы не расплескать гармонию отношений, не разбалансировать хрупкое семейное равновесие. Анна же — любимая дочь, и этим все сказано.

Драмы (и фильма «Отец») не было бы, не появись черный для Мюллера вестник. В этом явлении



есть заданность, некая фатальность, грозная случайность Рока. Чудом уцелевшая жертва, литовская еврейка Ия Цетник (австралийская актриса Джулия Блейк) спустя 45 (!) лет узнает в Мюллере человека, расстрелявшего всю ее семью. Ее обвинение рассматривается в суде, но, кроме апелляции к собственной зрительной памяти, у истицы нет других аргументов, и дело она проигрывает. Тогда она приходит домой к Мюллеру... а дальше начинается самое интересное — потому умолкаю, дабы не вызвать гнева будущего зрителя.

Скажу только, что для меня наиболее интригующее в фильме — постепенное, очень медленное, но неумолимое раскрытие внутреннего мира Мюллера под воздействием внешних обстоятельств. Ясно, что сегодня это хороший, добрый человек. Но разве можно стереть из памяти свершенный тобой грех, как мел со школьной доски? Разве может тяжесть содеянного покинуть душу человеческую? Бог прощает кающегося грешника, но грешник до конца своих дней обречен влачить крест свой. Режиссер Джон Пауэр, путив в ход лавину психологических оттенков, позволяет Макс фон Сюдову непостижимым образом сохранять загадочную непроницаемость души, и это, не вызывая досады или томления, поддерживает интерес к фильму.

К тайной рефлексии грешного Отца плюсуется открытая мучительная драма преданной — в двух смыслах сразу — Дочери (в тонком исполнении английской актрисы Кэррол Дринкуотер). Думаю, выходя из зала, многие будут «примерять» ситуацию на себя: а я сохранил бы верность такому отцу в такой ситуации?

Олег СУЛЬКИН

ЗУБЫ ДРАКОНА

«Бездымный порох» — «Glupi Barut» — режиссер Бата Ченгич. В ролях: Мустафа Назаревич, Бранислав Лечич, Мира Фурлан. Югославия, 112 мин., 1990 г.

«Пари» — «Zaklad» — режиссер Тереса Котлярчик. В ролях: Гражина Треле, Ян Пешек, Кшиштоф Гольбергер. Польша, 110 мин., 1990 г.

На первый взгляд в этих фильмах не найти ничего общего: ни в пластике, ни в драматургии, ни в судьбах персонажей. Не говоря уже об авторах, разделенных историческим опытом двух поколений. И все-таки...

Сначала об авторах. О жизненной и творческой судьбе молодой польки и вполне пожилого, пусть простит меня мой давний приятель, мужчины. Ибо в судьбах этих как в капле воды отразились биографии нескольких поколений кинематографистов из бывших социалистических стран Восточной, Юго-Восточной и Дальневосточной Европы.

И начну с мужчины, с Бахрудина-Баты Ченгича, одного из самых



знаменитых югославских режиссеров, автора фильмов, побивших, кажется, все национальные рекорды пребывания на полке (или, говоря по-сербски, в бункере) по обвинению в тенденциях антисоциалистических, ревизионистских, клеветнических и анархо-либеральных. Замечу при этом, что у цензоров был в этом смысле немалый резон: с точки зрения самой передовой идеологии, и «Картинки из жизни ударника», и «Роль моей семьи в мировой революции», и даже игровой дебют Ченгича «Маленькие солдаты», каким-то чудом попавшие некогда во внеконкурсную программу какого-то Московского фестиваля, и в самом деле относились к диктатуре пролетариата даже в самом «нежном», «ревизионистском», югославском варианте с нескрываемой антипатией и даже хуже того — с издевкой, иронией, пренебрежением, чего ни одна, даже самая толерантная, власть допустить не может. И не допустит.

В результате Бата Ченгич изгоняется из игрового кино и в течение полутора десятилетий перебивается у себя в Сараево заказными короткометражками, зарабатывая

«Сад».

«The Garden».

Автор фильма Дерек Джармен. В ролях: Тилда Суинтон, Джонни Миллс, Филип Макдональд, Пит Ли-Вильсон, Спенсер Ли, Кевин Коллинз. Великобритания. 92 мин., 1990 г.

Одним из первых в конкурсную программу был отобран этот фильм, довольно необычный, а для наших экранов тем более.

«Сад» — редкий образец того сугубо авторского направления в независимом, «нон-коммерческом» кино, где создатель картины не просто погружает нас в мир собственных поэтических образов, но и ставит себя, свое внутреннее «я» в центр фильма. «I-movie» (буквально: я — фильм) — так по аналогии с японским «я — романом» назвали в западном киноведении это направление, начало которому было положено Жаном Кокто. В его фильме «Орфей» герой-поэт, попав в Зазеркалье, обнаруживает себя в мире кошмаров, где обстановка, персонажи, события выражают в такой же мере авторскую психику, в какой и субъективно трансформированные образы реальности.

Для роли Поэта Кокто пригласил актера, но большинство его последователей предпочли сниматься в своих фильмах сами, подчеркивая тем самым выбранный ракурс. Так же в дальнейшем поступил и Кокто, снявшись в своей прощальной ленте «Завещание Орфея» (1960). С той поры «I-movie» стал угасать, пока его не вернул к жизни в фильме «Последний из Англии» бунтарь Дерек Джармен, к тому времени уже известный автор таких картин, как «Буря», «Караваджо». Нашумевших 8-миллиметровых короткометражек, среди которых «Воображаемый Октябрь», навеянный поездкой в предперестроечную Россию 1984 года.

Джармен, человек разнообразных талантов, окончил не только Королевский колледж в Лондоне, но и Художественную школу, он участник и лауреат многих выставок (ретроспектива его живописи состоялась в Институте современного искусства в 1984 году), художник по костюмам в спектаклях знаменитых балетных трупп, автор книг «Танцующий риф» и «Последний из Англии». В кино он дебютировал в качестве художника в фильме Кена Рассела «Дьяволы» (1970).

на хлеб насущный, а заодно и кое-какие премии на кое-каких фестивалях, ибо талант его законсервировать властям не удастся. И только в конце восьмидесятых, сняв сначала вполне проходную картину «Орел или решка», Ченгич опять принимается за свое, снимая с большими перерывами и препонами трагическую ленту «Бездымный порох», в которой — впервые на югославском экране — с такой болью, горечью и безысходностью открывается реальная, немистифицированная картина народно-освободительной войны 1941—1945 гг., вспыхивающей как естественный и произвольный жест самосохранения и собственного достоинства народа, восстающего против иноземных захватчиков, но мало-помалу превращающейся в войну всех против всех.

Иными словами, «Бездымный порох» рассказывает о внутренней трагедии антифашистского сопротивления на Балканах, оказавшегося между двумя тоталитарными идеологиями, истребляющими все вольнолюбивое и непокорное, что от века таилось в этих горных ущельях и дремучих лесах. О трагедии,



## РЕКВИЕМ НЕОБЪЯВЛЕННОЙ ВОЙНЫ

«Последний из Англии» (1987) погружал зрителей в состояние шока сочетанием материалов, казалось бы, несоединимых уже технологически: игровые сцены, куски любительских 8-миллиметровых съемок, документальная хроника, рисунки и фрагменты живописных полотен, отсылка к литературной классике. И при всем том явственная автобиографичность. Кинематограф здесь был голосом поэта, он ломал общепринятые каноны и обретал свойственную лишь поэзии внутреннюю свободу. Реальность времен Тэтчер предстала в авторском видении жестоким Апокалипсисом, где земля опустошена и враждебна человеку.

Это апокалиптическое видение мира, в какой-то степени свойственное и «Саду», самому горькому из фильмов Джармена, понять было бы невозможно, не учитывая яростную браваду судьбы самого художника, принадлежащего к племени гонимых и отверженных, в том лишь виновных, что природа создала их отличными от большинства. Напомним также об апокалипсисе СПИДа, который опусто-

шает мир и разом отбросил гуманность и терпимость общества далеко назад.

Идея «Сада» родилась, когда Джармен купил дом на пустынном берегу моря, среди дюн, рыбачьих лодок, космических восходов и закатов. Здесь легко можно было вообразить события Страстей: пролив трансформировался в Море Галилейское, небольшой ухоженный сад возле дома — в Гефсиманский сад. И даже АЭС, маячащая невдалеке, ничуть не разрушала чистоту жанра — она ведь тоже призрак Апокалипсиса.

Вот так и создавался фильм: цветы, вечная красота приливов и отливов, ребенок в прибрежном песке, распятие в доме — еще одна нить, связывающая с Вечностью и вечно повторяющимися трагедиями.

Мы увидим в первых же кадрах Джармена за его письменным столом: дремота вызовет первые образы сновидений, и они сомкнут реальность и фантазию, прошлое и настоящее, историю и легенду. Мальчишка у садового шланга (цитата из детства или из братьев Лю-

пы, дают ядовитые всходы и спустя десятилетия.

И потому в этом кратком обзоре картина Тересы Котлярчик «Пари» (впрочем, фильм мог бы называться и иначе — по-польски слово «клад» означает не только «пари», но и «колония», а действие фильма разворачивается в колонии для несовершеннолетних и начинается именно с пари, заключенного между ее воспитанниками) оказывается как нельзя более близкой «Бездымному пороху», как нельзя более вытекающей из него при всех отличиях и различиях, очевидных для самого невооруженного глаза.

Спору нет, и время нынче другое, и поэтика, и жизненный опыт, психолог по первому образованию и режиссер-документалист по второму, дебютантка в игровом кино клинически точно, я сказал бы, бесстрастно описывает, анализирует, анатомирует этот замкнутый мир, эту гармонию авторитарного режима, эту утонченную, изысканную, безукоризненно продуманную иерархию душевного рабства; эту патологическую атмосферу мужской казармы, в которой властвующие не могут обойтись без покор-

мьер?), Богородица, поцелуй Иуды, бравурная песенка из «Забавной мордашки», одного из лучших мюзиклов Голливуда, скорбный Христос... Джармена не смущает произвольность, субъективность, кажущаяся хаотичность образов, они в итоге фильма составят мир редкой цельности, полный света и любви, возвышенный и очистительный. Уникально то, что при всей ангажированности автора он ни разу не опускается до прямолинейной социальной или политической критики. Как отмечает Тони Рейнс, английский киновед, территория фильма — странная демилитаризованная зона между сном и бодрствованием, где внутреннее «я» противостоит материальной реальности, но при этом ничто не превалирует друг над другом.

Трагедия молодых любовников, с точки зрения большинства, «незаконных», «неправильных», — фабульный стержень фильма. Над ними глумятся, их обрекают на позор и поругание, хотя ведь любовь всегда человечна, а насилие и агрессия от века разрушают человека и мир. Но даже Христос в этих сценах фильма бездействен и безмолвен. Даже он, призывавший к терпимости и пониманию.

Легко предвидеть сложность обстановки в кинозалах, где пойдет фильм Джармена. Для кого-то он окажется скандальным, эпатажным, может быть, малопонятным. Хотя перед нами образец высокой кинопоэзии и то, что называют посланием художника к человечеству. И он надеется быть услышанным.

Возможно, это прощальный фильм смертельно больного режиссера. Автор «Реквиема войны», скорбной кинофантазии на музыку Бриттена, он создал теперь, похоже, реквием себе и своему поколению, друзьям, уже ставшим жертвами СПИДа. «Я брожу по саду, держа за руки мертвых друзей. Старость быстро пришла к моему замерзшему поколению. Холодно, холодно, холодно, они умирали так молчаливо и покорно, не возвысив голоса. У меня нет больше слов, моя рука дрожит от ярости. Печаль — все, что мне осталось... Холодно, холодно, холодно, я умираю так молчаливо. Покойной ночи, покойной ночи...»

Картина, озадачивающая своим строем и поражающая художественной мощью.

В. КУЗНЕЦОВ

оборачивающейся самоуничтожением народа, его войне против себя самого, против собственного естества и существа. И потому картина Ченгича кончается всеобщим кровопролитием, из которого, казалось бы, нет выхода к будущему, нет просвета, если бы не крохотная надежда, которую авторы оставляют зрителю: в живых остается лишь молодая поповна; дочь убежденного антикоммуниста носит под сердцем ребенка от титовского эмиссара, аскета и идеалиста, не менее верующего в свои священные книги, чем его несостоявшийся тесть... Кто знает, как бы обращается к нам Ченгич, может быть, в этом и есть наша единственная надежда...

Но... С тех пор минуло почти полстолетия, и если этот ребенок увидел дневной свет, если вырос и жив сегодня, все равно — на Балканах, в Боснии и Герцеговине, где работает Ченгич, или далеко отсюда, на Мазовецкой равнине, в Польше, где делает первые свои шаги Тереса Котлярчик, — он скорее всего увидел бы, что зубы дракона, семена ненависти и злобы, брошенные в почву всей этой части Евро-

пее, дают ядовитые всходы и спустя десятилетия. И потому в этом кратком обзоре картина Тересы Котлярчик «Пари» (впрочем, фильм мог бы называться и иначе — по-польски слово «клад» означает не только «пари», но и «колония», а действие фильма разворачивается в колонии для несовершеннолетних и начинается именно с пари, заключенного между ее воспитанниками) оказывается как нельзя более близкой «Бездымному пороху», как нельзя более вытекающей из него при всех отличиях и различиях, очевидных для самого невооруженного глаза. Спору нет, и время нынче другое, и поэтика, и жизненный опыт, психолог по первому образованию и режиссер-документалист по второму, дебютантка в игровом кино клинически точно, я сказал бы, бесстрастно описывает, анализирует, анатомирует этот замкнутый мир, эту гармонию авторитарного режима, эту утонченную, изысканную, безукоризненно продуманную иерархию душевного рабства; эту патологическую атмосферу мужской казармы, в которой властвующие не могут обойтись без покор-

ствующих, а покорствующие с радостью воспринимают верховенство властвующих. И есть в этой странной картине, снятой одновременно как бы в стилистике жесткого, почти телевизионного репортажа с места происшествия и неторопливой, въедливой, подробной кафкианской метафоры, какая-то непрямая, но постоянно ощущаемая связь с горячечной поэтикой «Бездымного пороха», с его широкой панорамностью и многоголосием человеческих трагедий, сливающихся в трагедию всего народа... И пусть «Пари» снято без отчаяния, а, я бы сказал, с каким-то холодным, рассудительным оптимизмом: за стенами колонии бурлит иная, беспорядочная, «неправильная», неидеологическая жизнь, из которой приходит сюда молодая документалистка (не сама ли Котлярчик?), одно присутствие которой взрывает всю безукоризненную структуру системы, однако и в этом оптимизме мне видится не одна капля горечи. Уж больно глубоко проросли зубы дракона, и на все героинь Котлярчик может и не хватить...

Х. ХОВРИНСКИЙ

# НЕЗАСВЕЧЕННЫЕ ЛЕНТЫ

Ушли в прошлое времена, когда Московский фестиваль непременно должен был предоставлять свой экран дружественной Зимбабве или борющейся Кампучии. Враждей идеологии мы больше не боимся. Нас самих теперь трудно переплюнуть по части антисоветизма; в эротике охладевший к ней мировой экран нас тоже не перешибет. Так что фестивальной отборочной комиссии стало полегче. Но...

Московский фестиваль не в лучшей форме. И, конечно, невозможно представить, чтобы специально для него придержали свою новую картину Спилберг или Бертолуччи. К нам идет то, что осталось от солидного Берлина, пышно Канна, что не приберегают для роскошной Венеции. Наши эмиссары, правда, ездят по белу свету, отбирают картины, договариваются, но потом бывают и осечки: передумали, мол, как произошло, например, с хорошей китайской картиной. Вместо нее вдогонку шлют произведения, мягко говоря, странные: одно («Ветер с гор») про то, как китаец-папа отправляет китаец-сына готовиться ко вступительным экзаменам в институт... в женский монастырь (причудливая смесь соцреализма с буддизмом); другое («Невесты») — как пятеро здоровых, симпатичных девочек, крепко задумавшись о нелегкой женской доле, которая их ждет — за мужьями ухаживать, рожать, — решают коллективно повеситься. После просмотра, скажем, ленты «Дети радуги», присланной японцами на конкурс, беспомощной, претенциозной и глупой, хотелось воскликнуть: «Да за кого вы нас держите?» И ответить себе же: «Спокойно. За тех, кто мы и есть, — за бедных и провинциальных».

И все же Московский фестиваль хочет держать марку: по регламенту, например, фестивали класса «А», к которым он принадлежит, не могут включать в конкурс фильмы уже «засвеченные», то есть участвовавшие в конкурсах других фестивалей.

И если в программе останутся лишь такие ленты, как «Сад» англичанина Дерекка Джармена — шокирующий, эпатажный, кощунственный, какой угодно, но ослепительный, то наш фестиваль нужный уровень выдержит.

В этом году фестиваль впервые проходит под актерским девизом. В фильмах же, присылаемых для отбора, удручало отсутствие именно актеров — человека на экране, судьбы, характера. Поэтому, наверное, таким выразительным оказался в общем-то неприметный фильм «Тоска по дому Валериана Врубеля» (ФРГ, режиссер Рольф Шёбель). Не забыть эту тоску — неизбежную, безутешную — в глазах мальчика-поляка с хорошим простым лицом (Артур Понтек), который в годы второй мировой войны попал на принудительные работы в Германию.

Вновь в зоне пристального внимания европейских режиссеров последняя мировая война: «Европа» Агнешки Холланд (ФРГ — Франция — Польша), «Бездымный порох» югослава Бата Ченгича, «Последняя бабочка» Карела Кахини (Англия — Франция — Чехо-Словакия). И еще одна группа фильмов определилась как-то сразу — фильмов на весьма актуальную для нас тему: о том, как мыкаются по сытому Западу жители бывшего концлагеря, добывая всеми правдами и неправдами визы, вид на жительство, пытаясь устроиться на работу, в поисках жилья, пропитания («Дана Лех», Петер Зер, ФРГ, «Сербская девушка», Франк-Гвидо Бласберг, ФРГ).

Увидит московская публика, если повезет, «Путешествие капитана Фракасса» Этторе Сколы и «Приговор» Марко Беллоккьо (Серебряный призёр берлинского фестиваля). Картины знаменитых итальянцев отточены по мастерству, хотя и несколько анемичны. «Капитан Фракасс» изумительно стилизован под «комедию дель арте»: здесь воплощен не столько авантюрный сюжет знаменитого романа плаща и шпаги Теофила Готье, сколько его карнально-театральная сторона.

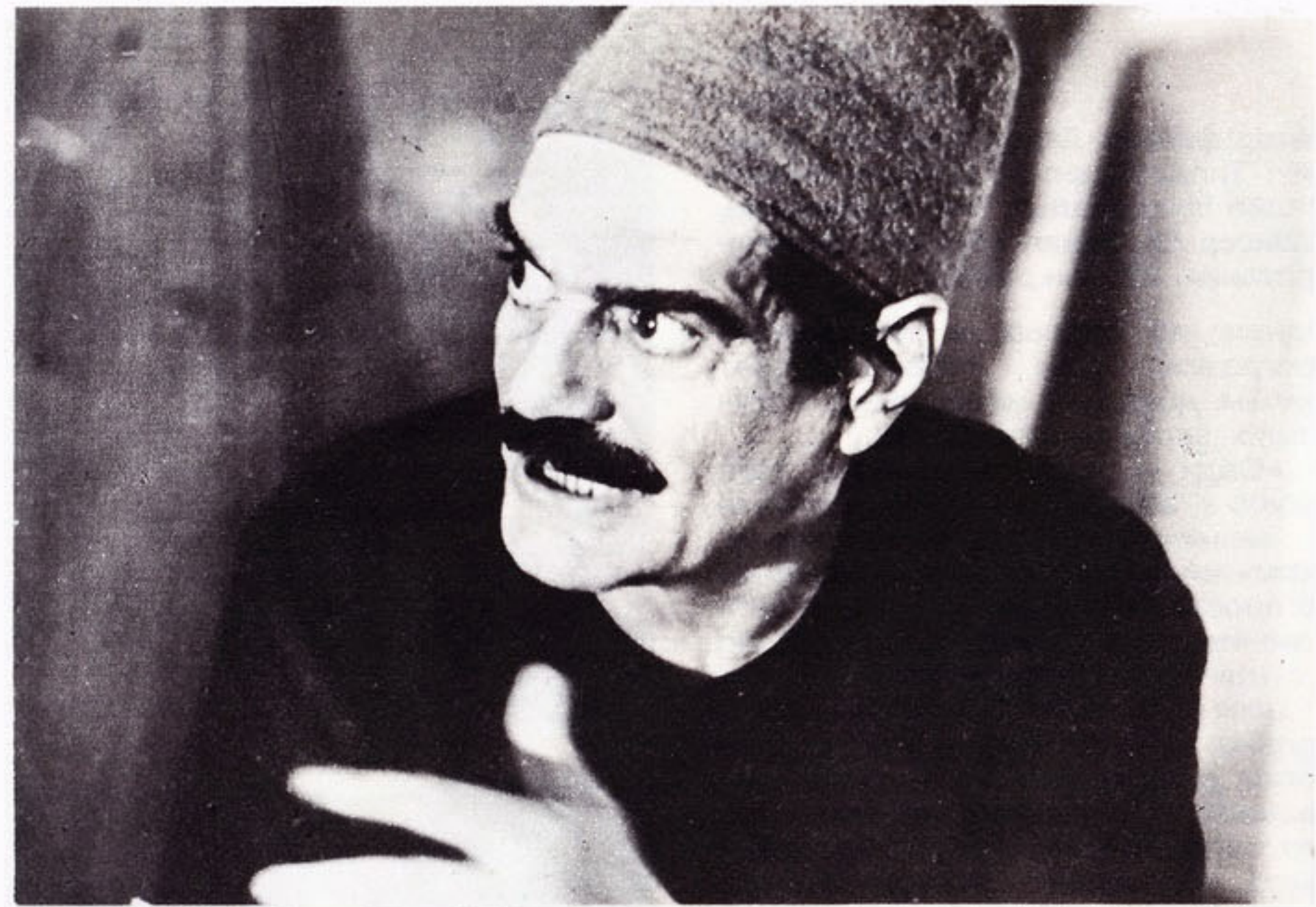
Несравненную «Анжелику», незабвенные «Парижские тайны» напомним «Призрак в Монте-Карло» Джона Хоу (Великобритания). Сара Майлз, Оливер Рид, Кристофер Палмер разыграют душещипательную бульварную мелодраму, в которую впишут, по-моему, все, что составляет прелесть «киношки»: любовные похождения юной красотишки, невинной и обольстительной; роковая тайна, окутывающая прошлое ее тетушки-графини; два жениха на выбор — один блондин, другой брюнет; злодей русский — великий князь Николай с толпой экзотических слуг (где мои кунаки, где мои абреки?); игорный дом («Куда хочешь поехать развлечься, моя девочка?» — спрашивает богатая тетушка у племянницы, только что вышедшей из монастыря. «В Монте-Карло», — отвечает та, не будучи душой). Сирота находит папу (с титулом и деньгами), брата и жениха; добродетель торжествует, порок наказан. Словом, еще одна сказка об Изауре-Анжелике-Золушке, которая однажды просыпается принцессой в королевской постели...

Но вот кино серьезное, располагающее к размышлению, — уже упоминавшаяся «Последняя бабочка» Карела Кахини с Томом Кортни и Брижитт Фоссе. История актера-мимы, попадающего в годы войны в еврейское гетто, который устраивает там представление с участием еврейских детей — что-то вроде эйзенштейновского «пещного действия». Славные традиции мирового кинематографа, оказывается, не забыты и время от времени напоминают о себе. Так, например, вдруг возникли образы, причем совершенно очевидные, из классического «Метрополиса» Фрица Ланга в пластичной индийской картине Нарсинга Рао «Пыль человеческая»:

движущиеся размеренно-механистично длинные линии — цепи рабочих по конструкциям какого-то индустриального монстра...

В общем, жизнь идет, киношка крутится, как говорит мой друг критик Ерохин. И, ей-богу, мы бы здорово обеднили себя, если бы отказались от Московского фестиваля. Спасибо всем, кто за него боролся.

Е. ТИРДАТОВА



## ОМАР ШАРИФ

### ВОЗВРАЩАЕТСЯ В ЕГИПЕТ...

#### И НА ЭКРАНЫ МОСКОВСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

■ Если спросить у молодых египтян, кто такой Омар Шариф, они скорее всего недоуменно пожмут плечами. Всемирно известного актера, чьи роли стали классикой, сейчас практически не знают на родине. Правда, люди старшего поколения могут припомнить десятка два египетских лент с его участием, которые с успехом шли в 50-е годы. Тогда молодого талантливого актера заметили американцы, и режиссер Дэвид Лин пригласил его на роль шейха Али Ибн Аль-Хариша в киноэпопее «Лоуренс Аравийский» (1962).

Мишель Шалхуб (это настоящее имя актера) родился в 1932 году в Александрии в состоятельной католической семье преуспевающего бизнесмена. Его родители занимали видное положение в обществе. Мать была приближена ко двору. Король Фарук любил играть с ней в бридж. Вероятно, от матери сын унаследовал страсть к всевозможным играм. В школе он был капитаном футбольной сборной и команды по крикету. Прекрасное образование, аристократические манеры, незаурядные внешние данные — все это открывало перед юношей заманчивые перспективы. Сюрпризом стал в 1952 году его брак с мусульманкой — кинозвездой Фатен Хамамет. Он обращается к исламу и меняет имя.

К началу 60-х годов у Омара Шарифа было все, чтобы надолго занять место лидера в египетском кино. Но предложение «Коламбия пикчерс» открывало ему дорогу на мировой экран, и он не упустил этот счастливый шанс. «Лоуренс Аравийский» имел шумный успех. Романтичный загадочный принц пустыни сводил с ума поклонниц во всем мире. Омар Шариф стал одним из самых желанных актеров на Западе. В 1964 году из-за несогласия с политикой президента Насера он покинул Египет. Дети уехали с ним. Жена осталась. Арабские страны объявили бойкот всем его фильмам.

Продолжая сниматься у Дэвида Лина, в 1965 году он сыграл еще одну роль, вошедшую в мировой классический репертуар, — доктора Живаго в фильме по роману Б. Пастернака. Участие в картине, признанной у нас в свое время «антисоветской», бросило тень на репутацию актера и в нашей стране.

В середине 70-х в его карьере наметился спад. Образ восточного принца, героя-любownika потускнел. Актер стал появляться в «мыльных операх» и телерекламе. Его по-прежнему много снимали, особенно во французском кино, но романтический образ, сделавший ему имя, был уже явно исчерпан.

Сейчас Омари Шарифу под 60. Он живет в Париже, ведет уединенный образ жизни. На отсутствие кинематографических предложений не жалуется. Наоборот, сейчас его снимают, пожалуй, даже больше, чем в молодости. Интересы Шарифа разносторонни: помимо кино, он занят бизнесом (недавно в Париже появились духи «Омар Шариф»), увлечен кулинарией и еще... карточной игрой. Азартность и безрассудство Омара Шарифа за карточным столом общеизвестны.

Недавно актер принял решение, которое может круто изменить его судьбу. Он хочет вернуться в египетское кино, где его давно забыли. Первая попытка не удалась: фильм «Кукольник» режиссера Хани Лашина с Омаром Шарифом в главной роли провалился у зрителя, хотя достоинства этой талантливой картины кажутся мне очевидными.

Роль в картине патриарха египетского кино Салаха Абу Сих «Египтянин» («Гражданин Египта») — самая последняя работа Шарифа. Фильм еще не вышел в прокат у себя на родине, но ему предрекают счастливую экранную судьбу. Зрители Московского фестиваля увидят его едва ли не первыми: картина отобрана в конкурсную программу.

Фильм этот о сложном, драматичном времени, когда пересматривалась политика Насера. В деревне была отменена земельная реформа — земли, розданные крестьянам, возвращались их бывшим владельцам. 1973 год. Война с Израилем. На фоне этих событий в одной из египетских деревень и разворачивается действие фильма. Помещик (его играет Омар Шариф) убеждает феллаха отправить на войну его сына вместо своего в обмен на землю. На войне сын бедняка погибает...

Н. МАСКИНА

Каир

# ЛИКБЕЗ ДЛЯ МАСТЕРА

Нет-нет, я не столь самоуверен. Мастера лучше меня знают, как снимать фильмы. Но их беда: каждый погружен в свою картину, как рыба в аквариум, и нет вокруг иных миров. А критик смотрит много, и приходят в голову разные мысли, которые мастерам в голову прийти не могут, потому что они не видят друг друга в упор. Сколько бываю на фестивалях, в жизни не наблюдал, чтоб мастер пошел в кино посмотреть чужой фильм.

Может быть, не хотят портить свой вкус. Или стиль. Или язык. В результате к рынку мы не готовы. Потому что не умеем элементарного.

Воспользуюсь фестивалем, чтобы обратить внимание торговцев на некоторые давно уже общепринятые в мире способы сделать фильм конкурентоспособным и активным участником рынка.

Например. Любой режиссер многоопытного заграничного кино, еще не приступив к съемкам, по требованию продюсера вынужден придумать, обдумать и воплотить то эфемерное и неуловимое, что можно назвать

## ОБРАЗ ФИЛЬМА

Конечно, образ далеко не всегда выходит гениальным. Чаще всего это совершенно стандартный образ: силуэт с револьвером — детектив, искаженное страхом лицо — фильм ужасов, разбитные люди, удостаивающие, что у них 32 зуба, — комедия. И т. д. Но в любом случае уже в первые съемочные дни делается тот единственный и неповторимый кадр, который потом обойдет всю планету на миллионах афиш, плакатов, журнальных обложек и рекламных панно.

Этого кадра может не быть в фильме. Он чаще всего снимается специально — словно концентрат, который должен вобрать в себя и жанр картины, и контуры сюжета, и, конечно, аппетитную информацию о ее звездах. Увидев этот кадр, ты невольно чувствуешь знакомую нетерпеливую дрожь в сердечной мышце: хочется немедленно посмотреть этот фильм.

Некоторые наши мастера наивно полагают, что в кинотеатр можно заманить, только если вынести на афишу какую-нибудь эротическую сцену, желательную с силовыми приемами. Художники по их заказу делают удивительно аляповатые коллажи, которые, во-первых, вселяют унылые стандартной глупостью замысла, а во-вторых, удручающе неизящны, я бы даже сказал, топорны.

Каждый работающий в кинопечати знает, как трудно найти хороший фотокадр к фильму. Фильм может быть как угодно хорош, а рекламный фотокомплект к нему — набор провинциально выстроенных мизансцен, где

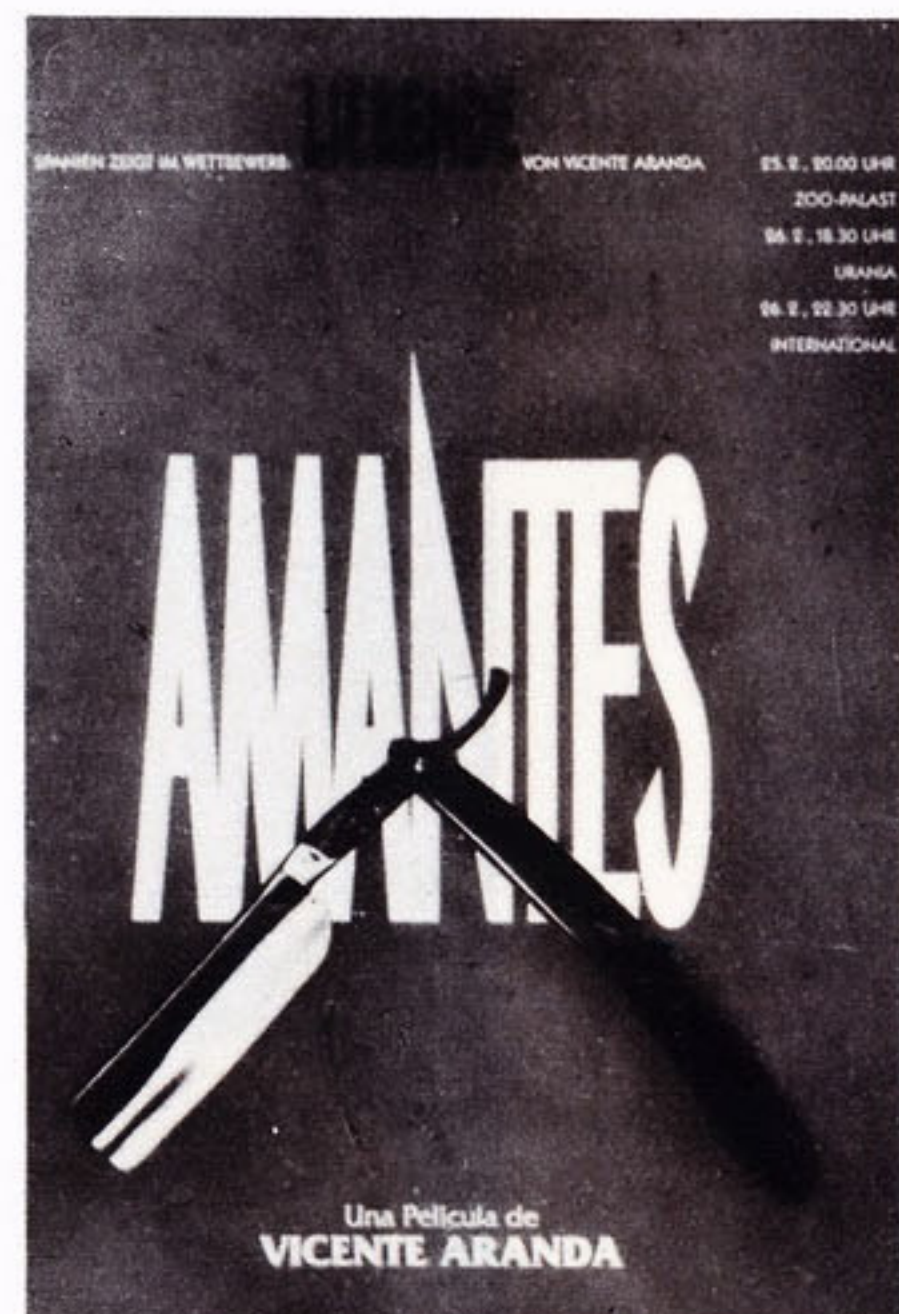


## НАГЛЯДНЫЕ ПОСОБИЯ («Воры в законе»)

Не знаю, как вам, а мне кажется, афиша, придуманная художником «Совэкспортфильма», прямо-таки кричит: не ходите на эту муру, она безвкусна, наивна, нелепа и рассчитана на дебилов. Разумеется, так оно и есть, но разве задача афиши — отпугивать?

## («Маленькая Вера»)

Что это за секс-вампира, бесстрастно шагающая по трупам? Полицейская мигалка сигналист: наверно, крутой детектив, опять же безвкусный и, очевидно, банальный. Ан нет: перед нами прославленная «Маленькая Вера», лидер «перестроечного кино», и нет там ни вамп, ни детективов, а есть рассказ о бездарно сломанной жизни. Ну какое отношение имеет афиша к фильму?



Но вообще художники «Совэкспортфильма», как правило, работать умеют. Жаль, что вся эта роскошь идет исключительно за кордон. Слово у нас рекламировать фильмы — излишняя роскошь.

Вот и добились: от советского кино зритель успешно отвикает.

В. Абдрашитова не отличишь от Ю. Кары.

Чаще всего режиссеры на это вообще не обращают внимания. И бывают весьма удивлены, если попросишь не просто кадр, а кадр-образ. Чтоб и на афишу, и на обложку.

Был случай: я очень настаивал, и молодой даровитый режиссер, только что получивший за свой детский фильм международную премию, добросовестно перерыл весь студийный архив, принес целый ворох фотографий, где все — частности, детали, кусочки и обрывки, а целого, емкого нет как нет. И я тогда попросил еще раз показать картину. Смотрю и все стараюсь сообразить: как бы в самом оформлении статьи передать эту добрую, семейную атмосферу, и тему картины, опять-таки трепетно добрую ко всему живому, и обаяние маленького героя, вступившего в бой за своего мохнатого друга. Смотрю и вдруг вижу: в интерьере комнаты, где живет герой, на стенке висит дивная фотография. Камера спанорамировала

мимо — и пошла дальше. А я заорал: стой, верни, дай мне ее тут же немедленно!

Выяснилось, что фотография эта была специально заказана, чтобы повесить в интерьер. Чтоб передать характер мальчугана. Получился, по-моему, симпатичный рекламный кадр, жаль, что уже поздно было делать афиши, и пошел он только в журнал, в статью о фильме «Дом с привидениями».

Байку эту я рассказал не для того, чтобы похвастаться собственной пронизательностью. Тут важно — режиссеру в голову такое не приходило. У них, режиссеров, мысли совсем о другом. Но наступает эра рынка, и придется думать о суетном тоже.

Опыт, кстати, оказался полезным. К своей следующей рекламной кампании мастер отнесся с максимальной серьезностью и выпустил, помимо афиш и значков, картонную игрушку-раскладушку с героями фильма, сидящими на унитазах. Посмотрел я картину — что ж, ее образ передан точно и даже исчерпывающе.

К числу категорий, важность которых упорно не видят многие наши мастера, относятся

## ТИТРЫ

Было и у нас время, когда режиссеры о титрах думали. Вспомните «Волгу-Волгу» — как изобретательно и весело представлял Г. Александров своих персонажей! И в «Укротительнице тигров», помнится, по заглавной надписи гуляли живые хищники. Искали решение уникальное, только для этого фильма. Иногда это понимают и нынешние мэтры: Панфилов, Соловьев.

В мировом кино это вообще незыблемое правило. Титры, их написание, фон и колер, шрифт, ритм, игра букв — все должно быть фирменное, единственное и неповторимое. Вспомните «Психо» Хичкока или серию о Джеймсе Бонде.

У нас такое, естественно, раритет.

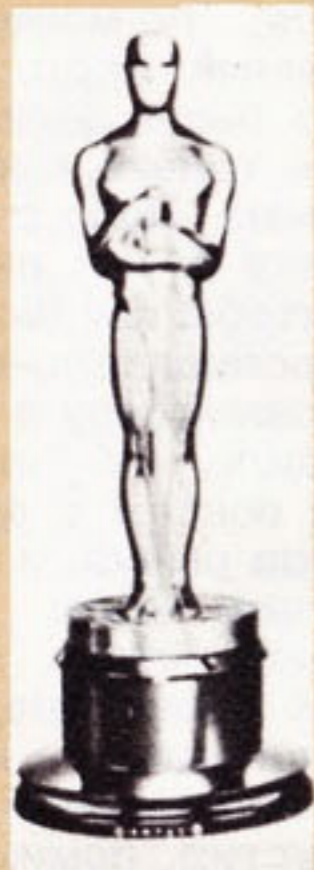
Недавно попросил подумать об этом нехитром рекламном ходе одного из самых замечательных наших мастеров. Мы затеяли целую кампанию перед выпуском на экран его хорошего, по ожиданиям, фильма. Хотелось, чтобы это фирменное название перепечатывали все журналы мира, чтобы один вид этого названия рождал ощущение чего-то уникального, что нельзя пропустить.

Нет проблем — был ответ. И через неделю мы получили титул фильма, набранный словно самым стандартным из шрифтов типографии газеты «Правда». Он был никакой. Не удалось найти в обширном рекламном фотокомплекте и кадра — одного, но емкого и выразительного. Художественного. И рекламная кампания угасла, не начавшись. Увы.

Между тем, как сказал бы Станиславский, кино начинается с титров. Иностранцы всегда лучше нас воспринимали идеи великого реформатора сцены и ввели в штат любого фильма специального разработчика-дизайнера по титрам. И это, как правило, большие мастера, которые здорово натренировали и свою профессию, и свою фантазию. О чем, по-моему, свидетельствует небольшая коллекция, приведенная здесь в назидание и в укор, а также от здоровой зависти к чужому умению хорошо торговать своим высоким искусством.

В. КИЧИН

## ЗА ЧТО ВРУЧАЮТ «ОСКАРОВ»?



Когда-то стереокино вызывало радужные надежды. Потом отодвинулось на задворки кинематографа. И вдруг новость: Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ) получил за него «Оскара».

Честно говоря, в это трудно даже поверить — слишком скептически стали мы относиться ко всему советскому. Да и деятельность НИКФИ обычно оценивают со знаком минус: бранят отечественную пленку, в грош не ставят нашу аппаратуру. Напомню, что это всего четвертый «Оскар», которого удостоились наши соотечественники, причем первый за технику, другие были вручены за художественные фильмы «Радуга», «Война и мир» и «Москва слезам не верит».

Чем же так приглянулось американцам советское стереокино? Рассказывает руководитель лаборатории стереокино НИКФИ Сергей Николаевич Рожков:

— Основное удобство нашей системы «Стерео-70» в том, что она не требует специальной аппаратуры. Кинокамеры, проявочные машины, кинопроекторы, рассчитанные на пленку широкого формата (70 мм), которыми пользуются в обычном кинематографе, подходят и для нас. С другой стороны, широкий формат позволяет расположить два кадра рядом, и при этом они остаются достаточно крупными. Площадь кадра играет в стереокино очень большую роль, ее уменьшение — это потеря света. Ну и, наконец, наша система позволяет легко переводить стереофильм в обычный.

Все это и привлекает иностранцев. На Западе нет единого стандарта для стереокино. Кто-то располагает кадры друг над другом, кто-то уместает их вертикально на 35-миллиметровой пленке, но и в том, и в другом случае изображение получается слишком узким. Для проекции каждая фирма выдает прокатчику свой объектив. Поэтому сегодня все заинтересованы в том, чтобы внедрить единый стандарт, и, возможно, даже наша система будет взята за образец.

На сегодня в СССР открыто 50 стереокинотеатров, из них 27 — широкоформатных. Но за 25 лет в стереоизображении было снято всего 15 полнометражных фильмов, еще меньше короткометражек, 14 кукольных мультфильмов. Режиссеры относятся к стереокино как к аттракциону. С другой стороны, нигде не учат снимать «стерео». Поэтому и фильмы выходят такие, что детям скучно, а взрослым неинтересно. Работать в подобных условиях нелегко. И не случайно при вручении «Оскара» особо отмечалась преданность сотрудников лаборатории делу объемного кинематографа.

О. ГОРЯЧЕВ



«Крестный отец-III» — Ал Пачино

### О ТЕХ, КТО В МОДЕ

# «МОЖЕТ БЫТЬ, ЭТО МОЙ ШЕДЕВР...»

— говорит Фрэнсис Форд Coppola. «Финитя ля комедия», — облегченно вздыхает он. Дело происходит в Нью-Йорке, на Элизабет-стрит с итальянскими магазинчиками, лавчонками, лотками — настоящая маленькая Италия! Здесь прославленный режиссер снимал финальные кадры, может быть, самого ожидаемого за последнее десятилетие фильма, который называется «Крестный отец-III».



«Крестный отец-III» — об этом фильме в Америке много спорили, его долго ждали. Это самый сложный фильм во всей серии, но, наверное, и самый лучший...

«Крестный отец-1» — Марлон Брандо



Don Corleone dans "Le Parrain" (1972)

Аль Пачино (Майкл Корлеоне), Франк Де'Амброзио (Антонио Корлеоне)



Рождение этого фильма было долгим и мучительным: 15 лет споров, почти неразрешимых проблем, неожиданных слухов.

Грандиозные проекты, вроде «Крестного отца-III», продолжающего серию, которая принесла 800 млн. прибыли и получила девять «Оскаров», возникают не так уж часто.

Однако именно Coppola дольше всех противился этому проекту, говоря, что устал от насилия и жестокости, пока президент «Парамаунта» не предложил ему, кроме 6 миллионов долларов за режиссуру, полную творческую свободу. И тогда Coppola заперся вместе с Марио Пьюзо в одном из номеров отеля в Неваде и вышел из него через месяц со сценарием в руках. «Это будет трагедия, — сказал он, — в которой каждый из нас увидит свою судьбу, свою гибель, свою потребность в очищении и покаянии».

Главное отличие этого фильма от первых двух серий «Крестного отца» заключается в том, что в нем появляется интересная и значительная женская роль — Мария. Ее играет дочь Франсиса и Элеоноры Coppola — Софья. «Когда я писал роль Марии, — рассказывает режиссер, — то имел в виду именно ее, Софью. Я хотел, чтобы дочь Майкла была похожа на мою

дочь. Хотел, чтобы она была красива, но не красотой кинозвезды, хотел, чтобы она была настоящей итальянкой, а лицо Софьи — это лицо Сицилии».

«Это был трудный фильм, но я делал и потруднее, и похуже», — рассказывает продюсер Рус, намекая на «Апокалипсис сегодня» и особенно на «Сон длиною в день». «Впрочем, важен результат, а он, по-моему, не хуже первых двух».

Одним словом, сами «виновники торжества» так довольны содеянным, что уже поговаривают о «Крестном отце-IV». «В первых двух лентах, — говорит Coppola, — мы рассказали о происхождении семьи Корлеоне, об укреплении их могущества в 50-е годы, а в третьем фильме — о последних годах жизни Майкла Корлеоне. Но пока мы ничего не знаем о тридцатых и сороковых годах, которые Марио Пьюзо называет «счастливыми» или «золотыми» годами неуклонного восхождения к власти семьи Корлеоне, когда они постепенно вытеснили или уничтожили другие «семьи» и никто не мог им противостоять. Это был бы хороший фильм, но послушаем, что скажет зритель о последнем «Крестном»».

Журнал «Эспрессо» (Италия)  
Перевод О. БОБРОВОЙ







бенефис

# АРНОЛЬД ШВАРЦЕНЕГГЕР



— Говорят, что я идеальное воплощение американских грез. Это верно, — соглашается Арнольд Шварценеггер и выпускает дым огромной сигары. Он обожает говорить о себе. По словам его пресс-атташе, Арнольд не проявляет «звездного» высокомерия, как другие «звезды», ни к журналистам, ни к зрителям: — Я хочу, чтобы зритель видел разницу между мной и моим персонажем.

На протяжении восьмидесятых годов его фильмы собрали миллиарды долларов. Он в числе тех «звезд», которые делают самые большие сборы за границей, опережая Джека Николсона и Эдди Мерфи.

Весь путь Шварценеггера в кино был тщательно просчитан.

Успеха актер добился благодаря абсолютной вере в себя, терпению и невероятному упорству.

Он родился в маленькой австрийской деревне около Граца в небогатой семье провинциального полицейского. «Я всегда мечтал об Америке и успехе». Его, среднего ученика, больше всего поражает судьба Цезаря, Карла Великого и Наполеона. Но выделиться среди



товарищей ему помог спорт. В пятнадцать лет он увлекается культуризмом и в двадцать добивается звания «Мистер Вселенная».

В 1968 году Арнольд впервые приезжает в США с убеждением, что победит в состязаниях по борьбе в Майами Бич. Но вопреки ожиданиям проигрывает. Однако организатор этого матча Джо Вейдер, находясь под впечатлением от молодого атлета, приглашает его в Лос-Анджелес... «Я тотчас влюбился в Калифорнию, — рассказывает Шварценеггер, — и решил тут поселиться. Я четко знал свою цель в жизни: достичь успеха».

Первая его встреча с Дино Де Лаурентисом прошла довольно холодно. Но в конце концов Шварценеггер получил у него главную роль в фильме «Конан-варвар», который, как и «Конан-разрушитель», имел загадочный успех. Затем, решая не быть слишком серьезным, Шварценеггер соглашается на участие в «Терминаторе». В этом футурологическом триллере Джеймса Камерона он играет, да еще с юмором, невероятных размеров робота. В результате единодушно высокая оценка критики и зрителей. Сразу после этого Арнольд снимается в «Хищнике», закрепляя образ непобедимого героя.

В течение долгого времени считалось хорошим тоном улыбаться претензиям Арнольда стать серьезным актером. Он это знает и может наизусть цитировать критиков, насмехавшихся над его убогой игрой и монотонной внешностью. Но Арнольд принадлежит к той категории актеров, которые умеют свой «недостаток» превращать в преимущество. По мнению Верховена, режиссера «Тотально-го воспоминания», игра Шварценеггера близка к игре... сэра Лоуренса Оливье! Вот как это объясняет сам режиссер: «Арнольд не кончал актерскую школу, он не копается в образе, а строит его извне. Для Шварценеггера существует одно правило: в первую очередь быть достоверным». Сам же Арнольд считает, что обладает неоспоримым козырем. «Камера обожает меня», — говорит он как о чем-то очевидном. Шварценеггер выбрал для себя наступательную формулу: брать идеальную историю, приспособив ее для себя, а в случае необходимости переписывать по своей мерке.

«Я ценю комфорт, но еще больше люблю бороться, — говорит Шварценеггер. — Для комфорта мне достаточно было жить в Австрии. Но я принял вызов и приехал в США». Америка его любит, и он любит Америку. В 1983 году по случаю получения гражданства Арнольд не побоялся обрядиться в одеяния дяди Сэма. В его конторе «Оак-продакшн» его можно увидеть на фотографиях вместе с президентами Рейганом и Бушем. Женитьба в 1986 году Арнольда Шварценеггера на Марии Шрайвер, племяннице Джона Ф. Кеннеди, продвинула его в круги, которые в Америке называют «королевской ратью». Наконец, не случайно Джордж Буш поставил его во главе национального комитета по физической подготовке, чтобы приучить американцев к спорту. «Звезда» и модель Арнольд Шварценеггер добился всех своих целей.

«Деньги не главное для меня», — заявляет он. Говорит о «новом вызове», о власти «положительной мысли» и попутно о необходимости каждодневной тренировки. «Бедный вы или богатый, тот факт, что вы можете поднять штангу в сто пятьдесят кило, ничего не меняет. Вес будет тот же». И в завершение, явно кокетничая, снова говорит с сильным немецким акцентом, который ему удалось победить с помощью упорных занятий дикцией на протяжении многих лет. Вероятно, для того, чтобы подчеркнуть свое отличие.

Жан-Поль ЖАЙЕ  
«Премьер» (Париж)

Перевод А. БРАГИНСКОГО

*P. S. Что только не выдумывается для рекламы! На этот раз, рекламируя новый фильм с участием Арнольда Шварценеггера, мастера от шоу-бизнеса придумали такой ход: каждое новое упоминание фамилии актера в прессе дается в новой неправильной транскрипции: Шварццнекер, Швертцнагер и т. д. Это связано с тем, что актер — по роли воспитатель малышей в картине «Детсадовский полицейский», а малыши обычно коверкают трудные слова...*

# РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПАРАДНОГО ПОДЪЕЗДА СМОЛЕНСКОЙ ГОСТИНИЦЫ, НАВЕЯННЫЕ ОДИНОЧЕСТВОМ

Фото Н. Гнисяка



*Есть над чем задуматься... Президент ГАСК Евгений Жариков и заместитель председателя Моссовета Сергей Станкевич*

В один из вечеров едва ли не вся фестивальная братия устремилась на премьеру нового фильма Леонида Филатова. Он не был включен в конкурс, но где же еще показывать фильм об актерах, актером же и снятый? Смоленское «Созвездие» как раз переваливало свой фестивальный экватор, многое уже было очевидно. После фильма мне показалось, что рассказанная Филатовым история о «сукиных детях» странным, но любопытным образом проецируется на ситуацию этого, третьего по счету, актерского фестиваля. Да и вообще на нынешнее положение дел в актерской профессии...

«Сукины дети» — это, по фильму, актеры некоего столичного театра, брошенные своим режиссером, объявившие голодовку, запер-



*Работает телепрограмма «Пятое колесо». Сергей Шолохов берет интервью у подростка Тома Сойера — Федора Стукова*

шиеся в своем здании. Время действия — так называемая эпоха застоя, участники действия — вся труппа, состоящая из нескольких десятков абсолютно не похожих друг на друга людей. Объединяет их совместная попытка защитить свое человеческое достоинство, остаться людьми.

Еще не ясно, к чему я все это рассказываю? Если нет, продолжу. Во-первых, сообщу еще одну подробность: запертый изнутри театр и добровольно уединившихся в нем



*Вия Артмане и Ирина Розанова в фильме «Катафалк» сыграли маму и дочку*

актеров окружает шумная толпа. Мы, зрители, и они, актеры, этой толпы не видим. Только слышим. Толпа скандирует что-то: не то «Подлецы!», не то «Молодцы!». Тем, кто в театре, разумеется, кажется, что кричат «Молодцы!». Им хочется, чтобы их понимали и любили, хочется в шумном ропоте толпы услышать крики одобрения...

А во-вторых... Расскажу теперь вкратце о том, что вообще происходило в Смоленске. После двух упоительных фестивалей в Калининском, благополучно после них переименованном в Тверь, где все друг друга обожали, а у гостиничного подъезда собиравались толпы поклонников, наши актеры вдруг приехали в город, где их, кажется, почти никто и не ждал. Город жил так и не разгаданной нами — его светлыми гостями — жизнью: в магазинах обсуждался только что нагрывший «президентский» налог, в облсовете — проект декрета



*Цыганский романс для народного артиста. Светлана Тома и Иннокентий Смоктуновский*

## 4 ИЗ 44



Мужской разговор. Александр Фатиушин и Ивар Калниньш

Самые вкусные кулинарные рецепты сообщила Наталья Варлей ведущей нашей рубрики «Звезды на кухне» Ольге Шумяцкой



о введении в отдельно взятом Смоленске чрезвычайного положения с комендантским часом и прочими прелестями, на площади у обкома — приглашение местной «Демроссии» на очередной митинг. И нигде ни полслова о том, что в городе — Артмане и Смоктуновский, Жженов и Костелевский, Ступка и Гостюхин... Разве что обожаемый девушками Жигунов еще как-то привлекал внимание публики. Смоленск оглушил пустыми залами. Два зрителя на творческой встрече с популярнейшим артистом, но одного (!) — на спектаклях театров студий киноактера. Тишина у гостиницы. Не до артистов. Не до кино...

А в местном отеле «Россия», от цокольного до чердачного этажа заселенном артистами и прессой жизнь бурлила до поздней ночи. Нельзя сказать, что артисты голодали подобно их коллегам из филатовской картины, но все остальное было совсем как в «Сукиных детях». Только там — запертый театр, здесь — не охранявшаяся даже швейцаром, никому не интересная гостиница с упоенными друг другом советскими кинозвездами.

Ах, что за времена, что за нравы! Всегда считал и сейчас уверен, что у нас много высококлассных актеров мирового уровня. Гораздо больше, чем достойных их режиссеров. Это бросалось в глаза и в конкурсной программе. В большинстве фильмов исполнители оказывались в печальной роли лицедеев из выдуманного Филатовым театра; у них не было режиссера. Нет, формально в титрах значились какие-то известные и неизве-

стные имена, но режиссуры почти не было. Как не было даже попытки организовать, систематизировать жизненный поток в единое зрелище и на самом фестивале. Не постановки номеров и концертов, а именно режиссуры катастрофически не хватало «Созвездию» — и на экране, и на сцене. В условиях почти полного отсутствия зрительского интереса фестиваль захлестнула хаотичность и необязательность. Течение, обычно спасительно выносящее к «большой воде», на этот раз посадило «Созвездие» на мель. Особенно очевидно это стало на закрытии фестиваля. Обладателям шестирублевых билетов явилось странное зрелище. Первым делом из четырех лауреатов трое (Н. Гундарева, С. Шакуров, С. Крючкова) по разным причинам до Смоленска так и не доехали. В результате участники це-

ремони вручали награды друг другу. Сначала один товарищ вручал от имени одной организации приз другому товарищу. Потом этот другой отвечал первому товарищу следующим призом. Дело дошло до того, что один товарищ умудрился вручить приз от общественной организации... самому себе.

Возможно, жидкие зрительские аплодисменты казались со сцены овациями, в них чудилось восхищенное «Молодцы!». Мне же из зала было лучше слышно, что говорили зрители.

Хочу, чтобы меня правильно поняли. Мне нравится идея актерских фестивалей. Их ни в коем случае нельзя потерять. Я люблю замордованную жизнью, совсем уже не «звездных» наших актеров. Дать бы им выпасться, одеть, как подобает звездам (без кавычек), освободить от множества ненужных глупых дел, от бессмысленной погони за случайной работой и скудными деньгами — и восхищаться ими... Поверьте, они того заслуживают. Но еще нужно, как минимум, чтобы было кому восхищаться. Кроме зрителя, актер никому больше не интересен. И еще актеру нужен режиссер. Впрочем, он необходим не только обездоленным артистам, не только растерявшемуся и на время остановившемуся фестивалю. Он ведь и реальности — издерганной, мучительной, страшной — ох как нужен. Режиссер, который взялся бы за следующую серию нашей общей всесоюзной жизни.

Александр КОЛБОВСКИЙ

Любой фестиваль конкурс — лотерея. Нет точных весов, на которых можно было бы с абсолютной объективностью сопоставить караты актерских успехов. И все-таки эта игра полезна и нужна хотя бы потому, что напоминает о спасительной ценности существования «кинозвезд».

В качестве члена отборочной комиссии фестиваля «Созвездие-91» я посмотрела более сорока заявленных фильмов. Если бы выбор зависел только от меня, предложила бы в конкурс 8—9, а не 12. Очень мало режиссерских достижений, а в актерские успехи без режиссерских не верю. Если в слабом фильме актер случайно прорывается к удаче, значит, в эти самые моменты и режиссер работал профессионально, поддерживал или хотя бы не мешал.

Мы внимательно, старательно и доброжелательно смотрели картины в холодном зале «Союзинформкино», но творческая температура экрана нечасто превышала температуру помещения. Большинство фильмов сделано холодными руками, скорее ремесленными, чем профессиональными, и часто головой — без включения души и темперамента. Бесстрастно и незаразительно. В «головной» атмосфере актерское подсознание дремлет, не выбрасывает стихийных протуберанцев таланта, о которых потом годами помнят благодарные зрители. Скажем, не предлагалась в конкурс более чем приличная по актерской части, хоть и словесная, и длинная картина Аркадия Сиренко «Искушение Б.» (по Стругацким). Да нипочему — монотония заела. Проникновенную исполнительницу знаменитых киноролей Маягозель Аймедову в «Манкурте» Х. Нарлиева (по Ч. Айтматову) подают театрально, по-оперному монологично. Отличные артисты из «Роя» В. Хотиненко заглушены непомерной, безосновательной длинной картиной, претензиями на эпохальность и вообще какой-то странной, небрежно-похмельной антипатичностью ленты. Исполнители и исполнительницы ролей в фильме О. Жуковой «Ночь длинных ножей» с макушкой утонули в поразительной постановочной безвкусице и бессмыслице. Словом, этот печальный перечень несостоявшихся актерских успехов можно продолжать слишком долго. Возможно, фестиваль «Созвездие» нужен еще и для того, чтобы фильмы рассматривались не только с точки зрения идейного содержания. Надо чаще напоминать, что истинный режиссерский успех всегда связан с наличием в картине успешных актерских работ.

Чем в первую очередь хороша картина В. Криштофовича «Ребро Адама»? Конечно же, остроумной, обаятельной галереей персонажей во главе с неординарно привлекательной героиней Инны Чуриковой. Я была почти уверена, что именно ей достанется корона и первый приз «Созвездия», но жюри рассудило иначе — предпочло Наталью

Гундареву в «Собаьем пире» Л. Менакера. Сильная роль, что и говорить, но, на мой вкус, в первой половине картины этого качества больше, чем требуется для введения зрителя в предысторию горькой судьбины. Примитивно говоря, было бы достаточно одного ругательства и ржания там, где режиссер для полной убедительности предлагает два, а то и три. Эти приплюсования утяжеляют роль и свидетельствуют о некоторой недооценке исполнительницы, умеющей создать образ точным и лаконичным единичным акцентом в одном кадре. Скажем, процедила гражданка Никанорова: «Побойсь!» — и добрую половину информации о ней зритель усвоил. В том же «Собаьем пире» Сергей Шакуров, получивший приз за главную мужскую роль, продемонстрировал постоянное и безупречное чувство меры. В созданном им образе нет особой новизны, но замечательный артист давно заслуживает бенефисного признания по совокупности тонкой и умной работы в кино.

Несомненно, достойна награды, и, в частности, за «Катафалк» В. Тодоровского, неувыдаемая Вия Артмане — одна из главных претенденток на корону. Актерский ансамбль «Катафалка» вообще показателен в плане режиссерской работы с актерами, как, впрочем, и ансамбль «Ребра Адама». Фестивалю «Созвездие» стоило бы учредить постоянный приз за столь гармоничное творчество. В конкурс ведь вошли и все основные исполнители фильма «Ивин А.». Приз за «вторую» мужскую роль получил Игорь Черницкий, но он же «сыграл главную роль» в создании фильма — роль сценариста и режиссера-постановщика.

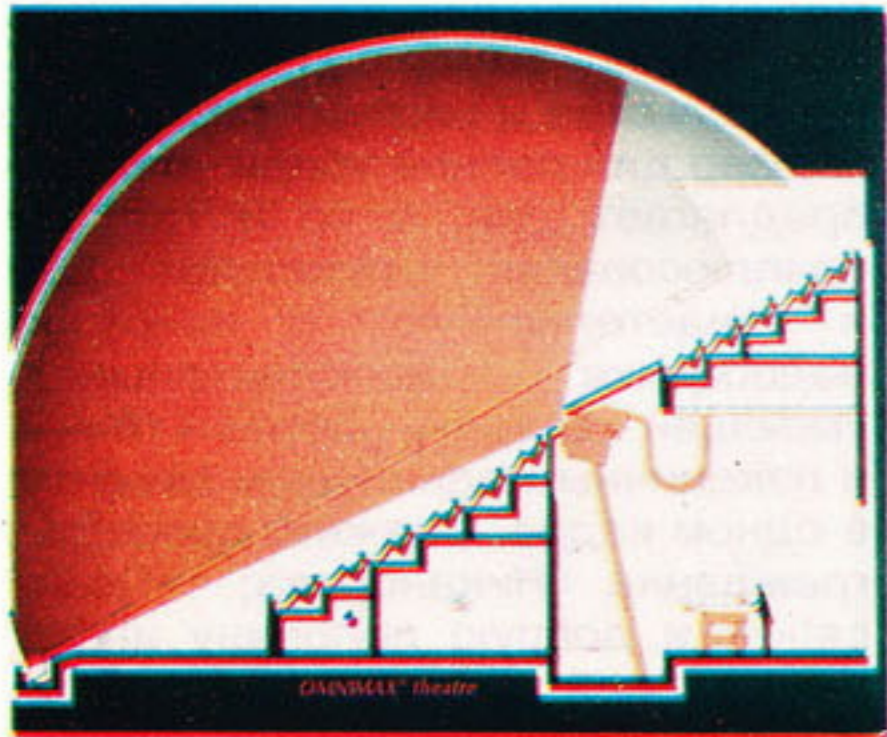
Хочется верить: настанут времена, когда призовых ролей будет необозримо много и все фильмы с такими ролями будут безупречными по части искусства. Оснований для таких надежд пока мало, но, может быть, обнаружится положительный эффект в пугающем всех количественном буме?

«Созвездие» мудреет. Кончились «социалистические» порядки, когда и роли распределялись административно-командным путем, осознана извечная рискованность актерской профессии, признана законной и неотъемлемой зависимость от режиссеров и — уже — от продюсеров. Все это печальные родовые черты любимого дела, которые с лихвой перекрываются счастьем творчества, гордым самосознанием таланта, властью над зрительскими сердцами, успехом, славой, а порой теперь и деньгами. Надо только работать, верить, ждать и готовиться к встрече с шансом, с ролью, для которой и планируется очередное коронование «Созвездия».

Фестиваль должен жить — совершенствоваться организационно, обретать постановочное изящество и, главное, уметь.

Дая СМЕРНОВА

# «СОВАЙМАКС» ПОКА НЕ ВИДЕН



Советско-канадское объединение «Соваймакс» родилось в 1989 году. Тогдашний его директор Александр Пшерков дал журналу «Советский фильм» интервью, которое называлось «Кино будущего приходит в СССР» — довольно смело для только что созданного предприятия. И все же его можно было понять: сотрудничество с канадской «Аймакс Омнимакс» сулило невиданные перспективы, в частности, оно должно было опровергнуть наши представления о возможностях кино.

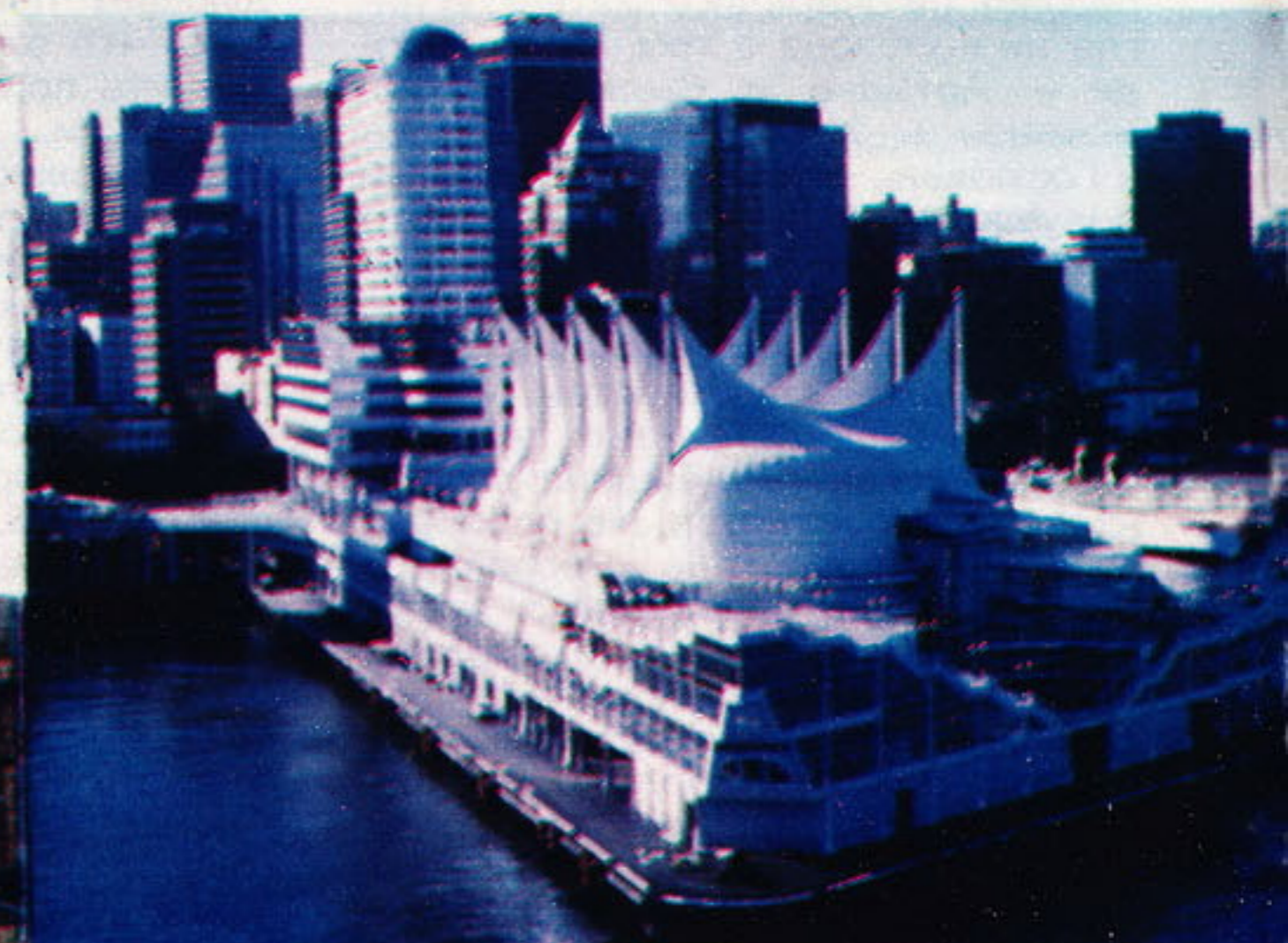
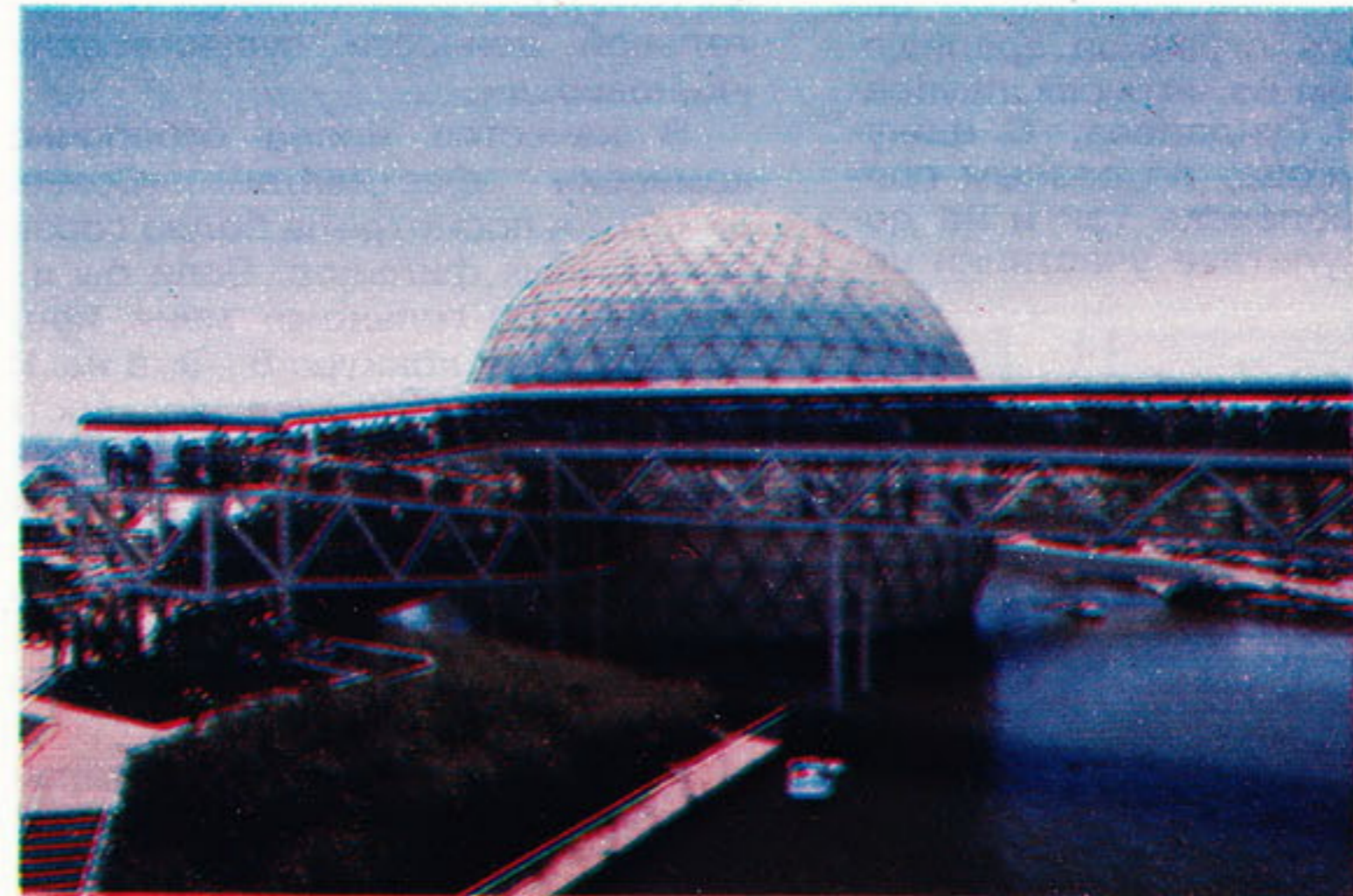
Фирма «Аймакс» производит киноаппаратуру для создания и показа фильмов суперформата. Площадь кадра у них в десять раз больше, чем в обычном 35-миллиметровом фильме. Проекция идет на гигантский экран или на купол. Плюс шестиканальная запись звука. Словом, абсолютный эффект присутствия.

Александр Пшерков обещал два года назад понастроить кинотеатров по всему Советскому Союзу, а первый должен был открыться в Москве уже нынешней весной. Обещанного, как говорится, три года ждут; о диковинных кинотеатрах с тех пор ни сами «соваймаксы», ни пресса больше не распространялись. И вот мы решили узнать: неужто не сегодня завтра нас ждет сюрприз? Оказалось, сюрприз совсем иного рода. Вот что говорит Юрий Владимирович Захаревский (он стал директором «Соваймакса» всего полгода назад):

— За то, что обещали мои предшественники, пусть они и отвечают. Все это были сказки; рассказывая их, фирма не имела за душой даже клочка земли, так что я до сих пор не пойму, как они сумели зарегистрироваться. Нам пришлось начинать с нуля.

— В каком состоянии дела сегодня?

— Земля у нас, слава Богу, уже есть. Это участок по проспекту Мира, 61. Здесь и будет построен кинотеатр. Но сначала нужно было решить вопрос с проектом. Дело в том, что, когда подписывали договор с канадцами, об этом как-то забыли. Мы провели конкурс на лучший проект. Осталось получить последнее «добро» Градостроительного совета Москвы, и можно, как говорят строители, «входить в землю».



— И что это будет за кинотеатр?

— Вопрос интересный, поскольку планы с тех пор, как был заключен договор, изменились. Разборный модуль, который предполагалось поначалу строить на ВДНХ, как выяснилось, не устраивает ни нас, ни канадцев — он просто не окупится, да и несолидно. Поэтому решено было строить не кинотеатр, а культурный центр. Там будут подземный гараж и ресторан, выставочные залы и зал для аукционов, магазины, видеосалон, зал игровых автоматов.

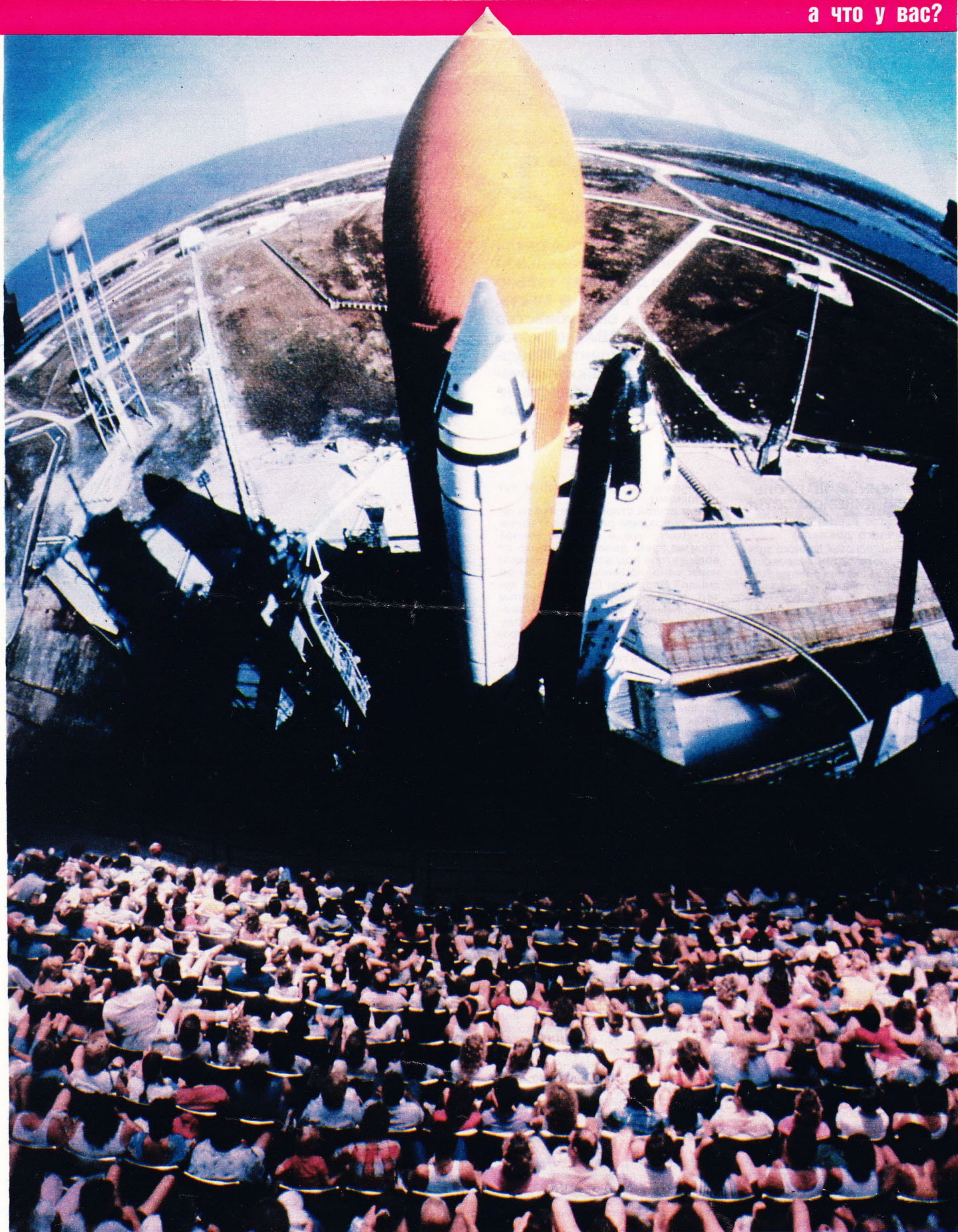
Все это не от избытка фантазии, а для использования площади. Ведь экран в новом кинотеатре будет величиной с семизэтажный дом — так пусть на всех этих этажах люди тоже отдыхают.

Это будет кинотеатр с горизонтальной проекцией. Фильмы — канадские, а может быть, и наши (к примеру, есть уже предварительная договоренность со Звездным городком). Дело теперь за канадской стороной — за их оборудованием и деньгами. Кстати, о деньгах. Когда рассказывают о всяких западных чудесах, то, чем прекрас-

нее все в этих рассказах, тем скорее советский человек теряет к этому интерес — так и ждешь какой-нибудь «подлянки» в финале, вроде «оплаты в конвертируемой валюте». Но фирма «Соваймакс» все-таки совместная — валютой расплачиваться только иностранцам. Между прочим, билет, по расчетам, для них будет стоить 7 долларов, а для нас — всего трешку. Так что ждите, когда кинотеатр построят. Новый директор, честный человек, сразу сказал: «Не меньше, чем через три года»...

Олег ГОРЯЧЕВ

а что у вас?



# Вера + Люба

«Сестрички либерти» — это любовь и смерть в стиле модерн ● Психологические вариации небанальной любви на экране: мужчина не всегда любит только женщину ● „Belle Époque“ на изломе веков ● Мечь, ревность, черная магия, убийство и самоубийство в фильме ВЛАДИМИРА ГРАММАТИКОВА, о котором... ● ... судят самые молодые — студенты III курса факультета журналистики МГУ, участники творческого семинара кафедры литературно-художественной критики и... ● ... их руководитель ЮРИЙ ГЛАДИЛЬЩИКОВ

## НЕСОМНЕННЫЙ ШАБРОЛЬ РУССКОГО КИНОИСКУССТВА (Тезисы вариантов научного доклада)

1. В качестве основы данного доклада предполагается провести сравнительный анализ работы Владимира Грамматикова «Сестрички либерти» и известной работы режиссера из Франции Клода Шаброля «Лани».

2. Несколько слов о запретности этой темы всего еще несколько лет назад.

3. Для начала обязательно отметить: и у Шаброля, и у Грамматикова по две гибкие красивые женщины. У Шаброля они покрасивее, но Грамматиков в этом не виноват.

И у Шаброля, и у Грамматикова женщины связаны (м. б., лучше сказать соединены?) тесными узами. У Шаброля — лесбийскими (не забыть посмотреть в словаре, как это слово правильно произносится), у Грамматикова — сестринскими. Сестрички-близнецы.

И у Шаброля, и у Грамматикова промеж женщин вклинивается мужчина, в результате чего те забывают о своих лесбийских страстях и сестринских (сестрорецких?) чувствах, и одна женщина другую предаст и оскорбляет, а другая ее в ответ убивает.

Разница лишь в том, что у Шаброля мужчина один — Трентиньян и его вполне достаточно. А у Грамматикова их пять: два недоделанных ублюдка (которых приходится прогнать), трус-подлец (которого приходится убить), художник-гомосексуалист и совращенный им мальчик (эти двое вовсе не в счет). Эти пятеро все вместе не заменяют одного Трентиньяна. В итоге сестры окончательно поссорились из-за шестого, воистину благородного и полноценного мужчины — иностранца, приехавшего из Италии. Налицо некоторая ущербность наших мужчин по сравнению с ино-

странцами, но Грамматиков и тут не виноват.

А с другой стороны, не имеем ли мы в очередной раз перед глазами тот факт, что в художественное произведение даже независимо от воли автора под влиянием времени неизбежно проникает социальный смысл? Владимир Грамматиков хотел, по-видимому, сделать фильм вневременной, внесоциальной, вне-национальной, мистический, отчасти эротический, эстетский, нервный. Разными приемами (неестественная речь героев, неестественная красота интерьеров, неестественное богатство художника Сержа) он пытался отстранить фильм от нашей действительности, дабы увести его в область чистых страстей. Как бы западный фильм на нашей почве. Но фильм оказался одновременно и зло актуальным! Он явил нам духовную и нравственную импотенцию среднего мужчины из СССР! То есть фильм Владимира Грамматикова можно рассматривать на разных уровнях, что обычно свойственно крупным произведениям искусства.

4. И «Лани», и «Сестрички либерти» необычайно красивы. Но если у Шаброля это красота естественного ландшафта, французских проклятых интерьеров, тел, лиц, граций, фужеров и коттеджей, то в фильме Грамматикова это незнакомая простым советским людям красота драгоценных камней, охотничьих ружей, проигрывателя «Шарп» и неестественная, несвойственная нашей жизни и столбовой дорожке цивилизации красота изделий кооператива «Антик». В чем опять-таки не его, Грамматикова, вина.

Так же, как не его вина (внимание — началась самая серьезная часть будущего доклада), что ему, дабы уйти в сферу чистых страстей, надо любыми путями «отвязать» свой фильм от нашей реальности и социальности, в то время как у Шаброля таких проблем почти не было. Шабролю, чтобы изобразить трагедию страстей, нужно было лишь немного «отвязать» своих героев от быта. Оттого еще красоты «Сестричек либерти» кажутся столь натужными и искусственными.



5. Далее. Тема гомосексуальной любви. Шабролю лесбиянки были необходимы. От них строится сюжет. Единственная, кстати, нетипичная любовь, которую может простить и принять гетеросексуальный мужчина. Фильм Грамматикова вполне мог бы обойтись без гомосексуалиста (что бы изменилось, любви порочный Серж не мальчиков, а яичницу с беконом?). Но такковы уж парадоксы нашего современного менталитета: без этого ни один приличный фильм обойтись не может никак. Что и позволило некой едкой критикессе с инициалами В. Б. безжалостно заметить во время просмотра: в «Сестричках либерти» собраны все представления Грамматикова о пороках. Глядишь, еще и мотив скотоложства появится... Но мы проигнорируем критикессу, ибо Грамматиков в сексуальной ситуации, возникшей в стране, не виноват также.

6. Зато в фильме у Шаброля нет психоаналитика. Подозреваю, что его там нет по одной-единственной причине: психоаналитики на Западе давно стали бытом, а от быта Шаброль стремился уйти. В «Ланях» на женщин внимательно глядит Трентиньян — и они под его взглядом тут же сбрасывают одежды. В фильме Грамматикова сестричка сбрасывает одежды, когда на нее внимательно и не мигая, как страшный поляк Кашпировский, смотрит артист Ясулович.

7. Жаль, что Грамматиков упустил и некоторые другие сюжетные ходы, основанные на давних достижениях, жизни и опыте Запада. Например, в его фильме есть подлец, коего играет артист Александр Мартынов, так вот он мог бы ускользнуть в Англию на мустанге, постреливая из кольца, а развратный художник Серж мог бы оказаться зомби, который загрыз бы итальянца.

Тогда критик Марина Дроздова назвала бы все это дело постмодернизмом (кажется, я уже где-то встречал точно такую фразу. Тогда это тем более постмодернизм).

Но в этом случае, правда, получился бы никак не Клод Шаброль и мы лишились бы удовольствия провести сопоставительный анализ на тему «Владимир Грамматиков как несомненный Шаброль русского киноискусства».

8. Из всего вышеизложенного можно сделать однозначный вывод, что Владимир Грамматиков, думая о рынке, женщинах, пороках, модерне и постмодерне, качественном кино, Европе и Америке, черной нашей жуткой жизни и пр. и стараясь быть ни на кого не похожим, выпустил в 1991 году фильм в том же духе, в каком снимал Шаброль более двадцати лет назад, только много хуже. В чем, впрочем (мы убедились в этом со всей очевидностью), Владимир Грамматиков не виноват, а винова-





# Сестрички Либерти

в свое время Лелуш «Мужчину и женщину» по заказу «Форда» и «Бритиш Петролеум». Я уже не говорю про Никиту Михалкова с его «Автоостопом». Почему бы кооперативу «Антик» не заказать фильм-рекламу стиля модерн?



Грамматиков не лыком шит: расстряс толстосумов-кооператоров на съемки одного двухминутного эпизода в Копенгагене, где ошалевший от любви к «рашн герл» итальянец Гвидо прощается со своей бывшей невестой. Очень нужный в картине эпизод. А впрочем, все правильно — каждый находит валюту там, где может. Иначе можно всю жизнь проработать в кино и ни разу не побывать в Европе.

Честь и хвала авторам, которые и волков рекламного бизнеса накормили, и овцу искусства, хоть изрядно покоцанную, сохранили. Если же нет... тогда случай более тяжелый.

\*\*\*  
...а также **Жанна СЕРГЕЕВА**

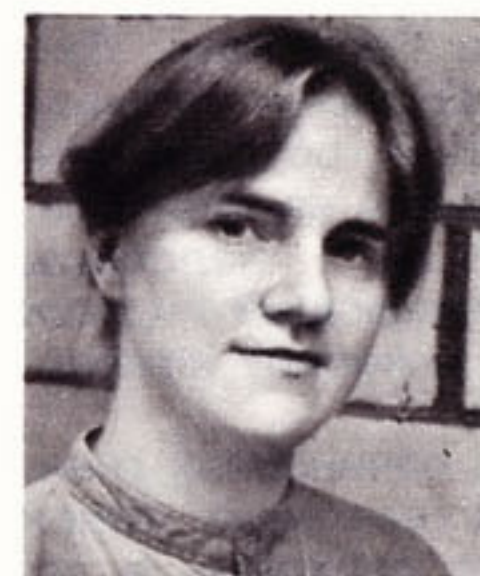
В этом наполовину феминистском, наполовину антифеминистском фильме мужчины изначально не способны на зло. Они так же инертны и бездеятельны, как дни недели, и следуют друг за другом потому, что пятница должна следовать за четвергом. Мужчины выступают исключительно в роли объектов — женской любви и мести. Они могли бы быть символом добра, света и нежности, но, видимо, Дьявол никогда не был мужского рода.



Зло творит женщина и больше за это получает. Андрогин теряет свою половину — относительно незлую, и остается половина с активной концентрацией зла, с четырьмя преступлениями на совести. И половинка не выживает...

\*\*\*  
**А Екатерине ПИМеновой больно, очень**

Ради чего снимался этот фильм? А правда, ради чего? Главные героини — сестрички-двойники, пытающиеся стать женщинами либерти (кстати, почему не женщинами эпохи Возрождения или Древней Эллады, тоже шикарно!), ситуации, в которые они попадают, окружающие их люди надуманны. Игра актеров, их манера двигаться и говорить больше напоминают марионеток в кукольном театре, чем жизнь живых людей. Искусственный мир, созданный Грамматиковым, к тому же непрочный, дробящийся, довольно сложно воспринять как что-то серьезное и основательное.



Режиссер столько хочет вместить в полтора часа картину, что она не выдерживает и рвется на сотни мелких резиновых кусочков. Потянут авторы за один, а он —

хлоп! — вырвался из рук, да еще по носу пребольно ударил. Они за другой — то же самое. И так всю дорогу: только-только любовный роман наклонится — хлоп! Только что-то колдовское, таинственное проявляется — опять хлоп! К концу фильма выходишь с распухшим носом. Тут уж не до кино.

\*\*\*\*  
**мужчины, они такие... считает Ольга ЛЯЛИНА**

Я бы назвала фильм «Мужчины либерти» — по имени тех, к кому попали в плен сиротки-близнецы.

Исключить из списка мальчика и старика, и у нас останутся истинные герои стиля: Художник, Соблазнитель, Иностранец. Для каждого жизнь — игра, женщина — игрушка. Они внутренне свободны от всего, что может помешать им. Эстету наплевать на мир вне своей мастерской, красавчику — неведома любовь, пылкому итальянцу ничего не стоит пренебречь законами своего круга. Они ничем не дорожат, у них есть все, кроме мыслей о самоубийстве.

Кинематограф уже целый век занимается мужчинами. Надо признать, все они очень разные, но четко делятся на либерти и не либерти. Первые вычисляются элементарно. Какими бы качествами ни наделял их автор, они обязательно испортят жизнь какой-нибудь женщине, преимущественно вовсе не либерти. И в «Сестричках» это было их единственной целью.



ты вышеприведенные черные условия нашей жуткой жизни.

9. Или, поворачивая по-другому: если бы Клод Шаброль жил в нашей стране, он сейчас неизбежно снимал бы такие же фильмы, какие снимает Владимир Грамматиков. Что, кстати, было бы для него и лучше, ибо, как всем известно, Шаброль давно в творческом кризисе и уже долго не снимал ничего путного.

**С докладом выступал Юрий ГЛАДИЛЬЩИКОВ**

\*\*\*  
**Вадим СОКОЛОВСКИЙ отказывается есть кашу**



В последнее время я с удовольствием смотрю западные боевики. Иногда сам пугаюсь: неужели так деградировал? Но дело, наверное, не во мне, а в усталости от дикой эклектики, царящей в родных советских фильмах. Практически не припомню ни одного фильма, выдержанного в чистом жанре. Хотя

сделать то «наш боевик», то «наш триллер», то «наш детектив», но в боевик обязательно всунут социалку, в триллер — политику, в детектив — секс. А иногда — сразу все, что в душе накопилось за долгие годы, в один фильм.

Вот и режиссер Грамматиков, намолчавшись в бесконфликтных «Усатых нянях», разом выплеснул все наболевшее в фильм «Сестрички либерти». Но когда сваливают в один многострадальный фильм все — социально-психологическую драму, сексуально-бытовую трагедию, мистический триллер и критику советской действительности, получается то, что в детстве мы называли «кашей-малашей», и есть ее отказывались все как один.

\*\*\*\*  
**...а Илья АЛЕКСЕЕВ съел**

Очень старательный фильм. Просто по-ученически старательно сделанный. Аккуратные прически — волосок к волоску, роскошные туалеты без единой складочки, невыносимой стильности интерьеры. Но чем больше на это смотришь, тем скучнее становится в ауре этого дешевого модерна, словно начала двигаться и говорить рекламная фотография кооператива «Антик», собственноручно эти интерьеры оформлявшего.

А может, мы имеем дело с рекламным фильмом? Снял же

\*\*\*\*\* — обалденный фильм  
\*\*\*\* — пристойный  
\*\*\* — так себе  
\*\* — плохо, очень плохо  
\* — отвратительный, б-р-р!

Ведет Юрий БОГОМОЛОВ

# НИЩИЙ ПРИНЦ



В марте был показан фильм об одном лидере — о Горбачеве. В апреле о другом — Ельцине. Кроме того, прошли передачи о бывшем премьере — Рыжкове, о премьере нынешнем — Павлове, о Председателе Верховного Совета — Лукьянове...

Лидеры сгрудились в эфире, и потому можно позволить себе некоторые предварительные обобщения — не о самих лидерах, конечно, — об их телевизионных образах.

В связи с документальным фильмом «Быть самим собой» в одном из предыдущих номеров я писал об имидже Михаила Горбачева. Там для авторов была самая большая проблема: увидеть в государственном деятеле, дающем на миру президентскую клятву, человека, а в человеке, снимающем пиджак и забирающемся в кабину комбайна, — Президента.

В такого рода сочинениях главное не то, как выглядит герой олеографического портрета, а то, каким бы он хотел выглядеть.

Говорят, нарисованные Глазуновым портреты сильных мира сего — скверная живопись. Может быть. Но это не важно. Много важнее и интереснее, что он на всеобщее обозрение представил мечты о самих себе Брежнева, Ганди, Кекконена.

А Анатолий Иванович Лукьянов при каждом удобном случае дает всем понять, что он знает толк в поэзии.

А Валентин Сергеевич Павлов считает нужным обмолвиться, что

в молодости увлекался баскетболом и боксом.

Сегодня, однако, политики должны нравиться не только самим себе, но и народу.

Ничто, пожалуй, так не располагает к политику, как жизненная драма, случившаяся в его биографии.

Николай Иванович Рыжков подкупил многих тем, что в его голосе сквозила живая человеческая обида. О чем бы он ни говорил, всегда выглядел человеком незаслуженно оскорбленным и трагически непонятым. Но во всем этом недоставало конкретной действенной интриги, в которую были бы вовлечены реальные противники. Кроме того, поза обиженного судьбой человека не идет тому, кто находится на самой вершине административной пирамиды.

Другое дело — житейский катаклизм, постигший Бориса Николаевича Ельцина. Он имеет в своем имидже то, чего никто из нынешних политиков не имеет, — драму отверженности, комплекс гадкого

утенка... Ельцин, побывав в шкуре номенклатурного принца, оказался затем нищим. Теперь он снова при власти. Теперь он битый, за которого, как известно, двух небитых дают.

Сильному к тому же и везет. Ельцину повезло в данном случае с портретистом. Я имею в виду то, что уже второй фильм о нем снимает Александр Сокуров — режиссер, который менее прочих склонен к олеографии.

У Сокурова такой художественный метод: не просто свидетельствовать, не только фиксировать действительность, но пытаться ее. Он устанавливает камеру на устойчивый штатив и пристально вглядывается в предмет до тех пор, пока тот сам не «заговорит». Или, взяв камеру в руки, следует за объектом (в данном случае за субъектом) так долго, пока сама дорога не «проболтается» о цели.

Документалистика Сокурова в большей степени иррациональна, нежели рациональна. Такое соотношение выговоренного и прочувствованного — редкость для документального кино. Я имею в виду для стоящего документального кино.

Собственно, сокуровская картина не о человеке и его должностном положении, она о тяжести взваленного на человека бремени, о его неподъемности и об обреченности на то, чтобы его постараться выдюжить.

Но и Сокуров «работает» на имидж человека, которого выбрал в герои своей картины.

Сокуровский Ельцин — это работник. Не в смысле ударник соцтруда, для которого работа — праздник и удовольствие. Но в смысле — работяга, бурлак, которому на роду написано тянуть свою лямку.

Таким ли хотел бы себя видеть реальный Ельцин?

«Да» или «нет» — уже не важно. Таким его видят миллионы людей. Таким он нужен миллионам. Таким он пребудет в их сознании, пока не случится нечто экстраординарное.

Не Сокуров создал образ Ельцина, его сочинил народ, а он, Сокуров, его аранжировал.

Нечто аналогичное про себя и своих братьев, если я правильно помню, сказано было в свое время Глинкой.

## ПРИМЕР ИНТОНАЦИИ

Автор-режиссер А. Сокуров  
Оператор А. Буров  
Звукооператор В. Персов



# ШАГИ НА СНЕГУ

КАКИМ ПРЕДСТАЛ НАМ БОРИС ЕЛЬЦИН  
В НОВОМ ФИЛЬМЕ АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА

**Единственный способ выйти из сегодняшнего хаоса в этой стране — дать надежду каждому: шахтерам, солдатам, офицерам КГБ, интеллигенции. Россия может быть богатейшей страной мира — и материально, и культурно.**

Есть старое клише в американской политической игре: если вы хотите, чтобы политик выглядел более человечным, покажите его в кругу семьи. Для нас нет ничего нового в том, чтобы узнавать о частной жизни государственных деятелей: что они едят на завтрак, каковы их деловые привычки, их хобби, чем занимаются их дети. Если политик плачет потому, что недостаточно времени проводит со своей матерью, такое зрелище пресытившейся американской публикой было бы воспринято как дешевый рекламный трюк.

Но должен признать, я был слегка потрясен, когда увидел на экране Бориса Ельцина, пьющего чай на кухне его скромного загородного дома. То, как живут советские политические лидеры, казалось раньше таким далеким и покрытым тайной, словно они не ходят по той же земле, что и мы с вами. Однако, если верить документальному фильму Сокурова «Пример интонации», Ельцин проводит свои уик-энды не в Стране Чудес, а в обычных советских апартаментах, удовлетворяясь тем, что к чаю есть сахар.

Самое главное — Сокуров изображает Ельцина глубоким, чутким политиком, серьезно заботящимся о народе, которым руководит.

Не секрет, что официальная советская пресса давно ведет ожесточенную кампанию против Ельцина. Что удивительно — его имидж, созданный на Западе, тоже не особенно хорош. Часто он выглядит как безответственный политикан, готовый обещать что угодно, лишь бы добиться власти. Фильм Сокурова удался как рекламная политическая акция, направленная на то, чтобы опровергнуть подобное представление о Ельцине. По своему посылу это не слишком отличается от целей типичной американской рекламной политической кампании — убедить избирателей отказаться от взглядов, навязываемых им могущественным противником.

Истина, однако, ускользает. «Пример интонации» показывает, но не убеждает. Трудно сказать, актерствует Ельцин или нет. Сокуров очень старается, он задает такие наводящие вопросы, что начинаешь чувствовать, будто он создает «образ Ельцина», в котором сам Борис Николаевич ощущает себя неловко. Долгие паузы; раздражающий скрип шагов на снегу делает почти невозможным услышать

диалог; длинный-предлинный крупный план Ельцина — стиль картины скорее претенциозен, чем художественен, что делает фильм гораздо менее убедительным, чем он мог бы быть. Сокуров разрушает традиционные приемы ради самого разрушения.

Чувство раздражения окружающим и бесцельности жизни, которые ощущаешь в кинематографе Сокурова, возможно, соответствуют сегодняшней ситуации в Советском Союзе. Ясно, что старая система была плохой, и легко выступить против — слишком много заслуживает возражений. Вопрос в том, за что выступать, вопрос, на который Горбачев не находит ответа и на который Ельцин ответил только прилизательно. Единственный способ выйти из сегодняшнего хаоса в этой стране — дать надежду каждому: шахтерам, солдатам, офицерам КГБ, интеллигенции. Россия может быть богатейшей страной мира — и материально, и культурно. Она располагает великолепными природными ресурсами и людьми, талантливыми во всех сферах деятельности. Людям необходимо верить, что они работают именно для такого будущего, что они на правильном пути, что у них хорошие лидеры и что каждый, жертвуя сегодня, завтра получит личную прибыль. Это не значит, что кто-то непременно должен нести потери, бывшие коммунисты в Чехо-Словакии, например, вполне обеспечены и собираются еще больше приобрести от приватизации.

Ельцин на правильном пути, добиваясь прямых выборов в поддержку своей позиции. И если он принимает все происходящее так близко к сердцу, тем лучше. Я пока не убежден, что он так же упорно добивался бы выборов, если бы не был уверен в победе, но как бы то ни было это возможность реальных перемен. Когда люди убеждены в лучшем будущем, они охотно движутся вперед.

Джейми ХЭМИЛТОН,  
журналист, США

P. S. Редакция получила письмо от А. Сокурова, в котором он сообщил, что та же творческая группа (помимо вышеупомянутых участников, видеомонтажер И. Киселева, монтажер Л. Семенова, директор И. Ныркова, продюсер Г. Никулин) на Пермской студии детских и юношеских фильмов продолжает работу над той же темой.

## Аристофан здесь ни при чем...

Мирон ЧЕРНЕНКО

**Честно говоря, писать о «Лисистрате» не хотелось. И потому, что я люблю фильмы Валерия Рубинчика. И потому, что хочешь не хочешь, а втянешься в борьбу против безнравственности, которая на самом деле есть борьба за старую цензуру в новом обличье.**

Скажу прямо: я за любую эротику на экране — для тех, кому это интересно, кому психологически или физиологически необходимо, пусть для них выделяют отдельные кинотеатры да поднимут цены за запретный плод, и пусть смотрят, кто может, кто хочет и сколько влезет.

Точно так же не хотелось бы мне писать о сочинениях на тему «Лисистраты», которые совершили на страницах «Экрана» мои коллеги Олег Ковалов и Алексей Ерохин, наверно, самые способные нынче из молодых, — это я для тех читателей, которые строго вопрошают в своих письмах-памфлетах: «А ты кто такой?» — то есть кто они такие? Если бы не попалось мне в редакции одно из этих писем, посвященное не столько картине, сколько рецензентам, я не стал бы читать все остальные и не понял бы, что не в Аристофане дело, не в Рубинчике. А в чем? Об этом и разговор.

Судите сами: «Я с ужасом прочитал эту гнусную ересь в адрес фильма «Комедия о Лисистрате», который заслуживает очень хорошей оценки. Мнение и суждения Олега Ковалова, а ему вторит другой писателишка, некий Алексей Ерохин, абсолютно не разделяю и категорически выступаю против таких паралогичных осквернительных суждений, похабных по своей сущности. Они пытаются грязно шельмовать обнаженное тело на экране! Это им не удается. Напротив, их суждения раскрывают их подлую и грязную душонку. Эти писателишки грязные и нечистоплотные, и их суждения подталкивают на мысль, что именно такие типы и разрисовывают гадости на стенах туалетов» (А. Шаляпин, Ашхабад).

Я прошу прощения за эти очаровательные подробности, за эту бескомпромиссную защиту полюбившегося фильма, ибо поэтика и стилистика письма позволяют мне лаконичнее цитировать остальные, похожие на него как две капли воды. «Мне кажется, что вы решили доконать нашу культуру, добить нашу мораль и нравственность. Примером тому является фильм «Комедия о Лисистрате» полового развратника — режиссера В. Рубинчика... В конце моего письма хочу пожелать Рубинчику... пусть ему каждую ночь снится А. Райкин в том виде, в котором он заснят в фильме» (А. Захаров, Псков).

Вот это и есть главное в фильме с точки зрения большинства писавших о нем — А. Райкин, то есть, конечно же, не он, а его сын К., а еще точнее, длинный и невыносимо скучный эпизод, в котором герой в костюме Адама бегаёт за своей законной голый половиной, которая из

пацифистских соображений отказывает ему в исполнении своих супружеских обязанностей... И все тут, словно нет в этом фильме ничего другого, словно надень герой плавки, а героиня трусики с лифчиком — и все изменится в этой древнегреческой борьбе за прочный мир и сексуальную справедливость. Ан нет, как говорили когда-то:

«Константин Райкин совершенно голенький гнался за своей избранницей в таком же виде, и при этом очень старательно нам, зрителям, показывали, как мотается промеж ног его мужское могущество, показывали довольно долго, чтобы мы могли хорошенько рассмотреть это позорище сына талантливейшего, интеллигентнейшего актера Аркадия Райкина...» (В. Филиппова, Смоленск).

Надеюсь, что вы тоже чувствуете, что в этой филиппике, говоря по-древнегречески, чего-то не хватает, ну, скажем: «взбесившихся псов растрелять всех до одного», — тем более что адресаты уже известны — читательницы из Таллина О. Березовская и Н. Котенко прямо адресуют свое письмо «товарищам компетентным кинороботникам», в копии — министру культуры СССР. Та же читательница из Смоленска обнаружила в одной из газет корреспонденцию из Пекина, где такой закон, судя по всему, уже принят, и где за распространение фильмов непристойного содержания грозит смертная казнь. Вырезка из газеты прилагается к письму со следующим комментарием: «Я не требую, как в Китае, смертной казни за непристойное поведение Константина Райкина в фильме «Комедия о Лисистрате», но я настаиваю на ампутации его «мужского могущества», которое он бесстыдно демонстрировал в этом фильме».

Прочитав этот обвинительный акт, я сначала очень огорчился за К. Райкина, с которым не знаком и потому не могу предупредить его о грозящей опасности, а потом подумал о чисто технической стороне дела и, прямо скажу, усомнился: с нашей техникой и технологией, производительностью труда и трудовой дисциплиной скорее всего ничего не получится. Ну, может быть, с Райкиным и другими мужчинами мы еще справимся, а вот что делать с дамами, с массовой и отдельными ведущими актрисами?

«...а толстая-то, толстая, и где вы ее только откопали? Не стыдно ей, такой безобразной, оголяться, и, наверно, детей имеет (как им в глаза сейчас смотрит?), и мужа — непременно дурака...» — комментируют подружки Ирина и Лена из Йошкар-Олы, а им вторит студентка С. Чернышева из столицы нашей Родины: «Дряблая грудь на уровне пупка, отвислый живот и манеры гамадрилы».

Это надо же так уважать своих соотечественниц, это же надо так любить своих ближних, наконец, это же надо ненавидеть так свое, жен-

ское, чтобы так отзываться о не названной, к счастью (или по забывчивости); актрисе...

Пусть простят меня читатели, я выбрал самые смачные кусочки из полученных редакцией писем, остальные и почище и пожиже, но интонация в большинстве своем именно такова — до крайности, до последней степени озлобленности, на уровне кухонной перепалки, на уровне истерики в очереди.

И самое удивительное, что нет здесь золотой середины, есть только полюса, только несопоставимые крайности. Практически нет в письмах вопросов к себе самим, к своему опыту, своему пониманию, нет вообще желания что-либо понять, разобраться, взвесить. Разумеется, откликов откровенно негативных куда больше, я хотел бы привести еще парочку, более или менее оригинальных: «... впечатление такое, словно сходили не в кино, в баню» (семья Гуциных с Урала) или «... видели мы одних лишь безмозглых голых дур и дураков с некрасивыми фигурами, далекими от греческой Афродиты» (В. Кузнецов из Петропавловска, что в Казахстане). Но и в немногих положительных тот же градус, та же непримиримость к несогласным. С первого из них я начал обзор этих писем, приведу еще пару примеров.

«В. Рубинчик ослепил фильм красавицами-актрисами, и мужчины в зале сидят как на празднике... Давайте будем смотреть здоровый фильм о здоровых людях» (М. Рогов, Ижевск). Или — «Больше снимайте таких фильмов! Разрешите через редакцию журнала поблагодарить всех, кто работал над фильмом, кто снимался в фильме. Большое вам спасибо!!! Особенно девчата (девушки). Милые, как вы хороши! Как вы красивы! Спасибо вам, что не постеснялись сняться в обнаженном виде. Молодцы!..» (М. Федоров из Кирова).

Наверное, на этой радостной ноте можно было бы закончить обзор, если бы в одном из таких писем не попалась строка: «А кому не нравится, пусть не смотрит!..» И становится ясно, что и Аристофан здесь ни при чем, тем более что иной читатель, судя по всему, считает автором одного Рубинчика, и сам Рубинчик здесь ни при чем. А при чем здесь мы. Наше оголтелое подсознание, наше озлобленное сознание. Ибо эти письма говорят не о кино, а о нас самих.

А может быть, это и хорошо, что простодушная комедия из древнегреческой жизни приняла на себя такой заряд социальной желчи и коммунальной злобы? Может, в этом вообще нынче и состоит терапевтическая, психоаналитическая роль кинематографа — брать на себя все запасы соляной кислоты, накопившейся в душах зрителей? Может, выругавшись вволю, они, мы то есть, станут хоть самую малость добрее, терпимее, просто спокойнее?

На съемках фильма «ОНО».  
«Знать бы, где упадешь...»  
Фото Игоря Гневашева

**ФОТОКОНКУРС**  
**«Неизвестное кино»**



● После эпизодических появлений в кадре в фильме «Сломанный свет», после кинематографических успехов руководителя оркестра «Поп-механика» в качестве автора музыки к фильмам «Господин оформитель», «Посвященный», «Оно», «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» Сергей Курехин снялся в главной роли. Фильм режиссера Аркадия Тягая называется «Лох — победитель воды», Курехин там и швец, и жнец, и на дуде игрец, в том смысле, что и актер, и автор музыки. Жанр фильма его создатели определяют как «ироничное размышление на тему рэкета». Кстати, эта ленфильмовская картина представлялась студией в конкурсный показ Московского кинофестиваля. Впрочем, результатов заседания отборочной комиссии мы пока не знаем.

● Чуть ли не еженедельно по ленинградскому ТВ показывали сюжеты о том, как снималась на «Ленфильме» картина «Циники». Вокруг съемок сочинили полудетективную рекламную историю. Снимал «Циников» Дмитрий Месхиев (его первая картина, «Гамбринус», удостоена награды на прошлогоднем фестивале «Дебют»). Новая работа молодого режиссера — семейная хроника времен первых лет революции. Сценарий написан Месхиевым и Валерием Тодоровским по мотивам одноименного романа Анатолия Мариенгофа, писателя есенинского круга, теоретика имажинизма.

● Давно не появлялся в кино Отар Мегвинетуцеси — незабываемый Дата Туташхия. И вот сразу два новых фильма с его участием. В грузинской картине «Турандот» (режиссер Отар Шаматава) у него сложная философская роль. На «Ленфильме» актер снялся в главной роли в картине «Изыди!..», которую поставил главный режиссер Ленинградского театра комедии Дмитрий Астрахан по мотивам произведений Куприна, Шолом-Алейхема, Бабеля.

● Борис Фрумин, совсем недавно завершивший и показавший наконец зрителю свой фильм «Ошибки юности», который пролежал на «полке» 10 лет, снова снимает на «Ленфильме». На этот раз картину о том, что пришлось пережить ему самому. «Белое и черное» — фильм о «третьей волне» эмиграции, о людях, покидавших в семидесятые годы СССР и уезжавших в Америку.

● Юозас Будрайтис стал... начальником. В том смысле, что он теперь возглавляет Союз театральных деятелей Литвы — каждый день надевает красивый костюм, галстук и приходит в свой кабинет. Проводит совещания, принимает делегации. Впрочем, бюрократом Юозас не стал, как руководитель он весьма демократичен. И успевает даже изредка сниматься в кино: только-только по ТВ прошла картина с его участием «Прости нас, мачеха Россия!», а он уже играет в музыкальной сказке Л. Нечаева «Безумная Лори».

● Наталья Бондарчук ставит на Одесской студии картину «Зверь» по повести Н. С. Лескова.

● «Балтик филмз» — такое название получила недавно созданная ассоциация, объединяющая кинематографистов Эстонской, Латвийской и Литовской Республик. Место ее рождения стала Юрмала. Сейчас, когда балтийское кино испытывает трудности, когда у республик почти не остается денег на финансирование искусства, ассоциация будет стремиться сохранить национальный кинематограф. Предполагается, что в конце 1991 года в Любеке (Германия) будет подписано соглашение о сотрудничестве между «Балтик филмз» и Ассоциацией кинематографистов северных стран («Скэндинэвиан филмз»).

● После успеха своей первой картины «Замри — умри — воскресни» Виталий Каневский приступает к новой работе. Фильм «Самостоятельная жизнь» снова автобиографический, он продолжает предыдущую картину. Ходят слухи, что режиссер задумал снять автобиографическую трилогию.

● Поклонников Натальи Андрейченко спешим успокоить: с ней все в порядке. По слухам, легкая автоавария, о которой сообщалось в прессе, была действительно легкой. Произошло это в Америке, где актриса пребывала по семейным обстоятельствам.



## ПРОСТЕНЬКИЙ ОБЕД ДЛЯ ГУРМАНОВ

предлагает нам Лариса УДОВИЧЕНКО. Простенький, потому что в наше голодное время, считает Лариса, смешно говорить о каких-то изысканных блюдах, но хороший кулинар и из ничего сможет сделать нечто. Ей можно верить: по свидетельству очевидцев, повариха она отменная. Сама же Лариса признается, что готовить обожает. Когда у нее плохое настроение, она, чтобы поднять его, выбирает блюдо, которое нужно стряпать долго и кропотливо.

Итак, на первое — гречневый суп. Действительно, простенький. В кипящую воду бросить нарезанные морковь и 3 картофелины, сушеные петрушку и укроп, нашинкованную и обжаренную луковицу, стакан промытой и перебранной гречки. За несколько минут до конца варки опустить в кастрюлю мелко нарезанный плавильный сырок или натертый кусочек сыра. Подавать со сметаной и свежей зеленью. Пропорции рассчитаны на трехлитровую кастрюлю.

На второе — тефтели с черносливом. Готовим фарш, как для котлет: пропускаем через мясорубку мясо, лук и вымоченный в молоке хлеб в обычных пропорциях. Подливаем молока и вымешиваем. Лепим круглые тефтельки, обжариваем на сковороде с двух сторон и складываем в гусыницу или кастрюлю с толстым дном. Готовим соус: две большие нашинкованные луковицы, пол-литра томатного сока (или томат-пюре, разведенного водой), 10 черносливин. Все это тушим на сковороде, заливаем теф-

тели и доводим до кипения. Держим на огне в течение 50 минут. На гарнир подаем рис. В рисе самое главное — не превратить его в кашу, поэтому варим его в большом количестве воды 7–10 минут. Откидываем в дуршлаг, промываем, подсушиваем и разогреваем с маслом.

Гвоздь обеда — десерт. На десерт у нас сегодня творожная шарлотка с яблоками. Для нее понадобится мягкий диетический творог или обычный, смешанный со сметаной до однородной массы. Полкило такого творога, 2 яйца, 3–4 ложки сахара, соду, гашенную уксусом, и две большие ложки муки, просеянной сквозь сито и насыпанной горкой, взбиваем в миксере. Режем 3 больших или 5–6 маленьких яблок. Половину творожного теста выкладываем в форму, обильно смазанную сливочным маслом, затем кладем яблоки и сверху — остальную массу. Присыпаем мукой. Ставим в сильно разогретую духовку и сразу же уменьшаем жар. Печем 40 минут на среднем огне. Перед подачей на стол украшаем орехами, свежими фруктами, взбитой с вареньем сметаной.

Ну а чтобы не обидеть настоящих гурманов (ведь для них мы тоже готовим наш обед), мы с Ларисой решили дать рецепт блюда действительно изысканного и на сегодняшний день необычного. Знакомьтесь: заяц под красным вином. Этого фамильного зайца готовила еще мама Ларисы, когда папа принесил его с охоты. А охотником он был заядлым. Мы же за неимением

зайца ограничимся рыночным кроликом.

Кролика промываем, разделяем, солим и перчим красным и черным перцем. Берем грамм 200 сала или любых копченостей и несколько зубчиков чеснока. Режем тоненькими кусочками, шпигуем ими кролика, после чего обжариваем его на сковороде до появления золотистой корочки. Складываем в гусыницу или казанок. Добавляем две большие нашинкованные луковицы, заливаем бульоном или горячей водой и тушим почти до готовности. Убедившись, что кролик на подходе, засыпаем в казанок ложку-полторы муки, кидаем 2–3 листика лаврушки и вливаем 2 рюмки красного сухого вина. Закрываем крышкой и держим еще минут 10. Вот и вся премудрость.

NOTA BENE хозяйкам, которые в поисках продуктов все же отправили своих мужей в лес. Заяц в отличие от кролика очень любит, чтобы его перед приготовлением, 3 часа вымачивали в слабом растворе уксуса.

Ольга ШУМЯЦКАЯ  
Фото Н. Гнисюка

P. S. Тем, кто собирается печь деревянную коврижку, Вера Глаголева просила напомнить, что в тесто необходимо добавить соду с уксусом (см. «Э», № 7). Мы же, со своей стороны, еще раз просим вас присылать отклики на наши рецепты. Если же к этому добавите еще и свои замечания, пожелания, усовершенствования, будем только благодарны.



# МЧУМЧУ

ОРГАН ГЛАСНОСТИ КИНОЛОГОВ-НЕФОРМАЛОВ

**ПРЯМАЯ РЕЧЬ**

**КОРОТКОМИКРОШКИ**



**Владимир ЯЦЕНКО,**  
киновед, г. Саратов

Если все мы вышли из гоголевской «Шинели», то я лично, как киновед, вышел из «Шинели» баталовской, ибо это был первый фильм, в финале которого я, мальчишка, рыдал: уткнувшись лицом в желтую зимнюю шапку, сшитую мамой из невесты какого меха. Дело было у телевизора, в комнате соседей по коммуналке.

То, что в старших классах я гораздо чаще бывал в кинотеатрах, чем в школе, было скорее естественно, чем странно. Любовь к кино пространялась столь далеко, что благодаря ей я почему-то выучился «на артиста» и даже работал в театрах Тулы и Самарканда. А в 75-м, в конце, впервые областная тульская партгазета поместила мою фамилию под странной рецензией на «Не может быть!» Леонида Гайдая. С тех пор каждый новый фильм режиссера я неизменно встречаю этим возгласом.

Диссертацию я сочинять не стал. Вершиной моей усидчивости стал диплом, написанный за трое суток и переплетенный для комиссии за

двое. Более того, обзаведясь «корочками», я почти перестал писать о кино вообще, зато стал о нем говорить, пользуясь попустительством руководства Саратовского телерадиокомитета, которое длилось целых восемь лет. В апреле 90-го кончилась и эта моя лафа, вернее, кончилось терпение сначала зампреда, потом мое, и я в очередной раз убедился в правоте пословицы про начальника и дурака.

Я вновь обратился к перу и бумаге, но с ужасом обнаружил, что на пространные рецензии мне не хватает ни сил, ни времени, ни, самое прискорбное, желания. Единственный выход, который еще как-то брезжил в конце профессионального тупика, обнаружился неожиданно: я вспомнил, что единственной публикацией в центральной прессе за все годы моих трудов на киноведческой ниве были восемь строк на 16-й полосе «Литгазеты», напечатавшей три «мини-рецензии» (из пяти туда посланных). Кстати, за эти восемь строк «Литгазетка» прислала гонорар, равный двухгодичной подписке на нее (в старых ценах). Последний аргумент и раз решил все оставшиеся еще сомнения: только «короткомикрошки», или, если хотите, «миньки» (по аналогии с «митьками») и поскольку в семье я был единственным ребенком, мне, хоть и в зрелом возрасте, захотелось иметь сестру. В данном случае, сестру по имени «краткость».

**«СУПЕРМЕН»**

Герою фильма комплимент скажу. И будет он заслужен: «Вы, дорогой товарищ Ружин, не супермен, а супер-мент!»

**«МОРДАШКА»**

У Димы Харатьяна мордашка без изъяна. Но не скажу таковского о фильме Разумовского.

**«ПИРЫ ВАЛТАСАРА, ИЛИ НОЧЬ СО СТАЛИНЫМ»**

Разоблачением обуян, за конъюнктурой в погоне снял режиссер «Вождей в законе», где Сталин — главный их «пахан».

**«ТОРМОЖЕНИЕ В НЕБЕСАХ»**

И какой же паразит там все время тормозит?

**«КОМЕДИЯ О ЛИСИСТРАТЕ»**

В кино советском так едва ли актрис, актеров раздевали. Эротика... Эрекция... Понятно дело — Греция...

**ИЗЫСКАНИЯ**

**НЕИЗВЕСТНОЕ О ГЕРАСИМЕ**

«Любил Герасим ходить к реке, смотреть на черную воду омута».  
Иван Тургенев



Любил, очень любил Герасим смотреть старые немые фильмы — по неопытности он называл их «немьими». Но чего-то ему в них не хватало. Не слова, о друг мой, не звука! Чего-то совсем другого. Сквозняком каким-то веяло с экрана, неухоженностью какой-то или, может, бедностью? Взять, к примеру, старую фильму с названием «Праздник святого Йоргена». Какой уж там, прости Господи, праздник, одни нищие да убогие!.. Но с приходом звука стали у нас появляться картины, которые любо-дорого было смотреть — все в них дышало изобилием. Взять, к приме-

ру, «Сельский учитель». Здание деревенской школы, возникающее из затемнения, напоминает дворец. В такой школе, вот именно, только учиться, учиться и еще раз учиться! С немым восторгом Герасим глядел, как простой сельский учитель, оставляя далеко внизу и школу-дворец, и родную деревню, полную достатка, взмывал ввысь на личном самолете, торопясь на Верховный Совет.

Вскоре выяснилось досконально, что изобилие — штука заразная. На живописных полотнах воцарились в ту пору роскошь, достаток, довольство. На художественной выставке в парке культуры и отдыха имени тов. Кислосладкого Герасим, слова не в силах вымолвить, смотрел на огромную — 10 на 12 — картину, изображающую колхозный урожай. На дальнем плане виднелись сеялки и молотилки, трактора и комбайны, элеватор и колонна грузовиков с красными транспарантами «Хлеб — государству!». Впереди стол — и чего только на нем нет! И водка с шампанским, и коньяк с ликером. Икра черная, икра красная. Поросенок, отмокающий в молоке. Предвидением будущего торжества кукурузы красуются спелые початки. М-да... Герасим буквально пожирал все глазами. Рядом стоял другой посетитель, тоже утирал скупую мужскую слюну.

Ой, как хотелось в наше-то трудное время очутиться вдруг за

этаким столом, тянуть по рюмашке за здоровье ударников и ударниц... Мама моя родная! Закусить маринованным патиссоном.

Регулярно читая «Чистейшую правду», наш герой узнал из газеты, что фильм о сельском учителе, и картина о празднике урожая, и еще множество других фильмов, полотен, романов, саг, баллад, эпосов, радующих его душу, принадлежат к направлению в искусстве, которое называется герасимовским. Был такой режиссер Герасимов, был его однофамилец — художник. Это они сообразили, что путь к сердцу зрителя лежит через изобилие. Затесался среди них и Герасимов-антрополог. По косточке, по хрящу, найденному в раскопках, воссоздал он в скульптуре образы наших далеких предков. Причем с таким изобилием роскошных деталей, что Ивана Грозного, к примеру, хоть сейчас на престол — такой он страшный и идейно выдержанный.

Если бы и нам в наше-то трудное время иметь такую способность. По косточке, где и мясото не видно, воссоздавать — на голом прилавке препустого магазина — истекающую жиром утку! Баранью ногу! Коровью тушу!

Тут настала пора Герасиму определяться. Ответить на вопрос, поставленный основателем всех парков тов. Кислосладким: «С кем вы, мастера физкультуры?» Сделал Герасим подвижку в сторону

собственного, герасимовского направления. Журналы легко печатали выходца из неграмотных крестьян, ветерана борьбы с эксплуататорами, но поскольку собственной фамилии у него не было — наследие крепостного права, — все его труды, обзоры, исследования шли под чужими фамилиями. Но его руку нетрудно узнать. Там, где бичуют Твардовского, Тарковского и Чуковского, превозносят «Белую березу» и разносят «Калину красную», где плачут от сумбура, а им так хочется музыки, где не могут простить злосчастным художникам холод, голод и распри поколений... Это он. Все это он. Герасимовское направление в критике. Это же он написал про «Комиссара» режиссера Аскольдова: «Аскольдова могила исправит».

Теперь он перестроился. И до такой степени, что, стоя горой за неформалов, слово «формализм» перестал считать бранным. Любит смотреть фильмы, изображающие дно жизни. Читает независимую прессу. Да и сам вот газету выпускает с красноречивым заголовком... Но что-то родовое, исконное дает о себе знать до сих пор. Нет-нет, да и посмотрит Герасим с немим укором на экран, где демонстрируется фильм каких-нибудь разгневанных молодых людей, как бы говоря: «Ну чего вам не хватает? Всего ведь у нас вдоволь. Полное, я бы сказал, изобилие!»

**А. ПЫЛАЕВ**

# ИНТЕРМАЛЬЧИК, СЫН ФИНТА

Сергей Рахлин, наш читатель из Лос-Анджелеса, весьма интересуется советским кино. Смотрит чаще всего в университетском клубе или на случайных видеокассетах. И такое у него создалось впечатление от работ двух-трех последних лет, что он попробовал суммировать его в заявке на универсальный сценарий, объединяющий самые распространенные современные мотивы.



Несовершеннолетняя Араукария ворует книги у отца с матерью. Тем и живет. Особенно хорошо идет с рук диссидентская литература, которую отец-номенклатурщик в изобилии завез из-за границы. Наркотики ей таскает молчаливый парень, картежник, по кличке Финт.

Джинсы, кроссовки, тусовки...  
Решив доказать, что он не Фуфел и Фуфлю, Финт по обычаю выкинул финт. Нанялся истреблять бродячих собак. Тайком от военкома, руководящего операцией, он перерабатывает ночами, а шкурки сбывает спекулянтам на пере-раску под чернубурку.

Пьянки, стрельба, гульба...  
Все вскрылось. Номенклатурщик отказался от жены и дочери. Они ютятся в котельной, шутивно прозванной «подземельем ведьм». Сплошь блатная шпана и самоотверженные отверженные.

Чернуха, порнуха, заваруха...  
Балдеж, психеж, правеж...

Араукарии приходится идти в интердевочки. На шоссе Хельсинки—Колыма она останавливает первую попавшуюся машину. Совершенно случайно это «кадиллак», в котором едет домой холостой и непьющий финский турист. Любовь с первого взгляда... на номер машины.

Сигарета, кекс, секс...  
— Любовь — не вскрики на скамейке, — вспоминает Араукария из школьной программы.  
— А как это? — удивляется простодушный капиталист.

Чтобы объяснить, она выходит за него замуж.  
Супермаркет, корт, первый сорт...  
Постель, ностальгия, замечательная драма-тургия.



Рис. О. Теслера

Бездуховка, ранимость, невыносимость.  
Назад, в лимиту! Интердевочка возвращает-ся в родную котельную, которую теперь зовут «семейство вурдалаков». Здесь Араукарии сообщают печальную весть. Желая доказать, что он — Сатана, Финт, вышедший после беспредела, убил первого встречного ребенка. Просто так, чтоб размяться и опять уйти в зону, без которой ему не жить. А ребенок-то был его сыном. Рожденный интердевочкой, сирота вырос интермальчиком. Нет, ребята, так жить нельзя!

— Бля! — бормочет Араукария. — Бес! Сфинкс! Палач!

Она рванула какой-то рычаг.  
Пар, жар, удар...

Бывшая котельная наполнилась приятным паром, принесли столики, стульчики, полотенца. Отец Араукарии, номенклатурщик, был, оказывается, всеильным областным мафиози. В его сауне после сверхурочной отдышки передовики-рэкетеры. Турник, кольца, мат, много-много мата...

Впрочем, из-за двери с надписью «Выхода нет» показался конец — кажется, фильма.

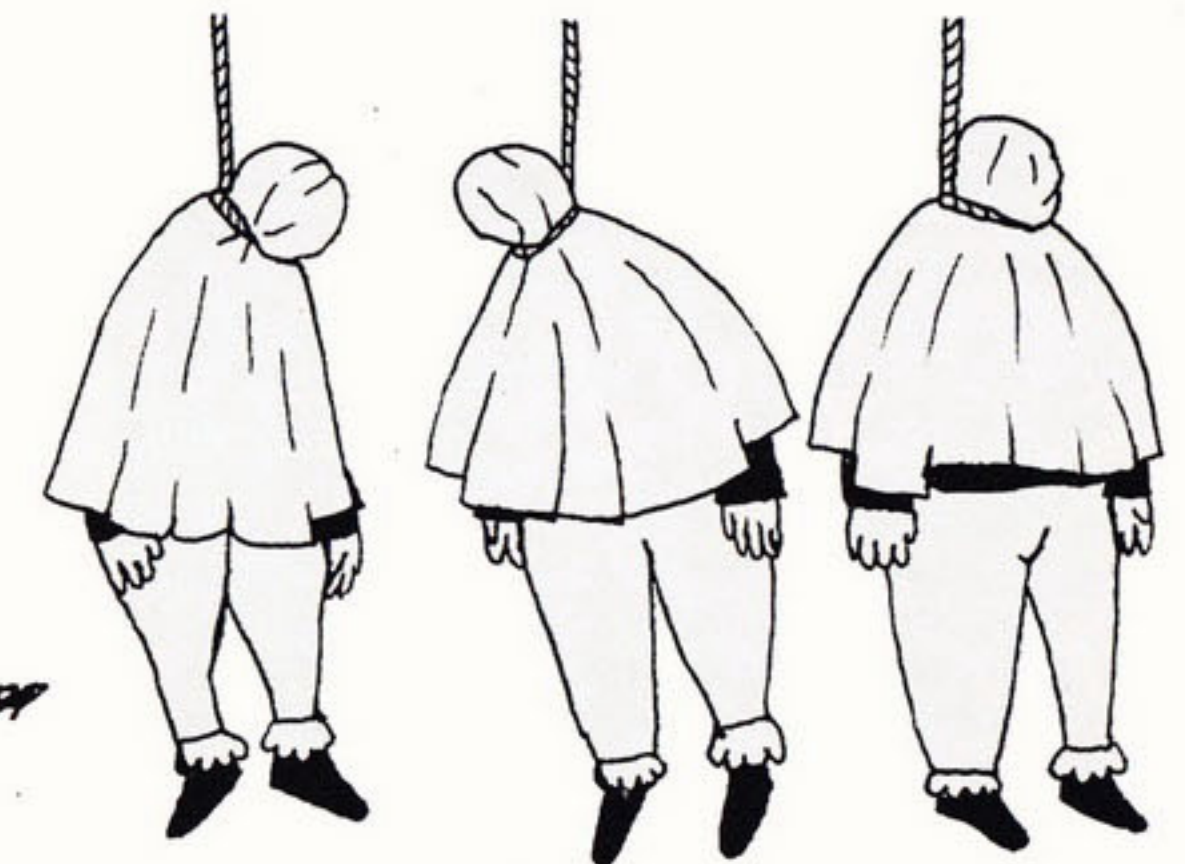
**С. РАХЛИН,**  
Лос-Анджелес

Для особо знающих кинозрителей данный текст еще и упражнение на внимание: попробуйте определить, сколько отечественных фильмов из репертуара последних лет здесь упоминается — сюжетным ходом, местом действия, деталью или репликой в диалоге...

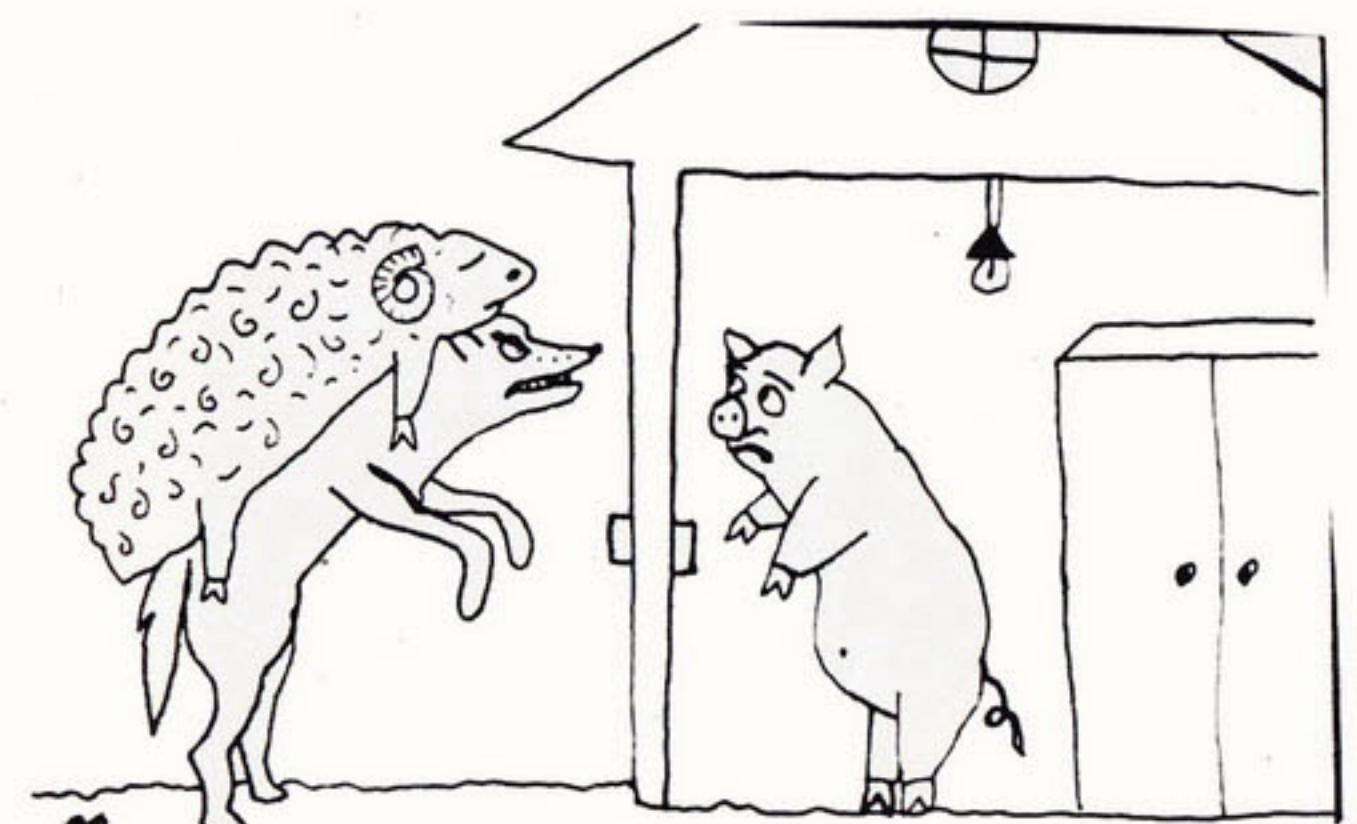
Считается, самое ценное в печатном издании — обратная связь. Опубликовали статью — ломаются ящики от писем с ответами. Мы достигли сверхрезультата: на призыв Валерия Кичина (см. «Ликбез для мастера» в этом номере) Рафаэль Грантович Паразян из Кисловодска откликнулся раньше, чем мог с ним познакомиться.

Рисунки Р. Паразяна

АФИША К ФИЛЬМУ «КТО ЕСТЬ КТО»



АФИША К ФИЛЬМУ «ТРИ ТОЛСТЯКА»



АФИША К ФИЛЬМУ «ОТКРОЙТЕ, ПОЛИЦИЯ»

В редакцию «Экрана» приходят письма, адресованные... журналу «Видео-Асс». Понятно: мы — партнеры, а потому несем взаимную ответственность. Ну что ж, мы не против и потому предоставляем коллегам возможность объясниться со своими читателями на наших страницах.

## ПОЗВОЛЬТЕ ОБЪЯСНИТЬСЯ

Информация о журнале «Видео-Асс» на страницах «Экрана» привлекла многих читателей. Вы, дорогие друзья, написали об актуальности и информативности нашего издания, о том, как оно необходимо видеолюбителям... За добрые слова и пожелания огромное спасибо.

Но встречались в почте и другие письма — от тех, кто прислал деньги на наши издания, не получил их тотчас и поспешил в очень резкой форме выразить свое недовольство. Таких писем немного — всего 16. Но мы считаем необходимым объясниться.

Друзья, мы виноваты, но... мы не виноваты. И готовы отчитаться перед вами за каждую вашу копейку, по каждому номеру журнала и по каждой книге.

Журнал «Видео-Асс» зарегистрирован как независимое периодическое издание 20 августа 1990 года. Своей бумагой и полиграфической базой у нас нет. А значит, приходится идти на поклон к государственным типографиям, переплачивать за бумагу на так называемом «черном рынке». Тем не менее заявки на первый и второй номер, хотя и не всегда в срок, нам удалось удовлетворить полностью. Что касается сроков, иногда наши читатели сами слишком спешат и присылают деньги телеграфным переводом. Сумма до нас доходит, но без обратного адреса. Мы бы и рады отправить экземпляр, да не знаем куда.

Третий и четвертый номера были готовы уже осенью прошлого года. Но необходимой марки бумаги мы достать не смогли, а на ухудшение качества издания пойти отказались. Мы не хотели, чтобы вы, друзья, получили журнал с нечеткими, размытыми фотографиями, с рябым текстом и мятой обложкой. «Наша» бумага пришла только в конце апреля. Следовательно, подписчикам третьего и четвертого номеров придется подождать еще месяца 2—3. Тем, кто не готов к столь долгому ожиданию, мы по первому требованию возвратим деньги.

Теперь о книгах. Роман Д. Лоренса «Любовник леди Чаттерлей» собрал чудовищное, невероятное количество заявок. Честно говоря, мы этого не ожидали. Тираж разослали, как и обещали, в 3—7 дней, но, как оказалось, смогли удовлетворить лишь половину поступивших заявок. Чтобы выполнить свои обязательства, мы допечатали еще 100 тысяч столь полюбившегося «Любовника». Сможем ли теперь отправить книгу всем желающим? Вероятно. Но если кому-то не хватит, что ж, придется возвращать деньги.

Рассылка каталога С. Кудрявцева «500 фильмов» началась только в мае. Почти целый год книга находилась в типографии. Когда купим собственную, обещаем вам работать быстрее.

Сегодня трудно живется всем. Давайте будем более терпеливы и будем больше доверять друг другу. Журнал «Видео-Асс» никогда не скончается. Он будет жить, потому что, несмотря ни на что, нужен вам. Дайте срок — мы окончательно встанем на ноги, и уж тогда, поверьте, не будет причин волноваться и писать в наш адрес обидные письма.

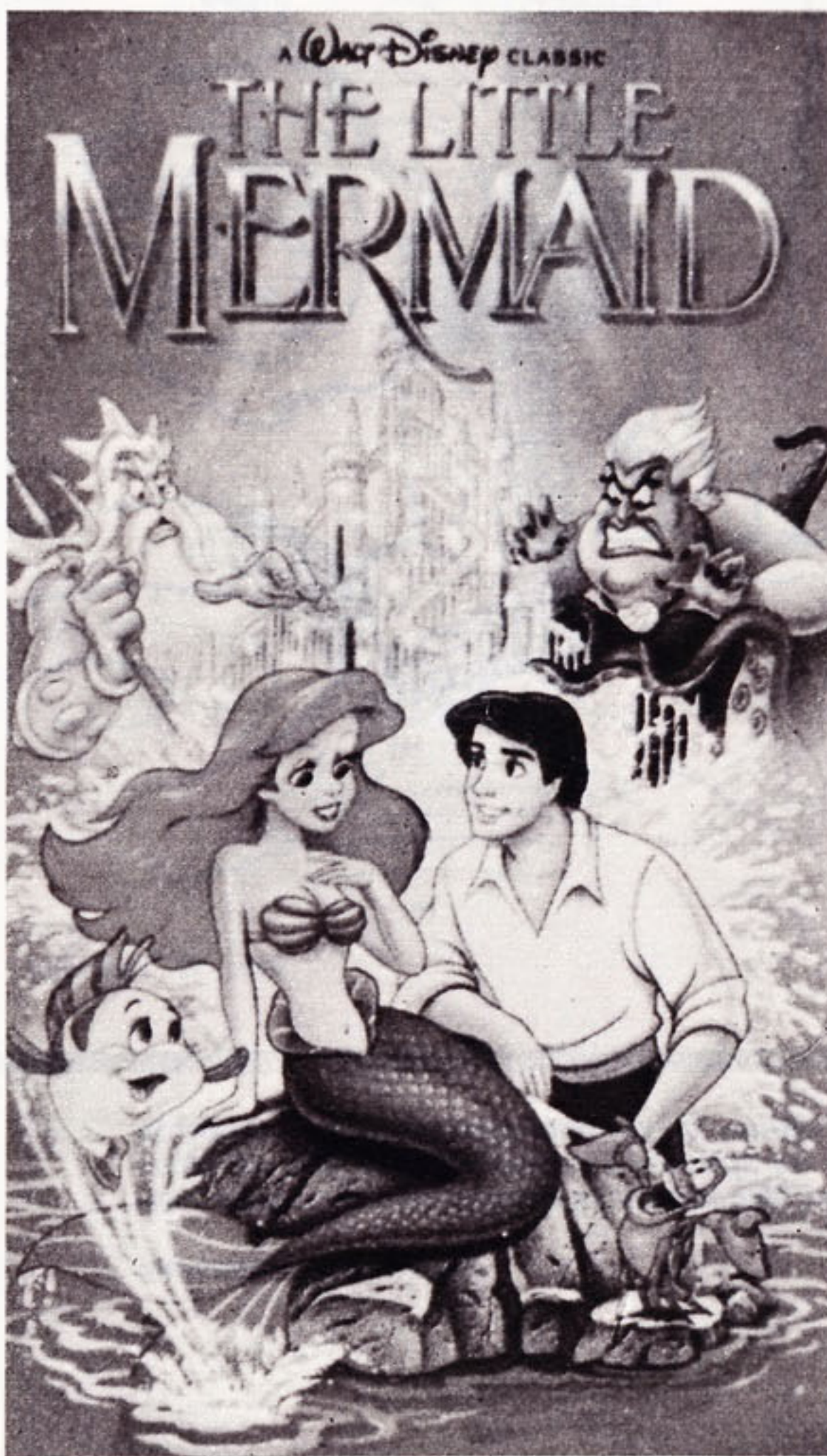
«Видео-Асс»

## пресс-бокс

### США

■ Бурную активность развернул в последнее время известный комедиограф Блэйк Эдвардс (он поставил шесть серий «Розовой пантеры», фильмы «Большие гонки», «Виктор, Виктория», «Микки и Мод»). Во-первых, Блэйк, оказывается, всю жизнь увлекался изобразительным искусством и на склоне лет решил сделать свое творчество доступным широкой публике, организовав выставку своих рисунков и скульптур. Во-вторых, он смело пошел на конфликт с «Метро Голдвин Майер» и подал на студию в суд, обвинив ее руководство в нарушении подписанного контракта. Согласно ему, МГМ бралась финансировать седьмую серию «Розовой пантеры», но обещала не мешать Эдвардсу искать спонсоров на стороне, если вдруг передумает. Теперь же МГМ передумала, но все равно ставит проекту Блэйка палки в колеса, не позволяя искать другие источники финансирования.

■ Из голливудских лент в начале этого года особым успехом у европейцев пользовались «Маленькая русалка» (покорила Швецию, Францию и Германию), «Хорошенькая женщина» (добилась сногшибательного успеха во Франции), «Трудное дитя» (прекрасно посещается в Германии, Голландии и Дании).



Афиша к фильму «Маленькая русалка»

### АНГЛИЯ

■ Английская принцесса Анна вручила актеру Шону Коннери специальную награду за его «выдающийся вклад в киноискусство». Награда называется «Серебряная маска признания» и вручается Британской академией кино- и теледеятелей. Кроме Коннери, кавалерами «Маски» являются Дирк Богард и Джули Эндрюс.

■ Ричард Аттенборо («Ганди», «Кордебалет») намерен снимать фильм «Чаплин», но не может найти актера на главную роль.

### ФРАНЦИЯ

■ Известный американский актер и продюсер Алан Батс снялся в фильме Клода Шаброля «Доктор М».

■ Американские киномагнаты продолжают скупать права на «римейки» известных французских фильмов, среди которых «Соседка» (Трюффо), «Мелочи жизни» (Сотэ), «Замороженный» (Молино), «Возвращение Мартена Герра» (Винь) и другие.

■ В связи с успехом картин по книгам Марселя Паньолы компания «СМФ-Видео» выпускает на кассетах все фильмы, которые были поставлены в разные годы самим Паньолем.

### ЕГИПЕТ

■ Стремление обрести независимость вынуждает ведущих актеров египетского кино выступать в необычном для себя качестве кинопродюсеров и прокатчиков фильмов. Правда, позволить себе такую деятельность могут лишь самые известные и состоятельные актеры.

Любой египтянин на вопрос о том, кто сейчас самый популярный актер египетского кино, обязательно



Ахмед Заки (справа) в фильме «Император»

назовет Ахмеда Заки. Уже более десяти лет это имя в титрах гарантирует фильму успех.

В Египте почти одновременно выходят три фильма с участием Заки — «Побег» (получил один из главных призов Международного кинофестиваля в Валенсии, Испания), «Краб» (признан самым развлекательным фильмом года), «Император» (египетская версия американского боевика «Лицо со шрамом»), который стал одной из самых кассовых лент.

Кстати, все перечисленные картины приглашены Московским кинофестивалем для демонстрации в информационном показе.

Недавно актер заявил о своих планах выступать в новом для себя качестве — продюсера, сняв фильм о судьбе президента Египта Анвара Садата и сыграв, конечно же, главную роль.



Джулия Робертс — исполнительница главной роли в фильме «Хорошенькая женщина»

## «ТРИ КОНТИНЕНТА» В ГОСТЯХ У МОСКВИЧЕЙ

■ В 1978 году в Нанте состоялся первый фестиваль, получивший название «Фестиваля трех континентов», ибо на этом смотре обычно бывают представлены кинематографии Азии, Африки и Латинской Америки. Его душой являются два содиректора фестиваля братья Алэн и Филипп Жалладо, которые с годами сумели обзавестись многочисленными спонсорами и добровольными помощниками.

Фестиваль в Нанте стал важным культурным событием в жизни этого города. У него уже утвердившаяся репутация, актив людей, которые помогают братьям Жалладо. Он стремится знакомить тех, кто приезжает в Нант не только из окрестных мест, но и отдаленных департаментов страны и из-за границы, с малознакомыми кинематографиями мира и с деятелями кино.

К примеру, на прошлогоднем фестивале «Трех континентов» была показана картина с участием японской актри-

Впервые в рамках Московского кинофестиваля будет представлена программа другого фестиваля.

Это фильмы «Фестиваля трех континентов» из французского города Нанта, одного из самых интересных проводимых во Франции фестивалей.

сы Аяко Вакао. Кроме того, большая ретроспектива картин, снятых великим мексиканским оператором Габриелем Фигероа (16 картин), и «панорама иранского кино» (25 картин).

На Московском кинофестивале будут показаны три фильма из прошлогодней программы Нантского фестиваля.

«Моя крыша — небо» индонезийского режиссера Сламета Рихарджо. Сам режиссер сказал о ней, что она повествует о «человеческой солидарности, которая стала такой редкостью в наши дни». Корейский фильм «Они, как мы сами» режиссера Парк Хван Соо и, наконец, фильм японского режиссера Го Такаmine «Унтамагиру», являющийся своеобразной транспозицией легенды о Робин Гуде.

Как отмечал в своей «презентации» фестиваля депутат — мэр города Нанта Жан-Марк Айро, «Фестиваль трех континентов» привлекает внимание к кинематографу, который не пользуется вниманием коммерческих прокатных сетей, принося, однако, зрителю «облик мира, нашего мира, частью которого, хотим мы того или нет, являемся тоже... Его оружием является волнение, которое позволяет через сердце воздействовать на разум».

А. Б.

## САРАГОСА ПРИГЛАШАЕТ

■ Осень в Сарагосе, и без того неотразимая, будет расцвечена эмблемами уникального события. С 26 по 29 ноября в этом испанском городе пройдет международный фестиваль, где рядом с конкурсом телевизионных фильмов обещают показать новейшие образцы телевизионной техники — последние новинки кабельного и космического ТВ. Специалисты будут спорить на коллоквиумах и семинарах по проблемам аудиовизуального искусства. Что же касается самого конкурса, то он предусматривает соревнования трех групп лент: испаноязычные фильмы, снятые в Испании и в Латинской Америке, картины европейские и, наконец, все другие-прочие. Состоятся гала-презентации новых телевизионных серий.

Предусмотрены призы за лучшую постановку, лучший сценарий, за мужскую и женскую роли. Есть также общий для всех категорий приз — приз Цезаря Августа.

Фестиваль приглашает все заинтересованные (и имеющие возможность) организации принять участие в состязании, ибо, как сказано в регламенте Сарагосской ярмарки, в рамках которой проходит фестиваль, общение на профессиональном уровне способно дать мощный импульс развитию как техники, так и искусства телевизионного фильма. Факс в Испании: (976) 33 06 49, телекс 58185 FEMU E, Salon Mundial de producciones para television.

## ПЕРВЫЙ ЖЕНСКИЙ

■ В Москве состоялся первый женский кинофестиваль, подготовленный Московским отделением Всесоюзной Ассоциации женщин-кинематографистов СК СССР совместно с киновидеоцентром национальных кинематографий. Фильмы, а их больше тридцати — художественных, документальных, мультипликационных, — создают некий обобщенный портрет женщины. «Собачий пир», «Вальс длиною в жизнь», «Дом на песке», «Мужчина и две его женщины», «Ребро Адама» — все это картины о разных женских судьбах. Но они убеждают, что, как бы ни тяжела была судьба, как бы ни была женщина унижена, жертвенное, прекрасное начало в ней неуничтожимо, как неуничтожимы женственность, романтика, свет и тепло.

Два вечера памяти прошли в рамках фестиваля — Ларисы Шепитько и Динары Асановой. Интересно, что документальные ленты о них названы просто — «Лариса» и «Динара».

Л. ЯКОВЛЕВА

## МАТЬ РЕМБО «ЛОМАЕТ ЛЕД»



■ Приятной неожиданностью для Жаклин Сталлоне оказалась популярность ее сына Сильвестра, суперзвезды американского кино, в Москве: мальчишки носят значки с изображением «Кобры», «Рокки», в московских кинотеатрах идет «Рембо. Первая кровь», по районному видео показывают «Взаперти», а газетные киоски и станции метро пестрят календарями с портретами Сталлоне.

— Мне здесь понравилось, — говорит Жаклин. — Оказывается, Россия совсем не такая, как представлялась издали. Я была бы теперь русская, если бы мой дедушка не уехал в Америку. Ведь он со всей семьей жил в Одессе, был адвокатом, известен тем, что изобрел каретку для пишущей машинки и уже в Америке открыл фирму по их изготовлению.

Как мать, Жаклин может гордиться детьми: они героически преодолевали трудности — Сильвестр родился парализованным, до двух лет был неподвижен. Потом его здоровье стало улучшаться, но в школе он говорил еще с трудом и рос одиноким, никто не хотел с ним дружить. Тогда мать увлекла его занятиями спортом. Другой сын — Фрэнк — певец и композитор, трижды лауреат премии Грэмми. Жаклин — фотомодель, красивая и спортивная, недавно вышла замуж.

Получилось так, что сам визит Жаклин Сталлоне в Москву стал символом времени. Одна из целей ее поездки заключалась в том, чтобы «сломаť лед», наладить контакты. В результате создан благотворительный фонд имени Жаклин Сталлоне. Приятной неожиданностью для московской публики стала также ее книга «Сила звезд» (Жаклин известна в США как астролог), которая вскоре выйдет на русском языке.

Экран

№ 10 • 1991

ЖУРНАЛ  
СОЮЗА  
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР  
И ГОСКИНО СССР

Основан в 1925 году.  
Выходит один раз в 20 дней

МОСКВА  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»

Главный редактор  
В. П. ДЕМИН

Редакционная коллегия:  
Э. Т. АКОПОВ,  
Ю. А. БОГОМОЛОВ,  
Б. В. ГОЛОВНЯ,  
В. А. ГОЛОВАНОВ,  
И. М. КВИРИКАДЗЕ,  
В. С. КИЧИН  
(заместитель  
главного редактора),  
Б. В. ПИНСКИЙ  
(ответственный секретарь),  
В. Н. РЯБИНСКИЙ,  
Э. А. РЯЗАНОВ,  
А. К. СИМОНОВ,  
О. С. ТЕСЛЕР  
(главный художник),  
А. В. ФЕДОРОВ,  
С. И. ФРЕЙЛИХ,  
Т. М. ХЛОПЛЯНИКИНА  
(первый заместитель  
главного редактора),  
М. М. ЧЕРНЕНКО,  
С. К. ШАКУРОВ,  
К. Г. ШАХНАЗАРОВ.

Художественный редактор  
Л. Н. Гудкова  
Оформление  
М. Г. Огородникова

№ 10 (814) — 1991 г.  
Сдано в набор 17.05.91.  
Подписано к печати 29.05.91.  
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 405 000 экз.  
Заказ № 524.  
Цена 1 р. 50 к.



ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ:  
125319, Москва, А-319,  
ул. Часовая, 5-б.  
Телефон редакции:  
152-88-21.  
Факс: 152-97-91.

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

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

Учредители —  
издательство ЦК КПСС «Правда»  
и трудовой коллектив редакции  
журнала «Экран».

На обложке —  
коллаж  
Олега ТЕСЛЕРА



## МЕРТВЫЙ ШТИЛЬ

(«Dead Calm»), 1989, США, 96 минут.  
 Режиссер Филип Нойс. В ролях: Сэм Нейл и Николь Кидман.  
 В южных морях дрейфует яхта. Случайно попавшим на ее борт путешественникам Ри и Джон Инграм открылось жуткое зрелище: на борту судна пять обезображенных трупов. Что за драма разыгралась в океане? Ответ на этот вопрос наши герои так и не найдут.

## БРАТЯ БЛЮЗ

(«The Blues Brothers»), 1979, США, 130 минут.  
 Режиссер Джон Лэндис.  
 В ролях: Джон Белуши, Дэн Экройд, Кэрри Фишер.  
 Этот фильм с огромным успехом прошел на «большом» экране еще в семидесятые годы, а сегодня получил вторую жизнь на видео. «Братья Блюз» — очень удачный жанровый «коктейль». Это и гангстерский фильм о двух мошенниках, освободившихся из тюрьмы. И комедия о том, как они решили достать денег для спасения родного сиротского приюта. И мюзикл, поскольку его герои когда-то играли в ансамбле «Братья Блюз». И лихой боевик с непременными погонями и перестрелками...



## СМЕРТЕЛЬНОЕ ОРУЖИЕ-2

(«Death Weapon-2»), 1989, США, 118 минут.  
 Режиссер Ричард Доннер. В главных ролях: Мел Гибсон и Денни Гловер.  
 Режиссер Ричард Доннер снял продолжение своего известного боевика «Смертельное оружие». Вновь на экране добро в лице полицейского Мартина Риггса и его темнокожего напарника противопоставлено злу — мафии.  
 В картине есть все атрибуты полицейского фильма: мастерски поставленные погони, перестрелки, жестокие схватки и смертельно опасное расследование... Все это создает напряжение, не отпускающее зрителя ни на минуту.

## ОБЩЕСТВО МЕРТВЫХ ПОЭТОВ

STOWARZYSZENIE  
 UMARŁYCH  
 POETÓW

A PETER WEIR FILM

(«Dead Poets' society»), 1989, США, 123 минуты.  
 Режиссер Питер Уэйр. В ролях: Робин Уильямс, Роберт Шон, Джон Леонард.  
 Тонкий, умный фильм Питера Уэйра — история духовного бунта учащихся одного из самых престижных американских университетов. Преподаватель литературы (Робин Уильямс) помогает своим ученикам по-новому взглянуть на мир, на взаимоотношения между людьми и, самое главное, учит их совершать нестандартные поступки.

