

Венгерские краски

Советским зрителям привычны краски, которые из года в год вписывает в наш многоязычный кинорепертуар венгерская кинематография. Ежегодно на экраны страны выходит больше ста зарубежных полнометражных художественных картин. В их числе, как правило, семь-восемь венгерских, то есть примерно одна треть годовой продукции, выпускаемой венгерскими киностудиями.

Разумеется, вкусы у зрителей разные, и наш кинопрокат не может не учитывать это. В сводной афише вы обязательно найдете венгерские ленты, новые или выпуска прошлых лет, представляющие жанры развлекательного кинематографа. Любители детективов спешат сегодня на «Фальшивую Изабеллу» или «Немую папку», пересказывают друг другу криминально-психологическую «Жертву» или лихие «боевики», вроде «Языческой мадонны» и «Без паники, майор Кардош!». Другие отдают предпочтение костюмно-историческим приключенческим лентам вроде «Завещания турецкого аги» и «Золотых дукатов призрака». А ценители юмора выбирают кинотеатр, где идет «Этюд о женщинах» или какая-нибудь иная венгерская кинокомедия.

Это не значит, что менее счастливая доля складывается в нашем прокате у фильмов, представляющих главные направления венгерского социалистического киноискусства — тех, что настойчиво приглашают зрителя к серьезному раздумью, внимательно, непредубежденно всматриваются в историю и в настоящий день, осмысливают неразрывные связи прошлого с современностью, духовный опыт минувших эпох с сегодняшними нравственными исканиями. Благодаря именно таким фильмам венгерское кино уже не одно десятилетие — объект серьезного внимания в нашей стране. Новых встреч с ним всегда с нетерпением у нас ждут, о нем горячо и заинтересованно спорят, за его развитием наблюдают с доброжелательностью и требовательностью верных друзей.

Демонстрируя высокий класс режиссуры, актерского и операторского искусства, а главное — остроту, взгляда, обращенного в национальную историю и в нынешний день, зрелость социального мышления и нравственный максимализм наряду с глубоким проникновением в человеческую психологию, лучшие фильмы Золтана Фабри, Андраша Ковача, Миклоша Янчо, Иштвана Сабо, Марты Месарош и других киномастеров Венгрии находили и находят в нашей стране благодарного зрителя. Этот зритель, если он живет в Москве, порой тратит час, а то и больше (что по московским расстояниям в общем-то нормально) на дорогу от своего дома до кинотеатра, где идет венгерский фильм, о котором он много слышал, но почему-либо пропустил его. Так, собираются «друзья венгерского кино» в кинотеатр Повторного фильма (у Никитских ворот в Москве), чтобы посмотреть — или в который раз пересмотреть! — «Пятую печать», картину середины 70-х, одну из вершин в творчестве крупнейшего мастера венгерского киноискусства Золтана Фабри. Стоит появиться этой ленте в программе «Повторного», московского «Иллюзиона» или еще какого-либо кинотеатра, она непременно идет с аншлагами. Так же, с успехом, идет уже не первый год на наших экранах «Мефистофель», произведение другого знаменитого венгерского режиссера — Иштвана Сабо.

«Это известное чудо поэзии — чем полнее она выражает художника, чем больше на нее идет живого материала, тем полнее она принадлежит всем». Истину, слетевшую с пера советского поэта Давида Самойлова, когда он писал о крупнейшем представителе венгерской поэзии и прозы XX века Дюле Ййеше, с равным основанием можно распространить и на кинотворчество. Во всяком случае, гигантский зрительский успех, не только у себя на родине, но и за рубежом, многих явлений венгерского кино (о чем говорят и статистика мирового кинорынка, и многочисленные премии на авторитетных международных кинофестивалях) находит в этих словах немалое объяснение. «Каждый

раз, когда венгерская кинопромышленность выпускала фильмы по апробированным зарубежным рецептам,— свидетельствует крупнейший венгерский историк кино Иштван Немешкюрти,— эта развлекательная продукция не могла перешагнуть за пределы страны. Но когда она бралась за анализ венгерского общества, когда кинохудожник, исходя из реально данной венгерской жизни, стремился к выражению общечеловеческого, даже наиболее специфические венгерские проблемы находили международный отклик» (Немешкюрти Иштван. «Краткая история венгерского кино», на русском языке, изд. «Корвина», Будапешт, 1980, с. 3.).

Наш рассказ — о современном венгерском кино, каким оно вступает сегодня в общение с советскими зрителями, о его создателях — режиссерах, сценаристах, операторах, актерах, чьи лучшие экранные достижения «принадлежат всем».

ЭТО НАЧИНАЛОСЬ ТАК

На наших экранах сравнительно недавно состоялась премьера венгерского фильма, которому... без малого сорок лет. Кинопрокат рискнул извлечь его из архивных коробок и правильно сделал. Потому что фильм этот — «Где-то в Европе». Самый главный, самый счастливый в богатой творческой биографии семидесятивосьмилетнего Гезы Радвани. И — самый первый, которым после Освобождения могла уверенно сказать о себе миру новая венгерская кинематография. Выразив в сюжете о бродивших по дорогам беспризорниках самоощущение маленькой европейской нации, заблудившейся на трагическом перекрестке истории и вынужденной заново себя обретать, картина эта получила известность далеко за пределами своей родины и по праву именуется сегодня классикой венгерского социалистического киноискусства.

Сегодня, в год сорокалетия нашей Победы, в сорокалетнюю годовщину Освобождения Венгрии от фашизма, этот фильм смотришь с особым волнением. Поставленный в 1947 году (до национализации венгерского кинопроизводства), он бередил совсем еще свежие раны, обращался к минувшей войне, освещал ее, пожалуй, с самой трагической стороны, показывал, что она принесла детям.

Вот они, эти жертвы войны, маленькие оборванцы с голодными глазами, понурой ватагой бредущие по дорогам Европы. Хотя название — «Где-то в Европе» — символически размывает географию фильма, обобщает трагический опыт многих европейских народов, венгерский зритель сорок седьмого года все же узнавал на экране свою страну, своих детей. Тех, в чьей памяти был пережитый страшный год с гитлеровской оккупацией (когда фашистская Германия уже не доверяла стране-союзнице), с разгулом пришедших к власти нилашистов. В чьей памяти были бесчисленные насилия, грабежи и убийства, еврейские гетто и эшелоны отправленных в концлагеря людей. В чьей памяти были руины и пожары.

Мир уже близок, но в воздухе еще стоит гарь, а в душах детей и подростков живут ожесточенность и недоверие. Вылезшие из-под руин, спасенные от депортации (мы видим, как одного мальчишку буквально выпихивают в узкое окошко товарняка, даря ему жизнь), испытавшие смертельный страх и отчаяние, когда на их глазах расстреливали родителей, они скитаются теперь под родным небом в поисках хлеба и крова.

В другой жизни вряд ли они нашли бы общий язык, уж больно разные — по возрасту, по происхождению. Здесь и сын рабочего (его прозвище Длинный, он главарь ватаги, поскольку старше всех), и маленький интеллигентик в разбитых очках и истрепанном матросском костюмчике, и разбитной малый с манерами несовершеннолетнего преступника, и юный музыкант, у которого после бомбардировок и пожаров только и осталось, что скрипка, и девочка, вступающая в совершеннолетие, которой удобней до

времени выдавать себя за мальчишку... У них разное прошлое, но обездоленность, которую принесла им война, прибила их друг к другу.

Перспектива их жизни угадывается в деталях, в реальных обстоятельствах, взаимоотношениях, в душевных реакциях. Может быть, это самое драгоценное качество в фильме — когда биографии героев продолжают за рамками экранного действия, позволяют увидеть в конкретных судьбах факты социально-исторического значения. Перед нами предвоенное поколение, чья счастливая пора «открытия мира» оборвалась так рано и так резко, став горькой и суровой порою «открытия войны». За этими рано повзрослевшими лицами встает образ вселенского сиротства и беззащитности.

В трагическом прологе, который создатели фильма сложили из жестоких реалий последнего года войны, обстоятельства очерчены скупой, но исчерпывающей. Обугленные детские души и мир, повернувшийся к ним спиной, мир, в котором указы еще пишут сытые и в интересах сытых. Хозяева вчерашнего мира, доживающего свои последние дни, будто позабыли, кто развязал войну, а кто ее жертвы. Они объявили ватагу голодных беспризорников «бандой разбойников», от которых, мол, надо оружием защищать собственные закрома. Таково драматическое столкновение, о котором создатели фильма рассказывают без сентиментальности, с болью и состраданием.

Современный для сорок седьмого года, фильм этот остается современным и сегодня. Современность произведения измеряется, как известно, степенью правды, в нем заключенной. Ощущение абсолютной правдивости, достоверности не только типажей, ситуаций, но и каждой мелочи, каждой малюсенькой детали, не оставляет вас здесь ни на минуту. И какая предельная точность и лаконичность в передаче атмосферы времени.

Вот плетется мальчишка с солдатской каской, на дне которой несколько картофелин. Навстречу ему горстка ребят во главе с Длинным. Походя отобрали окурочек у пацана и идут себе дальше. Он за ними, пробует возмутиться. И — получает на пару затяжек свой же окурочек... Кажется, нельзя с большей ясностью и афористической сжатостью показать, как, из кого собиралась эта семья, как строились в ней отношения

Ватага растет, в нее вливаются другие, похожие. Они совершают набеги на картофельные поля, в них стреляют. Идет война взрослых против детей. Одного пацана уже настигла пуля, его хоронят. И каменеют детские лица над вырытой ямой.

Из всех страшных деталей особенно врежется в память одна: ребята набредают на повешенных и, не испытывая страха (сколько уже видели!), торопятся стянуть с них обувь, даже потасовку устраивают. Есть что-то символическое в этом коротком эпизоде, в этом страшном преображении самого обычного, простого — потому что весь окружающий мир и все в нем, все привычное и простое, предстает опрокинутым, искаженным, обращенным в свою противоположность. Красноречие подобных деталей сообщает материалу, взятому из самой жизни, сильнейшее эмоциональное звучание.

Удивительно точно найденные режиссером члены этой большой семьи сообразно их характерам и темпераментам прекрасно дополняют друг друга, не растворяясь в общем хоре, не теряя индивидуальности. Каждый как-нибудь да проявляется, и мы его запоминаем. Но, конечно, больше других раскрывается в фильме Длинный (это одна из первых ролей Миклоша Габора и вторая его встреча с Гезой Радвани — первая состоялась еще в 1941 году, в антивоенной картине «Европа не отвечает»). Взвзвешивая на себя ответственность за ребячью ватагу, он груб, резок, тверд, но это не более чем защитная маска, за которой доброта, справедливость, способность защитить слабого.

Перелом в судьбе ребят, ощущение перспективы, приближающегося утра возникает, когда они после всех мытарств попадают в полуразрушенный замок, где в одиночестве укрылся от войны, от враждующего мира старый дирижер. Сначала ребята празднуют над ним свою победу — ведь он из мира взрослых! А потом находят в нем друга и защитника. Артур Шомлаи в роли музыканта — подлинная удача фильма. Кажется, нельзя с большей убедительностью существовать в кадре, чем этот старик, чье имя крупно набрано на разноязычных афишах, раскиданных по замку. Он обучает ребят «Марсельезе», много и подолгу разговаривает с ними. Впервые маленькие бродяги узнают от него, что существуют идеалы, ради которых стоит жить и даже умереть.

Знаменитый Бела Балаш (правильнее: Балаж), чье имя стоит здесь в титрах, признался после, что его руку и фантазию направляло в этой работе воспоминание о советской «Путевке в жизнь». Переклички, действительно, налицо. Здесь тоже рождается коммуна беспризорников. Полуразрушенный замок, который они своими руками залатали, стал ребятам надежным кровом и началом новой жизни. Уставшие от бродяжничества, от необходимости неправдами и сноровкой добывать себе пищу, от града камней и пуль, которые всюду посылали им вслед, уставшие жить, как сжатые пружины, готовые в любую минуту вцепиться кому угодно в глотку, они добровольно скидывают с себя защищавшую их, как панцирь, напускную взрослость и принимаются с жадностью дополучать детство. А потом его же защищать, когда вооруженными явятся сюда незваные гости из поселка.

Не только «Путевка в жизнь» отзывается в содержании и строе «Где-то в Европе». Иногда кажется, что ставил этот фильм непосредственный ученик Эйзенштейна и Пудовкина, перенявший у них и острую выразительность в компоновке кадра, и монтажные «аттракционы» (вроде того, когда наивную ребячью вакханалию в замке перебивают старинные портреты), и принципы музыкальной драматургии. Очевидны тут и уроки итальянского неореализма — свежие впечатления о них Геза Радвани привез в освобожденную от фашизма Венгрию. Они — в выборе, самого материала, дышащего улицей, в натуральности лиц и среды, в переплетении трагической темы с мотивами надежды, неистребимости жизни... Может быть, источники эти — опыт советского кино и итальянский неореализм — и объясняют ту силу воздействия, которой обладают снятые тридцать восемь лет назад черно-белые кадры «Где-то в Европе».

Какие простые и вместе с тем емкие средства находит Геза Радвани, переводя на язык кинообразов рассказ девушки, выдававшей себя за мальчишку, о том, что она пережила. С самого первого ее появления в кадре печать какого-то горького знания мы разглядим на ее лице. И вот теперь она вспоминает — как надругался над ней квартировавший у них фашист, обещавший, если она будет «послушна», сохранить жизнь ее родным. Всего несколько планов уделяет Радвани этой горькой ретроспекции, и возникает не иллюстрация, а трагический образ. Сложенный из выразительных недосказанностей и метафор, он ранит сильнее.

И дальше: создатели фильма избежали соблазна, сведя девушку с Длинным, которому она все это рассказывает, накрутить тут любовную линию. Нет, всего два-три взгляда, удивленные и бережные, которые Длинный останавливает на Еве, и образ зарождающего чувства, вот он.

Угроза не исчезает с рождением коммуны. Внизу, в поселке, еще разделяют и властвуют нилашисты, объявившие войну беспризорникам. Однажды они явятся в замок и получат отпор. Но камнем упадет сраженный их пулей маленький Кукши, озорно выдувавший им вслед «Марсельезу». Понадобится врач, и ребята, как пришли вместе, так и спустятся вместе вниз и предстанут перед сельским старостой, у которого — мы знаем по другому эпизоду — ничто не дрогнет перед детской слезой. Он учинит ребятам издевательский

суд, еще не зная (и они этого не знают), что война окончена и уже новые законы пишет в столице новая власть. Весть об этом приносит старый музыкант. Он бросает обвинение всем взрослым — это они повинны в печальной судьбе детей, это на них ложится вся ответственность за их дальнейшую судьбу. Бумагой, которая в его руках, замок передается детям. Теперь они не бродяги. Они будущее страны.

В просветленный финал вписывается, однако, щемящая нота: в соседней комнате умирает Кукши. Обидной, несправедливой ценой достается новая жизнь.

Все происходит весной сорок пятого, на рубеже войны и мира. Соответственно времени, его эмоциям и надеждам режиссер выбрал лейтмотивы: "Марсельеза", которой дирижер научил ребят, уступает в эпилоге мелодии Дунаевского "Широка страна моя...". Она не менее важна в системе образных значений фильма.

«Мы вышли из страшного ада в возрождение,— вспоминал Геза Радвани. — Во что оно оформится, еще никто не ведал. Люди еще боялись. Боялись того, что пережили, боялись будущего, не зная, что оно им несет. Мы были бедными, у нас ничего не было и в нас был страх жизни... Фильм «Где-то в Европе» возвращал чувство уверенности, он как бы собирал воедино разрушенный мир. Сила «Где-то в Европе» — не в самой по себе картине, а в том чувстве, которое она внушала. Она говорила людям: «не нужно бояться, жизнь обретет порядок. У нас есть будущее!»

Можно смотреть сегодня эту картину абсолютно свежими глазами — не вникая в обстоятельства, в которых она возникла. Быть может, так даже скорее проверишь, в самом ли деле фильм вышел победителем в борьбе со временем, беспощадно старящим произведения кино, действительны ли основания числить его в классике венгерского киноискусства, посвящать этой картине страницы в многотомных историях мирового кино. И все-таки куда полнее и острее ее восприятие, когда боковым зрением захватываешь политический, духовно-психологический и кинематографический фон.

Новой кинематографии тогда, в 1947 году, в Венгрии еще не было. Были попытки в обстановке послевоенной разрухи, растерянности, инфляции, в предельно накаленной политической атмосфере реанимировать национальное кинопроизводство, умолкнувшее с орудийным грохотом, потерявшее свои капиталы и не досчитывавшееся лучших специалистов. Каждый раунд правительственных кабинетных баталлий вокруг судьбы отечественного кино завершался очередной реформой — перераспределением полномочий в этой области и распоряжением о финансовой помощи, которое провести в жизнь оказывалось не так легко. Не успев по-настоящему стартовать после Освобождения, венгерское кинопроизводство попало в экономическую блокаду. Ни один из предпринимателей, владевших деньгами, не спешил вкладывать их в кинодело — оно не представлялось им в новых обстоятельствах рентабельным. Казалось, проще и надежнее покупать фильмы за границей. В те три года, что отделяли весну сорок пятого от национализации кинопроизводства, решалось, быть или не быть венгерскому кино, и если быть, то каким.

В первый год после Освобождения удалось закончить два из четырех фильмов, работа над которыми началась еще в 1944 году, но потом приостановилась. Многого от них ждать не приходилось. Обе ленты интриговали, умиляли и утешали зрителя «в лучших традициях» довоенного венгерского кино. В одной девушка жертвовала невинностью ради того, чтобы вернуть умирающему отцу золотые часы, когда-то украденные у него ее непутевым приятелем. Сюжет второй и вовсе был на грани пародии: героиня, влюбившись в рабочего парня, боялась признаться ему, что она дочь богатого помещика, выдавала себя за танцовщицу и уговаривала отца позволить ей на один вечер загримировать их виллу под

танцклуб. Обман, конечно, раскрывался, но свою порцию утешения зритель все же получал.

С горем пополам сняли тогда еще одну-другую картину, подобным образом подновив давно отработанные сюжеты, и снова безденежье, опять тишина в кинопавильонах, опять дебаты в верхах, новые организационные перестройки, новые попытки договориться с владельцами частного капитала.

1946 год добавил в фильмографию венгерского кинопроизводства всего одну полнометражную ленту, да и та компиляция — собрание фрагментов старых лент с участием звезд мирового кино, связанных нехитрым сюжетом про киномеханика, прокручивающего в свой день рождения старые ролики. После этой кинопремьеры, почти ничего не стоившей киностудии «Гунния» и доказавшей глубокий кризис венгерского кинопроизводства, пауза длилась больше года.

За этот год в стране создается Государственный комитет, ведающий всеми вопросами кино. И, наконец, четыре партии, входившие в коалиционное правительство, признававшие возрождение национального кинопроизводства важнейшей политической задачей, решают непосредственно включиться в ее осуществление. Распределив между собой кинопредприятия, каждая из них берется финансировать создание одного полнометражного художественного фильма с правом самостоятельно выбрать тему и режиссера.

Три фильма из тех четырех нет смысла сегодня вынимать из коробок — оставим их историкам. Четвертым был «Где-то в Европе» — он пережил свое время.

На этой картине счастливо сошлись Бела Балаж, писатель, драматург, поэт, один из пионеров кинотеории, вернувшийся из эмиграции переполненным впечатлениями от советских фильмов, и Геза Радвани, с юности не сидевший на месте, исколесивший, сначала журналистом, потом режиссером, всю Европу — тогда он приехал из Италии с идеями неореализма в чемодане. Они вместе, подключив к работе Юдит и Феликса Мариашши (впоследствии известных венгерских кинематографистов), написали сценарий, и Радвани поставил этот фильм на киностудии, которую финансировала Коммунистическая партия.

Он начал тогда преподавать в незадолго до того открывшейся будапештской Высшей школе театра и кино и искал работу, которой можно было бы занять всех своих питомцев. Такой, объединившей будущих венгерских кинематографистов, работой стали съемки «Где-то в Европе». Для самого Гезы Радвани картина эта, по его признанию, рифмуется с «судьбой». «Не я делал «Где-то в Европе», — а эта лента делала меня. Без нее моя жизнь, вероятно, пошла бы по-другому».

То же мог бы сказать и Фридеш Бан — о себе и о своей картине «Пядь земли», вышедшей на экраны в 1948 году и вставшей рядом с «Где-то в Европе» в списке неувядаемой классики нового венгерского кино. «Пядь земли» — первое произведение уже национализированного венгерского кинопроизводства.

В основе его роман Пала Сабо «Свадьба. Крестины. Колыбель», написанный в 1941—1942 годах и показывающий, какой отсталой, забитой была венгерская беднота.

В доме богатого кулака Тота — пышная свадьба. Сын Тота Ферке женится на красавице Марики. Родители, Марики, бедные крестьяне, задолжали кулаку крупную сумму, и он вынудил их отдать дочь за Ферке. Кинокамера Арпада Макай, ведя панораму по двору, где накрыт белой скатертью свадебный стол, представит нам всех участников этой драмы: сидящую в напряженной позе Марику, ее запуганных родителей, торжествующего кулака и сидящего рядом с Марикой кулацкого сына. Нет среди гостей только главного героя

фильма — Йошки Гоза, он заливает свое горе в соседней корчме. Но вот звучит музыка, во двор, где играют свадьбу, являются ряженые, и никому невдомек, что под одной из масок Йошка Гоз. Он приглашает Марику на танец, а через минуту все спохватываются, да поздно — нет невесты. Похитил Йошка Гоз.

Начинается фильм, как баллада, но дальше получает истинно романый ход. Марика остается в доме Йошки Гоза навсегда. Теперь и она, и ее муж (впрочем, они не повенчаны) днем и ночью работают, чтобы расплатиться с Тотом за родителей Марики. Лишь в этом случае Ферке обещает дать Марике развод. А между тем Ферке нанимает человека, который уничтожает все труды Йошки и его жены, следовательно — надежду на возможность расплатиться с долгами.

От тяжелого непосильного труда у Марики преждевременно рождается ребенок. Но у молодых родителей нет денег на то, чтобы купить лекарство, необходимое для спасения жизни ребенка.

Вот появляется надежда. Есть возможность заработать Йошке — рыть вместе с другими пруд в имении. Однако скоро он должен был оставить работу землекопа, защитив свою жену от посягательств нагловатого учетчика. Будет еще одна надежда — Йошка с Марикой соберут урожай со своих двух хольдов земли, и найдутся покупатели. Но снова придет несчастье: засуха. Урожай всего села может погибнуть, а помещик строго запрещает крестьянам воспользоваться водой из его пруда, лежащего на границе крестьянских земель. Возмущенные крестьяне по призыву Йошки разбирают плотину и открывают воде выход на свои опаленные солнцем поля. Йошка борется с управляющим, который пытался всему помешать, сбрасывает его с плотины, тот гибнет. И жандармы, что мелькнули в первых эпизодах фильма как знак угрозы, теперь появляются, чтобы арестовать Йошку и посадить в тюрьму. Закованный в кандалы Йошка заполняет весь экран. И затем крупно табличка на его тюремной камере: «Освобождается в 1945 году».

Все в этом фильме, поставленном Фридешем Баном, четко и ясно: конфликты социально и психологически обоснованы, быт и характеры увидены точно. Особенно достоверны лица — таких еще не знало до той поры венгерское кино. Адам Сиртеш, исполнитель роли Йошки Гоза, Тери Хорват, Имре Шоош и другие пришли на киностудию прямо с пашни. Сегодня это в венгерском кино практикуется повсеместно. Тогда замена профессионального актера социальным типажам была новаторством. Режиссер этим смелым экспериментом не только обогатил образы «Пяди земли», сделал их живыми, осязаемыми, — он дал всему венгерскому кино плеяду новых актеров (например, появляющегося тут в эпизодической роли Имре Шооша, которого потом запомнит, полюбит, а после, когда он преждевременно уйдет из жизни, будет оплакивать вся Венгрия).

«Пядь земли» также обнаруживает влияние советского кино. Прежде всего фильмов Довженко. Опирающаяся на прогрессивные традиции отечественной литературы, а также на советский киноопыт, усвоившая уроки кинематографической выразительности, которые только что преподавал фильм Гезы Радвани (кстати, сам Радвани стоял у истоков замысла этой картины), «Пядь земли» указала путь, каким предстояло пойти родившемуся с этой картиной венгерскому социалистическому искусству.

Именно от фильмов «Где-то в Европе» и «Пядь земли» ведут теперь отсчет, когда пишут историю нового — нового по темам, по лицам, по духу, по целям — венгерского кино.

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

Помните?.. Празднично играла музыка, кружилась, набирая темп, ярмарочная карусель, ликовала на ней, подставив лицо солнцу, с воздушным шариком в руке деревенская девушка Мари, догонял ее на головокружительной скорости, целовал у всех на виду отчаянный Мате...

Казалось бы, что уж особенного в этих кадрах, которые дали название картине. Однако именно их размножил типографский станок, чтобы проиллюстрировать главы о новом венгерском кино в бесчисленных мировых энциклопедиях. Потому, наверное, что эмоциональные кадры эти обратились, без видимого усилия режиссера, в звонкую метафору — ключ не только к фильму, но и ко времени, в которое он создавался.

Безыскусный и в безыскусности поэтический, фильм поведал зрителю середины 50-х годов историю деревенского парня Мате (эту роль играл как раз Имре Шоош) и его возлюбленной Мари (дебют Мари Тёрёчик, в будущем выдающейся венгерской актрисы), дерзнувших во имя своего счастья пробить брешь в устоявшемся, насквозь иерархическом укладе старой венгерской деревни, которая нелегко, с иллюзиями о сохранении старого и с неизжитыми привычками, вступала в новый мир.

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

Годом раньше на советские экраны вышла «Кружка пива» режиссера Феликса Мариашши, очаровавшая нас тогда какой-то особой жизненной достоверностью и лиричностью. Встретившись в нынешнем году на афише традиционной Недели венгерского кино в нашей стране, это название вызывало ностальгическую улыбку у зрителей, которые видели этот популярный фильм еще в пору своей молодости. В «Кружке пива» сыграла свою первую большую экранную роль Ева Руткаи, ставшая с той поры любимицей советских зрителей.

Золтан Фабри и Феликс Мариашши принадлежат к первому поколению режиссеров нового венгерского кино, в ряды которого чуть позже встали Карой Макк, Имре Фехер, Миклош Янчо, Андраш Ковач, а следом за ними — Тамаш Рени, Петер Бачо, Иштван Гаал, Иштван Сабо, Ференц Коша и другие. С этими хорошо известными в нашей стране именами связано духовное и художественное обновление венгерского киноискусства.

НА УРОКАХ ИСТОРИИ

Фильмы, которыми заявила себя та творческая генерация, отличавшая их художественная зрелость — зрелость, сочетающая дерзость исканий с завершенностью формы, уверенная режиссура, выразительная операторская работа, волнующая правдой поведения и чувств актерская игра, несомненно, несли в себе гены профессиональной культуры, переданной «обновителям» еще продолжавшими работать опытными кинематографистами (такими, например, как Мартон Келети, постановщик известной у нас, опереточной по происхождению и по сути, ленты «Мишка-аристократ» и умной по мысли, изобретательной по фабуле, антивоенной комедии «Младший сержант и другие»).

Принципиально же новым в них было острое чувство ответственности перед историей и обществом, стремление к критическому осмыслению прошлого и к широким обобщениям, смелая постановка самых жгучих проблем новой и новейшей истории своей нации. Их, современных венгерских художников, вдохновляло правильное отношение к прошлому и настоящему таких истинных патриотов Венгрии, как поэты Эндре Ади и Аттила Йожеф, композитор Бела Барток, философ-марксист Дёрдь Лукач, критик Дёрдь Балинт.

Они и те венгерские фильмы, которые появились одновременно и вслед за ними («Двадцать часов» Золтана Фабри, «Звезды и солдаты» и «Тишина и крик» Миклоша Янчо, «Десять тысяч дней» Ференца Коши, «Отец» Иштвана Сабо), задали тон, сложили традицию в венгерском кино, связанную с неотступным стремлением разобраться в противоречивом историческом опыте «страны-Парома». «Страна-Паром, страна-Паром, страна-Паром: даже в самых своих фантастических снах она только и делала, что сновала, как паром, от одного берега к другому — с Востока на Запад, но охотнее всего в обратном направлении», — писал в 1905 году, размышляя о судьбах родины, Эндре Ади. Образ страны-Парома возникал в венгерских фильмах 60-х годов, обращенных к прошлому.

Традиция эта — пристальное вглядывание искусства в прошлое — не прервалась до сего дня, разве что во второй половине 70-х венгерские режиссеры разбрелись кто куда от объединявшего их стиля (а ведь когда-то говорили: «венгерский стиль»!), образовали внутри исторической темы целый стилевой спектр.

С одной стороны — Миклош Янчо заключает свои раздумья над историей в обобщенно-поэтические образы и сюжетные параболы.

В основе его картины «Любовь моя, Электра» (ее часто показывают у нас в различных госфильмофондовских циклах на радость многочисленным поклонникам этого режиссера) лежит политическая пьеса Ласло Дюрко того же названия, где миф об Электре, взыскующей справедливости, интерпретирован как трагедия человека, не сумевшего остановиться в последовательной мести. Фильм не повторяет буква в букву пьесу (она, кстати, переведена на русский язык), даже отступает от нее. Сначала Янчо показывает тиранию в действии, непрестанно манипулирующую коллективным статистом (в фильме — своеобразным кордебалетом), имя которого — народ. Напряженность в кадре, как перед грозой, сменяется, наконец, тем, что она обещала: торжествует ведомая Электрой и Орестом революция.

Хореографически красочная баллада Янчо завораживает глаз. Не может не восхищать безостановочное движение камеры, представившее слитным мифологический космос. И все, чем наполнено это зрелище — ошестинившийся тиран Эгист, свист бичей, постоянные перестроения в кадре «безмолвствующего» народа, кипящая внутри себя, неудержимая в жажде мести Электра, — венчается символическим образом: окровавленной ладонью, которую Орест поднимает вверх после свержения тирана. И дальше режиссер использует цветовую символику революционного плаката: почти перед финалом в мифологическую среду фильма неожиданно вторгается окрашенный в красный цвет вертолет, на котором поднимается в небо Электра.

«Наши сюжеты, — говорит Янчо, — всегда несколько более абстрактны, чем это принято. Мы обращаемся к истории потому, что историчность неизбежно отвлекает от будничной действительности». Однако, как ни подчеркивает режиссер вневременной, обобщенный характер своих фильмов (основные мотивы «Электры», в первую очередь), вопрос о революционной мести и о гуманистических ценностях, во имя которых эта месть совершается, все же ассоциируется у венгров — не без опоры на символику фильма — с определенными этапами национальной истории: Коммуной 1919 года и сложным переходным периодом 1945—1948-х годов.

«Электра» создана в 1975 году. Через три года Янчо поставил фильмы «Венгерская рапсодия» и «Аллегро Барбаро», в национальную историю обращенные и историей пронизанные (мы впервые увидели их в дни XI Московского международного кинофестиваля). Вместе с писателем и киносценаристом Дюлой Хернади, своим постоянным автором, Янчо предложил здесь поэтическую, изобилующую метафорами и фольклорными реминисценциями версию двадцатого века, с его историческими вихрями и социальными переменами, с его блуждающими и мятежными персонажами, находившими в конце концов верную дорогу. Таков герой этой дилогии, аристократ Иштван Жадани, в котором сыгравший его Дёрдь Черхалми обнаруживает бездну беспокойства и самотерзания, В «Венгерской рапсодии» он еще стоит в дуэльной позиции с классом бедняков, проявляя в отношении к нему крайнюю нетерпимость. Однако логика исторических событий, в которых он, хочет-не хочет, участвует, подвигает Иштвана Жадани к прозрению. В «Аллегро Барбаро» он уже дарует своим подневольным свободу: грандиозным красочным массовым действием скрепляется его союз с крестьянской девушкой Марией Банкош.

Кинематограф Янчо, знакомство с которым мы начали еще в 60-е годы с фильмов «Без надежды», «Звезды и солдаты» и «Тишина и крик», настолько своеобразен, что он не оставляет зрителя равнодушным. Его либо горячо принимают, либо ставят под решительное сомнение. «Поздний» Янчо — Янчо «Электры» и последующей за ней дилогии, — развивая проблематику и наследуя стилистику своих ранних фильмов, более активно оперирует аллегорическими образами и ритуальной символикой, следует логике не привычно повествовательной, а ассоциативной. Его поэтика состоит в явном родстве с монументальными формами изобразительного искусства, с театром и музыкой. К музыке отсылают зрителя даже названия фильмов, составляющих дилогию: первое взято у Листа, второе — у Белы Бартока.

Рядом с кинематографом Янчо существовал (и существует в зрительской памяти поныне) столь же самобытный живописно-поэтический кинематограф, который за его уникальность, неповторимость можно было бы назвать просто «Золтан Хусарик» — по имени режиссера, создавшего цикл философско-поэтических короткометражек и две полнометражные ленты: «Синдбад» (экранизация романа Дюлы Круди, классика венгерской литературы) и «Чонтвари» — сложный по композиции, по системе изощренно-метафорических образов фильм о Художнике, размышление о его миссии и судьбе в меняющемся мире. Хусарик опирался здесь на факты биографии замечательного венгерского живописца и рисовальщика Тивадара Чонтвари, но одновременно держал в памяти личность и судьбу трагически погибшего в середине 70-х годов выдающегося венгерского артиста Золтана Латиновича (тот играл в «Синдбаде», картине 1970 года, главного героя, а «Чонтвари», картина 1980 года, открывается титрами посвящения ему).

Сам Золтан Хусарик ушел из жизни в 1981 году, едва встретив свое пятидесятилетие. Он успел сделать не так много, но оставил в венгерском киноискусстве очень заметный след и легион своих почитателей во всем мире. В нашей стране имя Хусарика на устах любителей кино, а названия его фильмов — в программах московского «Иллюзиона».

Есть сегодня в венгерском кино художники, в чьей поэтике сочетаются метафоричность и притчевость с реализмом кинокамеры, с традиционным психологизмом актерской игры. Таков, например, Ференц Коша в выходивших у нас на экраны исторических фильмах «Приговор», «Нет времени» и «Снегопад». Таков Шандор Шара в двухсерийной картине «80 гусаров».

Время ее действия — 1848 год, мятежный, революционный для маленькой Венгрии, томившейся в ту пору в тисках Габсбургской монархии. Правда, события, происходившие тогда на венгерской земле, отражены в фильме косвенно. Мы узнаем о них по той

реакции, которую они вызвали в частях венгерской армии, располагавшихся в Галиции. Ветер надежд залетел сюда и поманил простых венгров домой. Иные пробовали убежать в одиночку, как это сделал в фильме Андраш Коршош (его играет один из самых популярных ныне венгерских актеров Йожеф Мадараш). Однако Коршоша настигли и прогнали сквозь строй. Были случаи — на них и опирается эта историческая лента, — когда убегали целые полки. Однако достичь заветных рубежей удалось все равно немногим.

В фильме, пронизанном с первых кадров печальной торжественностью реквиема, история побега гусарского полка имеет трагический исход. Ни одному из восьмидесяти, испивших чашу страданий в долгом и трудном походе на родину, не суждено было вдохнуть в себя сладостный дым отечества. Все они — кто как — погибли. Но не их гибель составляет суть исторического урока, преподанного фильмом, а свободолюбивый порыв и та решимость, с которой венгры — причем именно те, кто должен был бездумно и бесстрастно подавлять другие нации — сделали свой выбор, какая бы расплата за него их не ожидала. И другой важный мотив — солидарность и взаимное доверие, которое они, солдаты и офицеры гусарского полка, мучительно обретали в полном опасения и отчаяния паломничестве к свободе.

«80 гусаров» — фильм мужественный, глубокий по мысли. Он отлично снят, благо камеру держал сам Шандор Шара, ко всему один из лучших венгерских кинооператоров. Но есть в этом фильме и недостатки, о которых нельзя не сказать. Он несколько монотонен — в изображении и в слове. И вообще, излишне «разговорчив»: столкновения между героями происходят в основном в диалогах, событийный же ряд — небогатый для двух серий. Все это затрудняет его контакт со зрителем.

Проблема зрителя, кстати сказать, одна из самых острых для современного венгерского кино. Вернуть зрителей в кинотеатры — эту жизненно важную для себя задачу с переменным успехом решали во второй половине 70-х годов венгерские режиссеры и сценаристы. Обращаясь к прошлому, они, каждый по-своему, искали оптимального сочетания в своих фильмах зрелищности и художественной глубины.

В «Воспоминании о курорте», лучшем из своих фильмов, режиссер Пал Шандор (до этого нас познакомила с ним картина «Шарика, дорогая») соединил историко-революционный материал с остро-фабульной конструкцией, печаль с гротеском. Этот жанровый симбиоз, по-видимому, сыграл свою роль: «Воспоминание о курорте» был одним из самых кассовых венгерских фильмов 1977 года.

Время его действия — первые месяцы после падения Венгерской Советской Республики. Место, где разворачиваются события, — старинный санаторий «Геркулесовы воды», расположенный в горах, вблизи границы. В этом призрачном раю, с пальмами, мягкими коврами, лечебными ваннами и вечерними посиделками в гостиной (реминисценции из «Волшебной горы» Томаса Манна), в обществе старух, тещащих себя воспоминаниями об удовольствиях давно ушедшей молодости, находит приют преследуемый жандармами молодой революционер. Переодетый в женское платье, он вынужден до поры до времени выполнять в санатории обязанности медсестры. Убирает купальни, делает пожилым женщинам массаж, меняет грелки для молодой девушки, слегшей от туберкулеза в постель... И ждет между тем товарищей по подполью, чтобы провести их через границу. Но тех все нет.

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

каждодневных массажах, что жесты и походка обрели произвольную плавность. Янош сам над собой иронизирует. Но, в общем-то, не до шуток. Тут тема не для анекдота, скорее для слез: разрушается естественный порядок вещей!

И фильм дает слезам выход: плачет заезжая итальянка, случайно разоблачившая маскарад, по прихоти заигрывая с прелестной «медсестричкой». «Невероятно. Что это?» — спрашивает она, указывая на женские одежды. «Не спрашивай. Война», — отвечает разоблаченный Янош.

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

«И все же мы боролись не зря. Как ты думаешь?» — спросит Янош товарища, когда они наконец покинут санаторий и маскарад станет ненадобным. Потягиваясь после сна, он улыбнется пробившемуся на их поляну солнцу. А в следующем стоп-кадре уже будет лежать убитым с товарищем, и грустный вальс, сопровождающий всю картину, зазвучит как реквием по ним.

В 60-е и 70-е годы венгерские кинематографисты с неистребимым упорством вглядывались, ведя от имени нации «расчет с прошлым», в трагический для венгров период — вторую мировую войну. И поныне они обращаются в это прошлое, продолжают находить там неожиданные нравственные и психологические ситуации, испытывающие человека, проливают новый свет на, казалось бы, давно освещенное. «Пятая печать» и «Венгры» Золтана Фабри, «Октябрьское воскресенье» и «Временный рай» Андраша Ковача, «Доверие» Иштвана Сабо, «Аллегро Барбаро» — вторая часть исторической дилогии Миклоша Янчо, «Избавь от лукавого», следующая после «Курорта» картина Пала Шандора... Разные по стилю, по масштабу, по интонации, эти фильмы конца 70-х, сюжеты которых помечены годами второй мировой войны, обогащают историческую память сегодняшних зрителей, раздвигают пределы их социального и духовного опыта и постановкой моральных проблем решают современные задачи.

Разнообразны подходы к теме и стилевые решения. Например, Тамаш Фейер в фильме «Скала королевы» воссоздает в традициях привычной романной эпике одну из драматических страниц второй мировой войны. Экранизируя рассказ Имре Добози (переведенный в середине 70-х годов на русский язык) он возвращает зрителей к ее последним месяцам, когда в Венгрии распадалась армия хортистской и набирала силу армия народная.

Четыре новобранца, в сущности, еще мальчишки, не слишком разбирающиеся в ситуации и наивно верящие в милитаристскую пропаганду, оставлены с четырьмя винтовками и легким пулеметом отражать ожидаемое наступление советских солдат. Их вера дает первую трещину, когда вместо противника — тот обошел их с фланга — случай посылает им таких же, как они, солдат хортистской армии, разве что лишенных иллюзий, усталых и голодных. От всей роты у лейтенанта Бодры остался один раненый рядовой, с которым он теперь выбирается из окружения. Отныне они пойдут вместе — новобранцы, не познавшие боя, и Бодра со своей нелегкой ношей. Пойдут наугад, не находя на первых порах общего языка и нелепо защищая друг перед другом свой формальный суверенитет. Но трезвый взгляд на вещи будет мало-помалу брать верх. Бездна и жестокая ситуация окончательно выветрит из умов инфантильных новобранцев шовинистский угар. Нилашистская пуля добьет раненого солдата, когда остальные отправятся, рискуя, в ближайшее селение за врачом. У скалы со странным названием «Скамеечка королевы» они, отстреливаясь от немцев, потеряют еще одного товарища. Однако конец их тяжелого пути освещен надеждой: не случай, но сама История посылает навстречу им, растерянным

и отчаявшимся, соотечественников из заново сформированной демократической венгерской армии.

Иной жанр и другую интонацию избрала Марта Месарош, когда в фильме «Вторая жена» (оригинальное название — «Наследство») обратилась, по сути, к той же мрачной странице в судьбе страны-Парома. Тему «человек в истории» она с отменным чувством жанра проиграла на всех клавишах мелодрамы с классическим «треугольником»: он, она и другая.

«Сильвия и Ирен могли жить вдалеке друг от друга. Одна, допустим, в Амстердаме, другая — в Лондоне или Риме... но они жили в Будапеште.

Когда они увидели друг друга, каждая из них посчитала другую обманчивым плодом воображения. От изумления они очнулись лишь через несколько минут, после смущенной улыбки, после неуверенных шагов, которыми прошли одна мимо другой. Позже, вспоминая этот момент, они с трудом могли определить, которая же из них решила первой зайти в кафе «Гербауд». Они вместе вошли в кондитерскую, вместе остановились перед витриной, чтобы — в своей нерешительности — купить шоколадный десерт. Пока девушки упаковывали им заказ, они все смотрели друг на друга пытливо, пристально».

Так в сценарии, по которому Марта Месарош поставила фильм «Вторая жена» (венгеро-французская копродукция), описана встреча, перевернувшая жизнь трех людей: богатой аристократки Сильвии, ее мужа Акоша, обладающего внешними признаками благородства, преуспевающего в военной карьере, и прежде им незнакомой молоденькой швеи, которая была бедна, копила деньги и мечтала уехать в Париж. Ирен фатально похожа на Сильвию, во всяком случае Сильвии так кажется. Их сходство служит завязкой драмы, финал у которой будет горьким. Дело в том, что Сильвия не может родить ребенка, и это омрачает ее семейное счастье. После случайной встречи почти что с собственным двойником к ней приходит отчаянная мысль: уговорить бедную девушку за большое вознаграждение родить от Акоша ребенка, которого Сильвия сможет потом выдавать за своего кровного.

Акошу безумный план жены кажется унижительным — для него самого и для посторонней девушки. Однако Сильвия одержима. «Унижаю? — спрашивает она с удивлением. — Разве что самую себя. Почему для других это было бы унижительнее, чем для меня? Но я сильна. Слышишь сильна!..» План ее осуществится, связав отныне, вопреки расчету, три судьбы, и никого из них он не сделает счастливым.

Немалое значение в фильме имеет время. История завязывается под меланхолическое танго в середине 30-х годов, а продолжится в трагическом для Венгрии 1944-м. Марта Месарош анализирует — на фоне грозных исторических событий — поведение обыкновенных людей, их характеры, предопределившие те поступки, которые каждый из героев совершает в критической ситуации. Сначала они, казалось бы, заняты выяснением своих отношений, а до большого мира им мало дела, он только фон, только несколько сенсационных кадров в любительском киноклике, который крутят в роскошном семейном особняке гостям на десерт. Но придет час, и история произнесет свое слово, внесет зловещие коррективы в судьбы героев.

Марта Месарош говорила в период съемок «Второй жены»: «Это трудный для меня фильм — не только рядом заключенных в нем мыслей, но и потому, что я пробую здесь коснуться самого мрачного периода в истории Венгрии. По моему мнению, историю творят, сами того не сознавая, обыкновенные люди, в которых различным образом доминирует хорошее и плохое».

Эту мысль подхватывает известная венгерская актриса Лили Монори, характеризуя свою героиню следующим образом: «У Сильвии психология фашистская. Она собственными руками творит дьявольский треугольник, жертвой которого в конце концов будет и она сама».

Партнером Лили Монори выступает во «Второй жене» польский актер Ян Новицкий, с середины 70-х годов постоянно снимающийся в картинах Марты Месарош. А третью сторону необычного треугольника, Ирен, играет известная французская актриса Изабель Юппер. Рядом с ними в этом «ретро»-фильме появляется в эпизодической роли звезда венгерского кино 30-х годов Зита Перцель.

Близок ко «Второй жене» по стилю и по историческому материалу фильм режиссера Петера Бачо «Который час, господин Будильник?», представленный советским зрителям на недавней Неделе венгерского кино. Будильником жители небольшого городка в шутку прозвали часовщика Вайскопфа: просто потому, что он всегда знает точное время, для этого ему даже не нужно смотреть на часы. Действие этой исторической и театрализованной кинопритчи, во многом схожей с «Пятой печатью» Золтана Фабри, происходит в последний год второй мировой войны, в период гитлеровской оккупации.

«Маленький человек» в большой истории» — так можно определить тему этого антифашистского фильма, в котором причудливо развивается фабула и сочетаются привычные в картинах Петера Бачо элементы гротеска с подлинно драматическими, а к финалу даже героическими, интонациями. В гестапо, куда попадает мирный часовщик, из него пытаются вышибить чудесный дар, и это как будто удастся. Но скоро узники переполненной камеры услышат пушечную канонаду — Советская Армия уже на подступах к городу. В исторические для родины часы к господину Будильнику возвращается его «абсолютный слух» на время. «Эти романтические кадры фильма-притчи, — заключает свои впечатления советский критик Г. Капралов, — полны высокого и глубокого смысла. Часы истории не остановить. Новое неодолимо. Ему принадлежит будущее» («Часы продолжают идти». Заметки о венгерском кино. — «Правда», 21 апреля 1985 г.).

Венгерское кино во второй половине 70-х годов открыло для себя другую историческую тему. Как прошлое стали восприниматься и осмысливаться первые послевоенные годы, время перестройки в общественном сознании, время выхода на политическую арену новой социальной силы — представителей победивших масс. Уловить и разобраться с исторической дистанции в социально-нравственной ситуации того сложного периода, понять далеко не простые условия, в которых закладывались и защищались основы новой жизни и новой веры, — к этому устремился целый ряд венгерских сценаристов и режиссеров. Фильм «Его настоящее имя», с которым вошел в венгерское кино режиссер Ласло Лугошши, в этом смысле не только не одинок, но характерен для венгерского киноискусства второй половины 70-х годов. («Он высказывается лично, не зная, что он высказывается национально-коллективно», — замечено по другому поводу, но просится сюда.)

Оригинальное название фильма — «Отождествление» — имеет вид социально-этической тезы, программного принципа (о нем еще скажем). Наше прокатное название — «Его настоящее имя» — звучит скорее приглашением к детективу: чья-то жизнь по чужим документам, следствие, срывающее маску...

Первое в картине, действительно, имеется, точнее — в предыстории, которая осталась за рамкой, а в картину вошла лишь скупым пересказом.

Во втором просто нет нужды, ибо герой фильма, живший какое-то время под чужим именем, сам объясняет, как все было, и упрямо требует: верните мне **мое** имя!

«Это — человеческая проблема, как раз для тебя, Михай», — снисходительно-насмешливо бросит мимоходом облеченному властью коммунисту капитан демократической милиции, в принципе склонный в любом непрактическом побуждении искать криминальные мотивы. Здесь он их не находит, и, кажется, немного разочарован.

В этом, однако, весь фокус. Перед нами фильм не просто не детективный, но концептуально, полемически *не*-детективный. Полемика введена внутрь картины. Не играя особенной роли в развитии действия, она тем не менее наэлектризовала здесь атмосферу. Не оттого ли в течение всего фильма одни из его главных героев, коммунист Михай Чато (Йожеф Мадараш) — словно сжатая пружина: вот-вот сорвется. И срывается. Он говорит: с переутомления — третьи сутки на ногах. Но причина глубже. Его срывы — когда он, что растравленный зверь, мечется в ярости и кулаки сжимает — вроде противостояния против завидно уравновешенной, но и легко переходящей в натуру подозрительности. Нужен, право, иммунитет, чтобы не заразиться ею в **такой** обстановке, да еще когда рядом, как тень, ходит Мефистофелем местного масштаба капитан, самодовольно подтягивающий портупею.

Казалось бы, само время — 1947-й год, с его внутренней напряженностью, брожением сил, неустройством, противоречиями, вылазками контрреволюционных групп, пытавшихся сорвать социальные преобразования в освободившейся от фашизма Венгрии, и само место действия — городок вблизи границы, наводненный вчерашними солдатами хортистской армии, — предписывали в качестве нормы «детективную» логику. Лозунгом дня была бдительность, и у него имелись конкретно-исторические резоны.

Вот один из них — национально-историческое обстоятельство, которому в третьем томе академической «Истории Венгрии» уделено всего несколько строк петитом:

«По просьбе руководства венгерской компартии правительство Советского Союза возвратило подавляющее большинство венгерских военнопленных на родину, не дожидаясь сроков, определенных мирным договором с Венгрией...» (История Венгрии, в трех томах, т. 3. М., 1972, с. 557).

И — образный комментарий к историческому факту:

...На каком-то железнодорожном разъезде их эшелон остановился, пропуская встречные поезда; бывшие военнопленные, сгрудившись в широком проеме товарного вагона, притихшие, будто в ожидании чего-то, напряженно всматриваются в свою родину.

Это самый первый кадр (режиссер держит его намеренно долго), «визитная карточка» фильма, от которого потянется — нет, еще не сюжет, но... настроение, что ли — такая смесь охватившего волнения и закрадывающегося смутного беспокойства.

В следующем кадре беспокойство будто бы снимется — когда на полном ходу поезда они один за другим побросают вдоль насыпи теперь ненужные им котелки и ложки... Коллективное озорство, поднятое на уровень символа... Но у станции поезд сбавит ход, а с этим как-то незаметно и настроение войдет в русло, заданное «визитной карточкой».

Возвращение на родину — с чем это сравнить? С ощущением человека, который после долгой болезни вновь учится ходить? Хмель свободы, радость, перехватывающая горло, слезы тех, кто дождался, и надежды, как много надежд!.. И — подтверждением их счастливого номера в лотерее судьбы — тянущиеся к ним руки незнакомых детей, стариков и женщин: посмотри, дескать, на эту фотокарточку — может, ты его там встречал?..

В год, когда такое происходило, Ласло Лугошши было семь, от силы восемь лет, он мог быть разве что среди этих детей, еще не разумеющих национальной драмы, и так же вот с фотокарточкой в руке встречать долгожданные эшелоны. Но вряд ли одной детской памяти обязан неброский, но социографически подробный реализм «Отождествления». Тут еще, бесспорно, сказался опыт работы Лугошши в хронике, причем в качестве кинооператора (они вместе с Йожефом Лёринцем, снимавшим эту картину, получили в свое время операторские дипломы). Потом, уже режиссером-стажером, получившим второй диплом во ВГИКе, Лугошши должен был собрать материал для предполагавшейся венгерской главы в «Обыкновенном фашизме» Михаила Ромма. Короче, хроника ставила молодому режиссеру руку и воспитывала вкус к предельной, иногда даже кажется — сознательно обедненной, ясности рассказа. У меня такое впечатление, что и новеллу Фридаша Каринти «Цирк» Лугошши выбрал в свое время для режиссерского дебюта на Студии имени Белы Балажа (здесь обычно пробуют свои силы молодые режиссеры, операторы, сценаристы) потому только, что уже ее фабула содержала мысль, вынашиваемую им самим: высшая истина искусства — в простоте. «Странная мелодия» называлась та короткометражка, которой Ласло Лугошши как бы расписался за свой будущий стиль.

За обезоруживающе ясную, я бы даже сказал, демонстративно простодушную ситуацию «Отождествления» (сочинил ее сценарист Иштван Кардош, но выбрал-то и сохранил ее такой Лугошши!).

Главный герой этой картины — время, без торопливости рассмотренное в короткофокусный объектив. Поначалу ход у фабулы вялый (протагонист долго приглядывается, к кому он со своей заботой подойдет), зато вовсю работает «боковое зрение», подмечающее детали, к фабуле вроде бы не имеющие прямого отношения: хотя бы эту перезрелую певичку с кабареточной песенкой, разряжающую — в порядке культурного обслуживания — еще не совсем вольную обстановку предварительной резервации. Или: ожидаемое прибавление в семье Михая Чато — это к ее неустроенному быту и превышающему человеческие пределы напряжению главы!.. Все перемешалось: окрыляющие транспаранты над станционными зданиями, обветренные лица вчерашних вояк, с которых только начинает сходить привычная им невеселость, вынужденно строгий тон у девушки, выдающей денежные аттестаты, и — на отдыхе — ее же невинный флирт с капитаном... Вздыхают по одним сыновьям, зажигая перед портретами свечи. Вынашивают новых — да будут они счастливее!

О таком времени фильм.

Много работы в эти дни у новой власти — нужно проявить товарищеское чувство к возвращающимся соотечественникам, вручить им деньги, одежду, талоны на лекарство и — землю, ведь они — белым по красному начертано на транспаранте — «уходили из страны господ, а вернулись в страну народа».

Но много работы и у местных органов демократической полиции — среди сотен еще не снявших потрепанные шинели и не отвыкших от приказов («товарищами по несчастью» называет их другой транспарант) нужно сразу, как говорят, отделить плебела от злаков. Заготовлены списки, по ним выкликают тех, у кого на совести не одна лишь воинская повинность, и уводят куда-то за пакгаузы.

Оставшихся женщины обносят по ритуалу хлебом и гроздьями винограда — это родина их принимает. Они, переступая недоверчивость, тянут к ней загрубелые в плену руки.

Герой тоже протягивает руку и потом, слушая убежденную речь коммуниста Чато (тот возглавляет комиссию по устройству военнопленных), яростно надкусывает доставшееся

«...Наша партия не жалуется и не плачет. Она дает вам права и землю. Вы сами видите, что мы встречаем вас по-доброму. Вы можете сразу же приступить к работе. Мы хотим вам по-настоящему помочь, а не отделаться нищенской подачкой. Но вы должны ценить каждую виноградину, каждый кусок хлеба, которыми вас встречает наша новая родина».

Похоже, что до сей минуты их не имелось вовсе. Заменой была покорность, вошедшая в плоть и кровь. Биография у него — этому под стать: сиротский дом, откуда его забрал на положение пасынка и батрака зажиточный хуторянин, потом армия, в 43-м на Дону всей ротой сдались русским в плен... Короче, не он указывал судьбе — она распоряжалась им, как хотела. Вот откуда жалостливая песенка, которую он однажды по настоящему — опять с идиотической покорностью — затягивает: «Дебреценский судья, пусть вороны выключот твои глаза, записал ты меня в солдаты...».

Сейчас он «проснулся». Отказывается получить деньги и билеты, так как в списках стоит не его имя. Ходит по пятам за представляющими новую власть коммунистом Чато и капитаном, раздражает их настырностью. Просит, чтобы его выслушали. Чтоб взамен чужого вернули ему нечаянно потерянное имя... Капитану даже придет в голову, не хочет ли этот крестьянский парень, сменив имя, увильнуть от ответа за какое-то преступление в прошлом? Но никакого преступления не было. Просто случилось, что «на той стороне» (выражение вернувшихся военнопленных) не досчитались как-то одного человека, а этот парень только что прибыл, еще не был оформлен, вот охранник, чтобы избежать неприятностей, и выдал его за исчезнувшего венгра.

Ведь как все просто! Человек хочет быть самим собой. И, едва ступив на родную землю, прежде других прав получить право подписываться именем, которое приросло к нему — не отодрать. Как это сказано у нашего поэта:

И можно кожу
 заживо сорвать,
Но имя к нам
 так крепко припечатано,
Что силы нет
 переименовать
Хоть каждое затерто
 и захватано.

На экране от нашего с вами имени «спрашивает» Йозеф Мадараш, актер трагической складки, с внешностью потомственного мастерового, несущего в себе гены каторжников и революционеров, и темпераментом, напоминающим бикфордов шнур. «Спрашивает» он

прежде всего своего героя, коммуниста Михая Чато — не даром тот ведет всю картину погруженным в какую-то мучительную мысль, которую еще не разрешил, не знает, как ее разрешить. Михай пробует — с дикой усталости — послать ее ко всем чертям, вытолкать за порог, заглушить крепкой палинкой. Но вновь и вновь она является ему в лице одержимого Андраша, преследует его на работе и дома, как-то ночью даже набрасывается на него с кулаками и — заставляет в итоге принять ее всерьез. Разыгрывающуюся перед нами драматическую партию, где ставкой доверие, выигрывают, по существу, оба участника. Зато вовремя осознает историческую обязанность — сберечь в каждом венгре доверие к новой власти.

Символичен финал картины, хотя Лугошши и тут не изменяет «чистой» повествовательности.

После ночной драки Чато оставляет этого фанатика у себя дома, но тот на рассвете убегает, прихватив его пистолет. И вот следующая их встреча, она же последняя, — уже в епархии капитана: освобождая под свою ответственность едва не набедокурившего с отчаяния парня, Михай Чато скрепляет печатью и подписью его настоящее имя.

Караульный потом проверит: «Андраш Амбруш?» и на испытующий взгляд получит еще неуверенное, тихое «Да». А когда уже за проходной, пройдя немного, герой повернется к нам с какой-то внезапно родившейся мыслью, камера Йожефа Лёринца впервые за всю картину даст крупным планом (самым крупным!) его лицо с взыскующими глазами.

Финальный стоп-кадр не дает герою слова, но уже беспокоящее послание нам — этот взгляд.

Обращая сегодня свои взоры к истории, венгерские режиссеры ищут в недавнем прошлом ответы на вопросы, встающие сегодня. Опорой им в этом нередко служит отечественная литература.

Повесть выдающегося венгерского прозаика XX века Тибора Дери «Великан» (она недавно переведена на русский язык) — ровесница фильма «Где-то в Европе». Сейчас она пережила второе рождение: ее экранизировала Эрика Сан-то. Это имя нам уже знакомо, хотя Эрика Санто дебютант в кинорежиссуре: она выступала до сих пор как сценарист — например в фильме «Доверие» Иштвана Сабо, который идет сегодня на наших экранах. Теперь рядом с «Доверием» появился ее «Великан».

Герои этого фильма — парень и девушка, у которых схожие судьбы: война их обоих сделала сиротами. Сейчас их прибило друг к другу, они нашли друг в друге защиту и радость. И опять: важный «герой» фильма — время. Трудное, голодное. С хозяйственной разрухой, растущей инфляцией и политическим хаосом. Время, требовавшее от людей терпения и веры — в свою новую судьбу, в новую, демократическую Венгрию. С такой верой живет, любит, радуется каждому дню герой фильма по прозвищу Великан. И все же интонация у картины невеселая. Дело в том, что героине фильма, не в пример Великану, не достает веры, чтобы терпеливо нести сегодняшние тяготы и лишения. Другие цинично внушают ей, что все, дескать, на свете продается и покупается. Юлишка принимает эту мораль, соблазняется поманившим ее сиюминутным благополучием и покидает своего Великана. Вскоре приходит весть о ее гибели... О вере, о том, как трудно бывает сохранить ее в поединке с безверием, говорит этот фильм, на поверхности тихий, а в глубине — тревожный.

Проза Тибора Дери не впервые находит воплощение в экранных образах. Несколько произведений этого писателя экранизировал в разные годы Карой Макк. В середине 70-х годов по трилогии Дери «Незавершенная фраза» поставил картину Золтан Фабри — она

была удостоена в 1975 году Серебряного приза на Московском международном кинофестивале и с той поры идет в нашем прокате. Режиссер другого поколения Дюла Маар недавно снял по ранней повести Тибора Дери фильм в стиле «ретро» «Игра облаков».

Не один Тибор Дери дает готовые сюжеты и героев венгерским кинематографистам. Тесный союз с литературой составляет важнейшую традицию венгерского кино. Она родилась еще в первые десятилетия века, когда национальная кинокультура что называется «пробовала голос», и не прорывалась даже в бесславное тридцатилетие, разделившее революционные проекты и начинания Коммуны 1919-го и продолжение их после 1945-го. Кажется, какой венгерский фильм сегодня ни назови, обязательно попадешь в экранизацию. Экранизируются произведения современных венгерских писателей, экранизируется — и по многу раз — отечественная классика.

Среди наиболее любимых венгерскими кинематографистами классиков — Жигмонд Мориц. Несколько лет назад на наши экраны вышел фильм «Сиротка», поставленный Ласло Раноди, — пронзительно печальная повесть о страданиях и унижениях крошечной, хрупкой крестьянской девочки-оборвыша, рано лишившейся родителей и вошедшей приемной дочерью, а на деле — бесплатной, бесправной прислужкой в чужую семью. Эту глубоко ранящую историю Жигмонд Мориц, крупнейший представитель критического реализма в венгерской литературе, описал на основе реальной судьбы. Тема униженных и оскорбленных проходит через многие его романы, новеллы и пьесы.

Жигмонд Мориц, этот «венгерский Толстой», как его иногда называют, был убежден, что коренной причиной всех язв венгерского общества, страданий и трагедий является полуфеодальный жизненный уклад. Он понимал, что в том «страшном болоте», где все сплелось и перепуталось, нужно бить во все колокола. И сам громко бил. В ряде новелл и романов писатель изображал обреченную на гибель жизнь венгерского сословия «джентри» (мелкопоместного дворянства) на рубеже веков: скажем, в романе «С сумерек до рассвета», представляющем собой историю одной-единственной разгульной ночи, или в «Вечеринке», раскрывающей трагедию неплохого, в общем, человека из класса беднеющих землевладельцев, переживающего духовное банкротство, становящегося равнодушным ко всему, разменивающегося на мелочи.

К этому циклу произведений Морица примыкает и роман «Не могу жить без музыки» — тоже о духовном банкротстве мелкопоместной аристократии. В старом венгерском кино, в середине 30-х годов, его уже экранизировали, однако в той экранизации в угоду хортистской цензуре были максимально притушены критические интонации писателя. Получился фильм с традиционными попойками в усадьбах и грустной цыганской музыкой, не развенчивавший, а скорее воспевавший помещичью Венгрию. Достойное воплощение критический реализм Жигмонда Морица получил лишь в новом венгерском кино, родившемся после Освобождения. Вслед за его романами «Родственники», «Будь добрым до самой смерти», «Сиротка» и другими, к которым венгерские кинематографисты обращались в разные десятилетия, в конце 70-х годов вновь ожили на экране страницы и персонажи книги «Не могу жить без музыки».

Этот фильм — первая самостоятельная работа в кино режиссера Ференца Шика. Впрочем, имя его было в Венгрии известно и раньше. Он начал свою профессиональную и творческую деятельность танцором-солистом и руководителем танцевальной группы Венгерского государственного фольклорного ансамбля. В кино Ференц Шик работает с середины 50-х годов — в качестве ассистента режиссера и хореографа. Он поставил как хореограф знаменитую сцену чардаша в корчме в фильме Золтана Фабри «Карусель». Очевидно, этот опыт пригодился ему и теперь, когда он впервые самостоятельно ставил насыщенную музыкой и танцами полнометражную художественную картину.

Действие фильма происходит в конце XIX века. Уже третий день в усадьбе небогатого помещика Балажа празднуют его именины. Льется рекой вино, не устают петь скрипки. Гости, правда, уже утомились, да и запасы живности на исходе, остался один теленок. Пора бы вроде уgomониться. Полика, жена Балажа, делает робкую попытку призвать мужа к разуму, прекратить празднество. Но Балажа не остановить — так разгулялся! Он просит, чтобы его милая женушка спела его любимую песню — «Не могу жить без музыки». Полике не до песни. Отчаявшись, она со слезами покидает дом, переезжает к своим тетушкам, которые ее воспитывали. Неугомонному Балажу ничего не остается, как отправиться в соседнюю корчму, где и ночью и днем звучит музыка, которая помогает герою утопить в беспечном веселье свои тревоги, свой страх перед завтрашним днем. Горькая и истинно критическая интонация у этой «встречи с прошлым», которую с помощью отечественной литературной классики устроило сегодняшнему зрителю венгерское кино.

ДЕЙСТВИЕ ПРОИСХОДИТ В НАШИ ДНИ

Киноискусство, конечно, не в состоянии заниматься только прошлым. Настоячиво «допрашивая» отечественную историю, по-разному удаленную, но остающуюся жить в сознании венгра, волновать его, задавать вопросы, венгерское кино одновременно и с такой же пристальностью вглядывается в социальные и духовные процессы лежащей перед ним действительности, фиксирует на пленке текущие будни во всей их пестроте и противоречивости.

При этом необычайно многолика авторская позиция, выраженная в жанре и стилевом решении: от фильмов документально-игровых, или «социографических», как их иногда называют в Венгрии, с их доверием к незагримированной действительности, к материалу жизни, взятому в его натуральности, к непрофессиональному исполнителю вместо актера, к одолженным у телевидения методам наблюдения в интервале (с образцом этого чрезвычайно развитого сегодня типа — «Фотографией» Пала Золнай — мы познакомились в 1973 году на VIII Московском международном кинофестивале, где картина была удостоена серебряного приза) до взвинченно-эмоциональной исповеди и портрета трудных будней, с неременным налетом театрализации («Этот день — подарок» Петера Готара, «С днем рождения, Мэрилин!» Реже Сёрёня). От тонко нюансированной и негромкой в интонации психологической драмы (вроде фильмов Марты Месарош «Дом на окраине» и «Почти, как дома») до истории с детективным по видимости разворотом событий и откровенно дидактической нотой. Последняя явственно слышится, к примеру, в фильме Ливии Дярмати «Каждую среду».

Вначале создатели этой картины поигрывают немного на детективных струнах.

...Еще до титров по улицам ночного города медленно движется, вселяя в нас тревогу, патрульная полицейская машина. Следом вынырнет из темноты парень в джинсовой курточке; он крайне возбужден. Вдребезги разлетится под ударом его кулака стеклянная дверь продуктовой лавки, рухнут на кафельный пол, растекаясь сочными лужами, пирамиды консервированных томатов и перцев. С тем же остервенением налетчик общарит в раздевалке для продавщиц халатик и забытые сумочки. С парой сотен форинтов парень даст деру. Но на какие-то секунды задержится у выхода, чтобы демонстративно оставить на витринном стекле багровые отпечатки ладоней.

Тут уже сомневаешься — а будет ли детектив? Где это видано, чтобы преступник столь трогательно заботился о следствии, оставляя следы. Сомнение не обманывает. Детективная завязка, с порога взявшая нас в плен, оказывается, лишь предисловие к фильму, у которого иной по характеру сюжет и принципиально другие, не судебно-правовые, хотя с ними связанные, логически продолжающие их социально-нравственные вопросы.

Скоро выясняется, что его центральный персонаж, семнадцатилетний Иштван (или Питю, как уменьшительно называют его окружающие) — вовсе никакой не преступник, хотя за погром в магазине и за ту пару сотен форинтов (сумма-то ничтожная!) ему все-таки пришлось провести год в исправительной колонии. «Эмоциональным бунтом» аттестовал, по словам парня, психолог-криминалист поведение Иштвана в ту ночь, а в главные причины записал нездоровую обстановку дома: у матери Питю — новый «спутник жизни», пьющий из нее все соки, и на этой почве в семье скандалы за скандалами.

Однако и этот болевой мотив (он настойчиво варьируется сегодня в венгерском кино, когда оно заговаривает о судьбах подростков) работает здесь, в сущности, на периферии. Правда, мы заглядываем ненадолго вместе с Питю в его семью, но это — так, для обрисовки обстоятельств, чтобы обозначилось его душевное сиротство. А в центре картины стоит другое — отношения, которые завязываются у вышедшего из колонии и зарабатывающего мойкой окон семнадцатилетнего Питю (его эмоционально и достоверно играет Янош Бан) со стариком-инвалидом (Миклош Маркович), искренне привязавшимся к парню, решившим научить его добру и разуму. Поначалу Питю противится непрошеной опеке, но потом привыкает, начинает прислушиваться к наставлениям своего нового друга и понемногу меняться — внешне, внутренне. Каждую среду он навещает старика, и для обоих эти встречи, как ложка целительной микстуры.

Вот такую, в общем, нехитрую житейскую историю предложила зрителю режиссер Ливия Дярмати, которая вместе с Дюлой Мароши и Дёрдем Кардошем написала сценарий с протоколно-простым названием — «Каждую среду».

Материал был для нее не новым. Ее режиссерская биография началась во второй половине 60-х годов с полнометражной документальной картины «Весть» — о детях, брошенных на произвол судьбы своими родителями и воспитывающихся в специальных интернатах, о сбившихся с пути подростках (позже эта тема нашла продолжение в ее другой полнометражной документальной ленте — «Девятый этаж»). Дебютировав после этого в игровом кино фильмом «Знаете ли вы Санди-Манди?» — тоже о молодежи, Ливия Дярмати снова выступила как стопроцентный документалист, сняв задающую лирически-грустными интонациями и беспокойными вопросами картину «Уважаемый адресат» — о доме престарелых, в котором проводят остаток жизни бывшие почтальоны. Наконец, в фильме «Каждую среду» эти поколения, вступающее в жизнь и уходящее, встретились.

Какая-то на удивление открытая, простодушная эта картина. Ни грана в ней подтекста, все в тексте. Все адресуемые зрителю истины. Не новые, конечно, но, право, стоящие того, чтобы их повторили. И все вопросы, которыми в жизни и в фильме эти истины окружены. Ты здесь — будто на уроке, а к доске вызван парень, который запутался в том, что такое хорошо, а что такое плохо, что подло, а что порядочно, во что надо безусловно верить, в какие бы передраги ни ввергала тебя судьба, а что в течение всей жизни надо непременно проверять и перепроверять, слушая прежде всего свое сердце. Юному герою преподают азбуку достойного, нравственного человеческого существования — заодно и зритель может проэкзаменовать себя лишний раз по этому трудному предмету.

Умную дидактическую ленту сделать, как известно, чрезвычайно трудно, И потому удивителен риск режиссера, избравшей на этот раз именно такую задачу. Ливия Дярмати не вчера пришла в кинематограф и владеет, мы знаем, иными интонациями: иронической или жестко аналитической. Дярмати прекрасно умеет наблюдать и слушать героя — в документальных картинах и в игровых. Здесь она тоже слушает, но особым образом. В фильме «Каждую среду» персонажи не столько говорят, сколько высказываются — существенная разница. Они учат друг друга, взволнованно исповедуются, навязывают другому свою, так сказать, жизненную концепцию. основополагающие для фильма нравственные истины проверяются, таким образом, в живом споре.

Одно из достоинств фильма — в особой режиссерской наблюдательности, в точной обрисовке жизненного фона. История дружбы старика и юноши пишется тут не по чистому листу бумаги, а в окружении чужих историй, невыясненных отношений, вздохов по несостоявшемуся и надсадных попыток задним числом вытребовать у жизни компенсацию. Последнее относится главным образом к дочери старика — она из разочарованных сорокалетних. Между нею (в этой роли интересна Юдит Меслери) и отцом, увы, стена глухого непонимания. Молодой женщине кажется, что не прошли проверку действительностью те святые заповеди, которые она от него когда-то услышала и приняла на веру. «Действительностью» дочь именует собственную драму: малодушно сбежавшего от нее когда-то любовника, невозможность с той поры иметь ребенка, нелюбимого, ушедшего в свои службистские выгоды мужа. Все это она однажды выкладывает (с отчаяния? со злости?) Питю. Чтобы тот, дескать, знал истинную цену стариковским наставлениям, которым внимает каждую среду. Потом будет ее же ночная отповедь отцу, после которой тот тяжело захворает.

Получается, не два, а целых три поколения встречаются в фильме Ливии Дярмати и ведут диалог, иногда невольно повышая голос. Тем дороже убежденность, которая нарастает в Питю. Герою, оказавшемуся на перекрестке разных представлений о жизни, приходится самому решать что тут ложное, а что истинное.

Лучшая сцена фильма — день рождения старика. Лучшая по настроению, по деталям, по своей открытой выразительности. Семьдесят восемь свечей задувает именинник на праздничном пироге. Все радостно возбуждены, хотя в атмосфере торжества и чувствуется некоторое напряжение. Чуть позже мы узнаем, почему. Ждут важного гостя, бывшего однокурсника Юдит (он-то и стал когда-то виновником ее драмы). Теперь он женат, у него солидная должность — референт министра. Старик намерен похлопотать у него за Питю, которому, в сущности, негде жить. И вот является, наконец, долгожданный «высокий гость». Иржи Менцель (чехословацкий режиссер и актер, часто снимающийся в последнее время и в венгерских фильмах) в этой роли — сама обходительность и гибкость. Со всеми улыбочиво-приветлив, ко всем внимателен. Но за всем этим как-то изящно ускользает человеческая сущность.

Немногими штрихами набрасывает Дярмати в этой сцене портреты всех действующих лиц и отношения между ними. С несколько бесцеремонной прямолинейностью, как обычно, поведет себя главный виновник торжества. С обаянием компанейского гостя будет витиевато отвечать на его просьбы элегантно-домашний референт министра. Свое глухое раздражение пробует снять ностальгической песней, а после ударится в истерическую исповедь дочь старика. Тем временем ее муж (Тибор Силади) будет по-собачьи заглядывать в глаза бывшему любовнику жены, чтобы заручиться высокой поддержкой в каких-то своих делах. И разрядит неловкость, то и дело повисающую над праздничным столом, старушка-свекровь, смешно вытанцовывая в соседней комнате.

Вместе с улыбкой сюда заглянет тихое и нескрываемое сожаление, и это будет самой точной эмоциональной характеристикой всех молчаливых или решительно выказывающих себя здесь драм.

Ливии Дярмати (как и другим венгерским режиссерам, которые сегодня одинаково увлеченно работают в игровом кино и в документальном) очень помогает ее опыт «соавторства с действительностью». Взгляд документалиста находит точные бытовые детали, которые подчас красноречивее слов. То же в работе с актерами. В картине немало психологически выразительных эпизодов, которые вносят важные обертоны в этот кинематографический «роман воспитания». Например, вызывающий щемящую жалость эпизод, когда Иштван приходит на работу к матери и, в общем-то, мало что

утешительного ей, настрадавшейся, говорит, мало о чем ее спрашивает. Однако грустные паузы в разговоре сына с матерью говорят много.

Или другая сцена — после смерти старика, о которой Иштван узнает в очередную среду. Дочь покойного делает последнюю попытку передать парню свой трезво-разочарованный взгляд на жизнь. Меняет интонации — негодует, кается, бравирует, завидует. Не важно даже, какими именно словами возражает ей в эти минуты Питю; важно, что с ним, возрожденным, сюда заглянула иная жизнь и заново осветила все предметы.

Умер старый идеалист, убеждавший всех в действенной силе добра. Но родился новый. Он, кажется, уже знает о жизни нечто такое, что поможет ему не оступаться. Для вящей убедительности авторы фильма рифмуют заключительные кадры с детективной завязкой: покинув дом старика, куда он уже больше не вернется, Питю снова прикладывает ладони к витринному стеклу. Теперь они чистые.

«Каждую среду» — одна из многих венгерских лент на нашей нынешней киноафише, в которых зрителю открывается мир юных. Непридуманный, волнующий. Со всеми его заботами и вопросами. Современное венгерское кино исследует характер юноши или подростка в реальном столкновении с нравственными дилеммами жизни. Об этом свидетельствуют такие картины, идущие сейчас на наших экранах (или готовящиеся выйти), как «Свободное дыхание» Марты Месарош, «Кенгуру» Яноша Жомбойи, «Удар током» Петера Бачо, «Протяни мне руку» Миклоша Маркоша, «Родители на воскресенье» Яноша Рожи, «Заботы Эсфири» (недавний дебют молодого режиссера Андраша Петерфи).

Размышление на эту тему, чрезвычайно важную для сегодняшнего венгерского киноискусства, предложил режиссер Петер Бачо и в фильме «Сигнальный выстрел» (1977). Название его излучает энергию заправского детектива, и хотя детектива в собственном смысле здесь нет, в картине все равно возобладали атмосфера катастрофы, а аналитический взгляд автора устремлен вглубь социальной проблемы.

Еще не названо главное событие, но уже в первых кадрах за рабочей обыденностью сквозит тревога. И вскоре разразится гроза — телефонный звонок из милиции нарушит директорский распорядок Яноша Финты. Он поедет вы ручать из беды свою дочь, студентку архитектурного института. Окажется, что Ева, обожаемая им Ева, маленькая, худенькая, с короткой стрижкой, чувствующая себя увереннее всего в джинсах и маечке, выстрелила из его пистолета (он остался у него с 56-го года) в однокурсника, которого любила.

Нет, не любовную драму расследует Петер Бачо. Здесь сталкиваются мечты и «предательство», идея духовной коммуны (будущие архитекторы хотели всей группой поселиться в провинции) и, как считает Ева, эгоистическое приспособленчество (душа группы, Иван, оставляет эту идею ради более перспективного дела). Она ранит Ивана, поспешит освободиться от его ребенка, которого ждала. Уйдет от отца, открыв ему перед тем печальную истину их отношений — оказывается, они уже давно не понимают друг друга. И попробует жить дальше с разочарованной насмешкой, за которую спрячет хрупкий нравственный максимализм. Но ее надрывная самостоятельность похожа на убеждение от самой себя, и, как ни горько, Ева это понимает.

Она не готовилась стрелять, драматической развязкой распорядился случай. Но и неотвратимость такого поступка становится нам все очевидней по мере того, как вслед за Яношем Финтой мы проникаем в строй мыслей и взглядов его дочери, узнаем ее ценности. Ева, похоже, ни в чем не раскаивается и говорит отцу в последнем их разговоре: «Я хотела дать сигнал: «Берегитесь, люди! Опасность». Потому в процессуальном

восстановлении события, которое займет последнюю, самую эмоциональную треть картины, Ева поведет свою роль с мужеством трагической героини.

Проблема, в которую решительно вовлекает нас этот суховатый по стилистике фильм, в действительности слишком сложна, чтобы спешить с выводами. И Бачо находит пока достаточным выстрелить в воздух.

В центре фильма «На маленькой станции» (оригинальное название — «Не высовывайся!») ровесник Евы. Действие происходит далеко от Будапешта, на маленькой станции, где однажды случается железнодорожная катастрофа. Впрочем, нам не показывают, как столкнулись поезда — мы узнаем об этом из экстренного сообщения в программе телевизионных новостей. Но предчувствие аварии у нас возникает задолго до финала, еще тогда, когда вместе с юным, «хипповым» безбилетником, которого на полпути в Будапешт высадил из поезда проводник, мы попадаем на маленькую станцию, где немногие ее обитатели ведут странную, полусонную, выморочную жизнь. Нелепые, они ничего другого не могут, как наполнять повседневность абсурдом и выдавать это за порядок. Вот так и случилось, что в течение нескольких дней проходил мимо их станции непредупрежденный поезд, а сознаться в том, что они его проморгали, и забить тревогу — на это они слишком трусливы.

«На маленькой станции» — вторая режиссерская работа Яноша Жомбойи, вторая его попытка в области комедии (первая — «Кенгуру»). В данном случае необычная комедия. Она смешит, но и поселяет в нас тревогу.

Мы видели недавно и третью работу этого режиссера — «Брак без обязательств». Комедию, дразнящую ритмами современности, ее эмоциями и реалиями быта, комедию, в которой авантюрный сюжет с фиктивным замужеством сочинен даже не сценаристом — самой жизнью.

Есть что-то родственное между фильмами Яноша Жомбойи и «Нокаутом», который поставил Тамаш Рени, Разные сюжеты, жанры, исполнители ролей (за исключением обаятельной Мари Киш, появляющейся во всех трех картинах). Но общая у них тональность, и воздух словно бы один и тот же, что, вероятно, в какой-то мере объяснимо присутствием здесь того же Яноша Жомбойи — уже в качестве оператора. Это сочетающая в себе юмор и психологизм повесть о боксерах, соперниках по рингу и друзьях в обычной жизни, в которой у каждого много забот, огорчений, планов. Актеры Дёрдь Черхалми и Ячинт Юхас в свое время отдали дань боксу и, работая в картине без дублеров, демонстрируют подлинное спортивное мастерство и азарт.

Разумеется, в коротком очерке не обозреть все разнообразие тем и интонаций венгерских фильмов, обращенных к современности. Но наша панорама была бы все-таки ощутимо неполной, если бы мы обошли вниманием еще одну группу картин: фильмы так называемой «женской» темы. Их достаточно много появилось в Венгрии в 70—80-е годы: «Кинороман» Иштвана Дардаи, «Этот день — подарок» Петера Готара, «Несчастливая шляпа» Марии Шоош, «С днем рождения, Мэрилин!» Режё Сёрёня, «Любовники» Андраша Ковача, ну и, конечно, вереница, «женских» фильмов Марты Месарош, лучший из которых «Домик на окраине» (оригинальное название — «Удочерение»).

Это история отношений двух женщин — уже немолодой работницы мебельной фабрики Каты, одиноко живущей на окраине городка и любящей женатого человека, и юной Анны, воспитанницы детского дома, наделенной чувством свободы, независимости, но способной, хоть и трудный у нее характер, оценить человеческую отзывчивость. «История постепенного сближения женщины-работницы с детдомовской девчонкой, — писал об этой картине советский критик А. Караганов, — исследуется как история роста

«коммуникабельности», взаимного движения двух людей навстречу друг другу: оттаивает согретая добротой приютившей ее женщины девушка, которая до этого успела ожесточиться, еще добрее, сильнее, душевно тоньше становится женщина, выбравшая для удочерения самую трудную детдомовку. Этот процесс взаимного сближения тонко и ненавязчиво выводится за пределы «частного случая», в нем отражаются атмосфера и мораль нового общества» («Мир человеческий. Заметки о новых венгерских фильмах». — «Литературная газета», 9 марта 1977 г., с. 8).

Творчество Марты Месарош сегодня представляют на нашем экране сразу пять картин. Кроме «Второй жены», все обращены к современности: «Свободное дыхание», «Дом на окраине», «Почти, как дома», «В пути». Чуткие к нравственным конфликтам, исследующие сложные соотношения чувств, которые сталкиваются, растут в душевном мире современного человека, авторски активные в постановке кардинальных жизненных проблем, они принесли Марте Месарош признание наших зрителей.

ЭТО СЕРЬЕЗНОЕ «НЕСЕРЬЕЗНОЕ» КИНО

Кажется, не так давно венгерские критики сетовали на жанровое однообразие отечественного кинорепертуара. И то, что в стране снижается уровень посещаемости венгерских фильмов, объясняли именно этим. Наше кино, рассуждали они, зарекомендовало себя серьезным, думающим, ищущим, задающим вопросы, вызывающим дискуссии. Но ведь человек не может сохранять на лице серьезность двадцать четыре часа в сутки. Ему подавай и остроумную комедию, и увлекательный детектив, и романтическую легенду. Фильмов этих жанров либо делалось в Венгрии раньше до обидного мало, либо — за редким исключением — они обладали всеми атрибутами кассового «боевика», но не становились при этом подлинным искусством. Подобные сетования, опиравшиеся на малоутешительную статистику венгерского кинопроката, звучали не только на страницах прессы. Озабоченность витала в воздухе киностудий. Усилия кинематографистов скоро начали приносить свои плоды. Мало-помалу расширялась на венгерском экране территория, отданная различным формам юмора, сказки, фантазии, приключения. В этом ряду стало появляться все больше картин, по-настоящему увлекательных, отмеченных истинным мастерством и вкусом. С ними познакомились и советские зрители.

В героико-приключенческом фильме «Дора докладывает» удачу определил прежде всего первоисточник — одноименные мемуары выдающегося венгерского географа Шандора Радо, который в годы войны был одним из руководителей советской разведки на Западе. В фильме воссоздана, по сути, лишь одна глава из автобиографии легендарного человека, чья жизнь в течение нескольких лет была полна напряжения и риска. Мы окунаемся в тревожную атмосферу 1942 года, когда под вывеской Географического информационного агентства в Женеве работала группа коммуниста Шандора Радо (подпольная кличка — Дора), передававшая по радио ценнейшие для Советского Союза сведения.

Режиссер Роберт Бан — не новичок в остросюжетном кинематографе (это он поставил по роману венгерского классика Кальмана Миксата картину «Золотые дукаты призрака», которую сегодня часто встретишь в афишах). В фильме «Дора докладывает» он заставляет нас волноваться за судьбу участников подпольной группы, разделять с ними чувство опасности, а в финале ликовать — когда после провала Шандору Радо (эта роль открыла новые стороны актерского дарования Дюлы Бодроги) удастся бегство.

Венгерский детективно-приключенческий фильм, в котором ныне одинаково охотно работают и начинающие режиссеры, и опытные, активно черпает из истории — она подарила ему в последние годы особенно волнующие сюжеты. Например, сюжет с испытанием бактериологического оружия в одном из лагерей для военнопленных в

период первой мировой войны (фильм «Опасный эксперимент», им недавно дебютировал в кино молодой режиссер Андраш Сурди). Или помеченную 30-ми годами, дышащую политикой и полную загадок историю, которая рассказана в фильме «Виадук».

Уже первые эпизоды этой картины обещают остросюжетное развитие событий.

Вена. В уютных гостиных встречаются новый, 1930-й год. В доме венского торговца Сильвестера Матушки тоже царит праздничное настроение: звучат музыка, смех, сияет елка. Однако сам хозяин под предлогом неотложного делового свидания покидает в поздний час свой дом, оставляя жену и дочь с гостями.

Наутро газеты сообщают, что в эту ночь в районе Аусбаха едва не сошел с рельсов поезд. Полиция нашла следы готовившегося покушения. Спустя месяц оно повторится в том же самом месте, но опять безуспешно. Зато в железнодорожной катастрофе, которая случится летом 1931 года в Ютеборге, под Берлином, будет много пострадавших.

Кто он, этот Сильвестер Матушка, с маниакальной настойчивостью пускающий под откос поезд? Его действия сопровождает таинственность. Чем больше мы узнаем о его преступных акциях, тем загадочнее становятся их мотивы. Какую роль в действиях Матушки играла его умственная неполноценность, существовала ли она на самом деле или только служила для прикрытия его поручителей, существовали ли таковые, и если да, кто они были, был ли он просто террористом-одиночкой? На эти вопросы фильм не дает ответа. Многие детали в нем остаются невыясненными, как и в реальной истории, которая явилась основой фильма.

Картину режиссера Шандора Шимо (в ее создании принимали участие, кроме венгерской студии «Гунния», западногерманская и голливудская кинофирмы) можно назвать историческим детективом. Главный герой фильма, венгр по происхождению, действительно живший в те годы в Австрии и Венгрии, наделал много шума своими террористическими акциями. Четыре раза он взрывал поезда: два раза в Германии, один раз в Австрии и один раз в Венгрии. В сентябре 1931 года он взорвал венский экспресс «Ориент» у Биаторбадского виадука, недалеко от Будапешта, при этом было двадцать две человеческие жертвы. Больше того: биаторбадская катастрофа сыграла в хортистской Венгрии такую же роль, какую сыграл в Германии 1933 года поджог рейхстага. Она приблизила уже назревавшую национальную, историческую катастрофу. Венгерский господствующий класс, настроенный профашистски, использовал этот взрыв у Биаторбадского виадука как предлог для преследования коммунистов. Объявленное после катастрофы чрезвычайное положение обрушилось прежде всего на них. Сам террорист впоследствии попал в тюрьму, откуда освободился во время второй мировой войны; дальнейшая судьба его не известна.

К этой странице политической истории венгерские кинематографисты обращаются не впервые. В начале 60-х годов на наших экранах демонстрировался фильм «Катастрофа», поставленный известным режиссером Золтаном Варкони по роману Габора Турзо «Биаторбадь». В том фильме реальный исторический персонаж действовал под своим подлинным именем — Юлиуш Маршалко. В новой киноверсии имя и некоторые детали изменены, но в главном она точно следует за подлинными эпизодами загадочной жизни Юлиуша Маршалко. Режиссер Шандор Шимо признался, что, ставя эту картину, он думал не только о событиях пятидесятилетней давности, не нашедших по сей день разгадки, но и о нынешней политической реальности. «Акции героя фильма, — говорит он, — можно, учитывая обстоятельства, сравнить с некоторыми явлениями современного терроризма».

В роли Сильвестера Матушки снимался американский актер Майкл Саразин. Советские зрители знакомы с ним по фильму «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?».

Что-то в «Виадуке» проговорено наспех, недостаточно отчетливо прорисован историко-политический фон, роли некоторых фигур в таинственно-дьявольской игре остаются неясными. Но все-таки картина с такой исторически значимой документальной основой не может не вызвать интереса. А кроме того, она эмоционально дразнит, будит наше «детективное» чувство, обеспечивая полтора часа обеспокоенно-напряженных ожиданий.

С не менее интригующим и драматически напряженным историческим сюжетом «вышел на сцену» (нельзя сказать о живом человеке: вышел на экраны) в 1981 году, после более чем тридцатилетнего отсутствия — не только в венгерском кино, но и в родной стране, — вечный скиталец Геза Радвани. Его «Секрет бродячего цирка» (оригинальное название «Цирк «Максим»»), которым старейший кинематографист решил подвести итоги своей творческой жизни, снова обращает нас к годам второй мировой войны. Он был задуман еще в 1947 году, в дни съемок «Где-то в Европе». Уже был готов сценарий (вместе с Радвани его писали в ту пору только начинавшие свой путь в кино Юдит Мариашши и Карой Макк) и даже начали снимать, но обстоятельства прервали тогда работу. Спустя тридцать с лишним лет Радвани вернулся к старому замыслу, который не давал ему покоя.

Венгрия, 1944 год, разгул фашизма. Несколько человек пробуют бежать из оккупированной страны, воспользовавшись фургонами бродячего цирка, на которых они направляются к югославской границе. Перипетии их бегства и составляют достаточно напряженный и трагический — по интонации, по развязке — сюжет.

Персонажи фильма — люди, волею обстоятельств вынужденные действовать именно так, а не иначе. Насколько эти поступки зависят от самого человека, от его индивидуальной воли — вот, пожалуй, основной вопрос фильма. Геза Радвани в одном интервью даже признался, что хотел назвать картину «Кукольный театр», потому что люди, нашедшие, как им кажется, спасение в этих обшарпанных цирковых фургонах, но не представляющие ясно, куда бегут и от чего, напоминают ему марионеток, которых невидимая рука дергает за ниточки в большом историческом кукольном театре. Они действуют не по собственному выбору, как кажется на первый взгляд, а по воле истории и переживают лишь то, что она дает им пережить.

Цель, разумеется, есть вначале у каждого. Бежавший из плена, французский офицер должен переправить через границу известного математика, профессора Матэ, — того ждут в Америке, чтобы привлечь к разработке атомной бомбы. Служивший в вермахте австрийский врач Грейфан с маленькой дочерью спасается бегством, потому что, оказывается, он один из участников покушения на Гитлера. Еще один беглец, австрийский коммерсант, спешит оказаться поближе к своим капиталам в западных банках. Молодая полька Ева должна в условном месте встретиться с мужем и вместе выехать из оккупированной страны. Пожалуй, лишь у душевнобольного Бобо, сбежавшего в суматохе воздушной тревоги из психиатрички, нет иной цели, кроме как быть возле матери, владелицы цирка Карлотты, и в случае чего защитить ее от пьяницы-сожителя Грегора. Это основные лица в пестром цирковом караване. Позже к ним примкнет профессор Матэ. Участвовать в создании смертоносного оружия, кому бы оно ни служило, он не намерен, но в путь решает все же отправиться, чтобы вывезти из страны своего старого друга-еврея, которого прятал у себя дома.

Пока мы знакомимся с персонажами, с их целями и обстоятельствами, у фильма довольно спокойный ход. Действие меняет ритм, начинает развиваться стремительно, как катастрофа, после убийства Грегора, которое совершает сумасшедший Бобо в отместку за униженную и избитую мать. С этой минуты испытания посыпятся дождем на беглецов. И самым трудным окажется цирковое представление, которого уже по ту сторону границы потребует для госпиталя командование усташей. Тут уже в самом деле все персонажи обращаются в безвольных марионеток.

Ну, не жалок ли, скажите, профессор Матэ в клоунском наряде, объявляющий номера? Его старый друг тоже в клоунском облачении... И сама Карлотта. Бог знает, когда она танцевала на проволоке, и фривольный костюм танцовщицы сейчас на нее едва налез... Весь этот маскарад и любительское представление — какая-то нелепость, диссонанс в эмоционально напряженной одиссее. Кровавая развязка все поставит на свои места. Прямо на арене подстрелят виртуозного метателя ножей Бобо, который в очередной раз вступится за мать. И весь караван в цирковых костюмах попадет в гестапо.

«Секрет», на который зазывает зрителей прокатное название фильма, связан с двумя молодчиками, которые в пути пристали к бродячему цирку. Они выдают себя за американских парашютистов, а на самом деле — сотрудники гестапо. Карлотта по договоренности должна переправить их вместе со всеми к партизанам. Так, заодно открывается истинное лицо владелицы цирка.

Да, в фильме правит бал приключенческая интрига. Да, не достает сценарного материала персонажам, населяющим эту картину, чтобы они раскрылись как индивидуальности, хотя Геза Радвани собрал крупных актеров: Антал Пагер, Ференц Бач, Тамаш Майор, Эрвин Гешоннек, а в самом начале появится в эпизодической роли еще один давний наш любимец — Миклош Габор (мы помним его по многим картинам, притом таким разным, как «Мишка-аристократ» и героическая, антифашистская «Альба Регия»). Да, фильм временами схематичен. Но его дух, нерв, смысл, оправдание — Карлотта в исполнении талантливой венгерской актрисы Аги Маргиттай. Это образ поистине трагического масштаба. Карлотта раскрывается перед нами сильной и слабой, матерински нежной и по-торгашески грубой, отзывчивой и циничной. У нее свои барыши с войны и свой уговор с фашистами. Не матушка ли Кураж ее ближайшая родственница? Трагедия Карлотты — в иллюзии, что ценой подлостей можно спасти по крайней мере себя, свой маленький мирок. Спасти, однако, не удастся. Ее обманывают. Истекающему кровью Бобо нужен врач, но сколько ни просила Карлотта, врача Грейфана из гестапо уже не выпускают.

Последние километры пути, новая потеря — умирает профессор Матэ. И развязка, финал, последняя его точка — месть Карлотты: она выдает партизанам «парашютистов», приговаривая этим к смерти и себя.

По жанру, по стилю, по сюжету «Цирк «Максим» не повторяет шедевра сорок седьмого года. По исполнению, по уровню проработки материала — много уступает ему. И тем не менее отношения между ними — это отношения двух частей диалогии.

Ее скрепила судьба Гезы Радвани — полвека странствий, полвека жизни на колесах. После он об этом скажет: «Мой дом, собственно говоря, всегда был «где-то в Европе».

Ее скрепила ненависть к фашизму, к войне — чувство, которое Геза Радвани открыто проявил еще в пору своих первых режиссерских заявок.

Творческая биография Гезы Радвани складывалась непросто. Далеко не всеми лентами, которые поставил, он гордился. Были у него случайные, были даже компромиссные. Но оправдание прожитой им в кино большой жизни — диалогия о войне; символично, что осуществил ее Радвани дома, в Венгрии.

Венгерская история прошлого столетия, начиная с революционного 1848 года, тоже не монополия одного лишь «серьезного» кино — историко-политических, нравственно-философских фильмов-парабол, фильмов-размышлений, вроде «Без надежды» Миклоша Янчо, «80 гусаров» Шандора Шары или последней картины Ласло Лугошши «Лепестки, цветы, венки». Нет-нет, да заглянет на эту территорию и «низкий» жанр, скажем, тот же приключенческий, как это случилось в фильме «Доставить живым или мертвым».

Время действия — период, последовавший за подавлением освободительного движения 1848—1849 годов, вошедший в венгерскую историю под названием «эпоха Баха» — по имени министра внутренних дел империи, барона Александра-Антоня Баха, рьяного «умиротворителя» Венгрии, поборника абсолютистской власти Габсбургов. Это под его фактическим руководством осуществлялась колониальная правительственная программа, имевшая целью уничтожить относительную независимость Венгрии, превратив ее в аграрный придаток Австрии. Во главе пяти имперских наместничеств, на которые была поделена Венгрия, встали австрийские чиновники. Комитатские дворянские собрания были распущены, а ношение национальных цветов и военной формы запрещено. Государственным языком был объявлен немецкий. Все это не могло не вызывать у венгров, к какому бы классу они ни принадлежали, ропота и попыток сопротивления. Об одной из таких попыток рассказывает фильм.

В основе его лежит подлинное историческое событие, происходившее в 1852 году, когда император Франц-Иосиф предпринял путешествие в Венгрию с целью лично убедиться, что там, после подавления национально-освободительного восстания, царят мир и покой. Его путешествием решают воспользоваться группа заговорщиков, во главе которой стоит полководец 1848 года, воевавший под знаменами Кошута, аристократ, фанатически преданный идее национальной независимости, готовый за нее принести в жертву свою собственную жизнь и жизнь своих друзей. План, который они готовятся осуществить, до крайности дерзок: похитить императора, вынудить его подписать декрет о независимости Венгрии, который тут же отослать Лайошу Кошуту, находившемуся в эмиграции, Гарибальди, а также в английскую и французскую прессу, дабы публично была удостоверена подпись монарха.

Героев этой картины в пору называть «великолепной семеркой» — потому что их впрямь семеро и потому что события фильма, в котором постановщик, несомненно, проявил чувство жанра, развиваются по законам вестерна, а героям отваги и ловкости не занимать.

Историко-приключенческой ленте «Доставить живым или мертвым» суждено было стать последней в жизни Тамаша Рени, известного режиссера, чьи фильмы — «Рассказы в поезде», «Любить воспрещается», «Переулок», «Нокаут» — в разные годы шли (некоторые еще идут) на наших экранах.

Пожалуй, наибольший зрительский успех достался у нас в свое время его картине «Любить воспрещается» (1965). Во-первых, потому что это комедия, а у кинокомедии всюду едва ли не самая большая аудитория. Во-вторых, это **венгерская** комедия, а у венгерских кинокомедий издавна добрая репутация. Они обычно ненатужно изобретательны, остроумны, изящны, а если надо, едки. Вспомнить хотя бы «Сорванца», «Голого дипломата», «Королей, регентов и шутов», «Яд в стакане» и, конечно, «Этюд о женщинах» с очаровательной Евой Руткаи в главной роли.

Или сравнительно недавняя комедия с головокружительно нелепым названием «Рояль в воздухе»... Ее поставил Петер Бачо, знающий толк в этом жанре.

Молодому преуспевающему пианисту райсовет выделяет квартиру в большом доме, а жильцы, польщенные престижным соседством, помогают поднять на одиннадцатый этаж его взятый на прокат рояль. Но гордости им хватает лишь до вечера, когда знаменитость принимается за свои упражнения. Отныне никто в доме не знает покоя. Активисты жилищного комитета с завидным упорством ищут способ водворить тишину. Заводила у них председатель (его играет Лайош Ёзе), неиссякаемый же источник коварного хитроумия — присоединившийся к ним позже персонаж по имени Баклажан. Начинают они с письменных жалоб по инстанциям, а кончают, с отчаяния, самым что ни на есть буквальным выкуриванием. Однако любой их заговор раскрывается в секунду.

Мальчишеская же затея с выкуриванием оборачивается пожаром в доме. И тогда коварным героям ничего другого не остается, как тоже ухватиться за растянутый на улице брезент, чтобы спастись на нем всеобщий любимец — тот, видите ли, не учуял опасности, уйдя с головой в фортепианные пассажи.

Искусство торжествует! На этой оптимистической ноте (буквально: стоп-кадром, настигающим пианиста в воздухе с выражением счастливого озорства) заканчивает Петер Бачо забавную и немало язвительную ленту.

Бывает, венгерская комедия идет рука об руку с приключением. Или наоборот: приключение до того неправдоподобно лихо манипулирует обстоятельствами и личными возможностями персонажей, что уже только в упаковке юмора, если не откровенной пародии на жанр, оно может рассчитывать на адекватную зрительскую реакцию. Так, собственно, происходит в фильме «Без паники, майор Кардош!».

Начало этой увлекательной детективной истории, разыгрывающейся в наши дни, в разгар курортного сезона в окрестностях озера Балатон, положило событие сорокалетней давности. Немецкий самолет, которому незадолго до конца войны поручено вывезти из Венгрии королевские драгоценности, был сбит над Балатоном. Если верить этой легенде — а ее взволнованно поведала по телефону дочь погибшего немецкого летчика, — сокровища вместе с обломками самолета по сей день покоятся на дне озера. Но вот в газете промелькнула заметка о том, что на днях собираются поднять со дна озера затонувшие обломки. Ее прочитала не только Сибилла Гудрат, знавшая о сокровищах из хранившегося дома письма ее отца, но и гангстеры с Запада, поспешившие к берегам Балатона.

Предотвратить похищение национальных ценностей — эта задача стоит перед следователем областной милиции майором Кардошем. Задача нелегкая, потому что нужно еще найти истинное место захоронения сокровищ — дезертировавший немецкий летчик послал домой вместе с письмом карту. За ней теперь идет охота. Основную и самую рискованную работу в этой операции проведет вызванный из отпуска лейтенант Етвёш — энергичный и смелый, выходящий победителем из любых рукопашных схваток, вдобавок отличный яхтсмен. За его атлетическое сложение и сильный кулак друзья в шутку прозвали его «Капелькой».

С subtilным и чудаковатым майором Кардошем, которого играет Андраш Керн, и суперменом «Капелькой» мы уже встречались в фильме «Языческая мадонна». Там они разоблачили преступную банду, похитившую из музея в окрестностях Балатона античную скульптуру.

«Языческая мадонна» в год ее выхода на венгерские экраны (1980) стала рекордсменом проката, она собрала в стране большое число зрителей. Венгерские кинематографисты, конечно, понимали, что из одного успеха нельзя сделать два, однако решились рискнуть — так родилась новая история с теми же персонажами. Ставили эти ленты разные режиссеры (одну — Шандор Г. Сени, другую — Дюла Месарош), но автором сценария в той и другой выступает Иштван Буйтор, популярный в Венгрии актер театра и кино. Он же играет в обоих фильмах удачливого следователя-супермена «Капельку».

Погони, ловкие обманы, подслушивания, телефонные разговоры, потасовки и эффектные взрывы, наверное, скоро бы наскучили в этих картинах, если бы тут еще не было изрядной порции юмора.

В Венгрии, как и всюду, три четверти киноаудитории составляет сегодня молодежь. Говорить с экрана о молодых и на языке молодых, использовать яркие, зрелищные формы

для выражения серьезных мыслей — к этому стремятся, ныне активнее, чем прежде, венгерские кинематографисты всех поколений. Особенно те, кто сам молод и делает сегодня свои первые картины.

Андраш Шойом — один из довольно многочисленной гвардии недавних дебютантов. Для режиссерского дебюта он избрал жанр сказки, кажется, способный увлечь человека любого возраста.

В некотором царстве, в некотором государстве жила-была сказочно красивая принцесса Арника, дочь короля Эштера. Многие доблестные юноши хотели бы взять ее в жены, но она всем отказывала, чем сильно огорчала своего отца. Король терпел ее капризы, а она ждала того, кого сама полюбит, кем бы он ни был...

Так начинается история, которую придумал Эрвин Лазар, а перенес на экран, пригласив известных актеров и изобретательного оператора, Андраш Шойом. Увлекательная, полная фантазии и юмора, зрелищных эффектов, знакомых современных ритмов и мелодий, эта киносказка адресована и детям, и взрослым. Одних она привлечет забавными бытовыми деталями и остроумным, живым диалогом, других — интригующими событиями, в которых одно сказочное волшебство сменяется другим.

По соседству со страной короля Эштера находятся владения злой волшебницы — Столикой ведьмы. Туда попадает бедный и честный парень Джони, которого коварная волшебница хочет во что бы то ни стало сделать своим слугой. Ведь если в течение семи лет у нее не будет ни одного слуги, она потеряет свою волшебную силу. А уже на исходе седьмой год.

Но Джони убегает из владений ведьмы. Арника и ее слуги находят его раненым в лесу. Принцесса так заботливо выхаживает Джони, что они влюбляются друг в друга. Король Эштер не собирается препятствовать их счастью, но просит немного подождать — разлукой испытать свое чувство. Он отправляет Джони в долгое странствие.

Это лишь завязка истории, у которой будет еще много неожиданных поворотов — одни вызовут у зрителя улыбку, другие заставят не на шутку поволноваться за героев.

Сила Эрвина Лазара, однако, не в самой истории, как бы прихотливо она ни строилась, а в способе повествования, в тех сугубо литературных образах, которые трудно, а подчас просто невозможно перевести в изображение. Например, такую деталь: король Эштер, когда гневался, заставлял себя и придворных математиков считать до тысячи, чтобы в приступе гнева, чего доброго, не отдать какой-нибудь непоправимый приказ. Бывало, что гнев короля бесследно исчезал, едва он доходил до восьмисот восьмидесяти восьми. Редко внезапный гнев короля вынуждал открывать в счете вторую тысячу. «Такие «двухтысячные» гневны или доходившие до тысячи восьмисот восьмидесяти восьми были, — говорит писатель-сказочник, — белыми воронами, ибо король Эштер был мудрым человеком, и гнев его быстро улетучивался». Можно ли, в самом деле, подобное экранизировать?.. А ведь у Эрвина Лазара так написаны все истории. Наш читатель может в этом сам убедиться, взяв в руки вышедший недавно в издательстве «Детская литература» сборник сказок этого венгерского Андерсена.

Конечно, в произведениях Эрвина Лазара немало и классических сказочных элементов, с которыми кинематограф уже научился справляться. На них-то, главным образом, и опирался Андраш Шойом, логично решив, что сказка должна говорить сама за себя. Кроме того, молодой режиссер стремился сохранить, быть может, более важное, чем сказочная фантазия, свойство литературных новелл Эрвина Лазара — то веселое озорство, с которым писатель помещает вымышленную, полную чудесных превращений историю в

наши нынешние отношения. Фантазия в сказках Лазара является как бы продолжением наших будней, но от этого сами истории ничуть не становятся беднее и ничего не теряют из своих волшебств.

«Бедный Джони и Арника», если вдуматься, не что иное, как еще один современный вариант классической истории Орфея или же сюжета, на который Моцарт написал свою «Волшебную флейту». В новелле Эрвина Лазара влюбленным надо еще заслужить друг друга, для этого они должны выдержать серьезные испытания.

Какие приключения им выпадают, зритель узнает сам, когда посмотрит картину. Она — о любви, преодолевающей любые препятствия, и о том, что, каким бы свободным ни был человек, одна добровольная обязанность, ответственность у него все же остается — ответственность за того, кого он любит.

Главные роли в этом фильме отданы молодым актерам — Жуже Нертеш и Тамашу Пушкашу, которые только начинают свой путь в искусстве. Они с присущим юности обаянием убедительно существуют в мире сказки, и в то же время мы постоянно чувствуем за ними нынешний «джинсовый» век. Рядом с ними — опытные исполнители: Мари Тёрёчик (она играет Столикую ведьму), Иштван Буйтор (король Эштер) и другие.

Венгерские кинематографисты стали часто обращаться к жанру сказки. В конце 70-х годов на наших экранах появилась киносказка Миклоша Маркоша «Звездоглазый» — о храбром юноше Янко, выступающем против епископа, который держит народ в страхе. Защитник униженных, рыцарь справедливости, хитроумный и ловкий Янко, воплощенный молодым актером Юраем Бурдяком, не мог не вызвать в зрительном зале симпатии, а это уже, как ни суди, успех. В последнее время к нам пришли из Венгрии сразу три сказочные ленты: «Волшебник Лала» (недавно состоялась его советская премьера), «Шабаш ведьм» режиссера Яноша Рожи, больше всего поражающая чудесами кинотехники, и «Бедный Джони и Арника». Если к этому добавить еще мультипликационные полнометражные ленты, вроде «Лудаша Мати» Аттилы Даргаи и полюбившегося нашей детворе его же «Вука», очевидным станет, что киносказка — в разных ее вариантах — переживает сегодня весну на венгерском экране.

Такая же счастливая пора сейчас в венгерском кино у музыкального фильма. Достаточно сказать, что «фаворитом» венгерского молодого зрителя в прошлом году стала кинематографическая рок-опера «Король Иштван»: ее уже посмотрело более миллиона зрителей (для страны с населением в десять с половиной миллионов показатель очень высокий). Поставил эту картину на основе спектакля, разыгранного однажды летом в Будапештском городском парке, молодой режиссер Габор Колтаи.

События ленты относятся к X веку, когда в центре Европы крестом и мечом было образовано венгерское государство, объединившее разрозненные племена. Однако, хотя и действуют здесь исторические персонажи, фильм этот — не исторический в строгом смысле слова. Режиссер пригласил для участия популярный в Венгрии бит-ансамбль, известных поэтов, композиторов и певцов. Перед нами красочное театрализованное вокально-хореографическое действо, в котором использованы народные мелодии, а в финале звучит Гимн Венгерской Народной Республики. Все средства необыкновенно эмоционального кинопредставления призваны выразить мысль, актуальную в любую эпоху, а сегодня особенно. Мысль об ответственности за свою страну, за мирное небо над ней.

Музыкальную ленту, адресованную в первую очередь тем, кто самозабвенно любит оперетту (их легион и в Венгрии, и у нас, и в любой другой стране), поставил опытный венгерский режиссер Дёрдь Палашти. Мы знали его раньше как постановщика в основном

комедийных фильмов и детских. Это он в свое время поставил политическую киносатиру «Голый дипломат», а после увлекал, веселил, заставлял задуматься детей в их родителей лентами «Эгей, кроха!», «Праздник непослушания», «Трава, растущая до неба» (Серебряный приз на Московском международном кинофестивале 1981 года в конкурсе фильмов для детей) и «Суматошная семейка». Теперь он предстал перед нами в новом амплуа — создателем не просто музыкальной ленты, но музыкальной кинобиографии. Герой его нового фильма, снятого совместно с советскими кинематографистами, — король оперетты, венгерский композитор Имре Кальман.

На экране проходит вся жизнь композитора, начиная с детских лет, с того забавного эпизода, когда озорной и непоседливый малыш, сын хлеботорговца, приятно озадачит взрослых, насвистывая без ошибок «Венгерскую рапсодию» Листа. Это пролог фильма «Музыка жизни» («Загадка Кальмана»), сценарий которого написал Юрий Нагибин. Затем будут неудачный дебют молодого адвоката Имре Кальмана, огорчение отца, надеявшегося, что карьера адвоката обеспечит сыну надежное существование. Сын же признается, что душа его давно уже тянется к музыке и что он втайне, одновременно с изучением юридических наук, окончил консерваторию, а однокурсниками его были Бела Барток и Золтан Кодаи, будущие гении венгерской музыкальной культуры. «Не слишком ли много талантливых музыкантов для такой маленькой страны, как наша?» — усомнится отец и, еще не совсем потеряв надежду, посоветует: «Знаешь, сын, если хочешь преуспеть, пиши куплеты!» И побегут на экране, стремительно сменяя друг друга, события жизни композитора Имре Кальмана: его триумфы, неожиданные встречи, решившие судьбу, его любовь, его утраты, испытания. И музыка, музыка, музыка.

Печален последний эпизод фильма: король оперетты умирает в 1953 году вдали от родины... Однако Дёрдь Палашти не хочет отпускать нас на скорбной ноте. И потому в финальном кадре актер Петер Хусти вновь в образе молодого Кальмана взмахивает руками в оркестровой яме. Льется — как прощание и музыкальное завещание нам — знаменитая мелодия из «Сильвы»: «Помнишь ли ты...».

Как ни много приведено в нашем очерке названий и имен, куда больше осталось по неизбежности «за кадром»: еще многие фильмы, ставшие в разные годы достоянием советских зрителей, и многие имена, с которыми связан нынешний облик венгерской социалистической кинематографии, ее важнейшие и национально-самобытные традиции, различные тематические и жанровые пласты, ее современные искания и трудности. Киноискусство Венгрии давно достигло зрелости, оно доказало свою жизненность и мастерство своих авторов всех поколений. Перед ними сейчас большие задачи: выйти к новому жизненному материалу, историческому и современному, к новым драматическим конфликтам, которые рождает беспрерывно развивающаяся социалистическая действительность. Навести более надежные мосты между ярким, эмоциональным зрелищем и кинематографом глубокой мысли — в интересах широкого зрителя и самого искусства. Открыть новые характеры. И главное — обрести социально зрелого героя, обнаруживающего в ответственные моменты жизни нравственную силу.

Крупным планом

ЗОЛТАН ФАБРИ, АДВОКАТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДОСТОИНСТВА

Он и внешне больше похож на адвоката. Глядит на вас сквозь очки изучающе, с доверием и подчеркнутой готовностью понять. Его сосредоточенный взгляд ищет неслучайно ясности, потому что и сам Золтан Фабри стремится быть предельно ясным. Ясность в его натуре. А значит, и в его стиле. Сказано же: «Стиль — это человек».

Как художник Золтан Фабри в своих экранных размышлениях о человеке предпочитает недвусмысленность суждений, определенность нравственных постулатов, внятность избираемых форм. «В последние годы, — говорил он на пороге своего шестидесятилетия, — я все больше стремлюсь к простоте, избегая вычурности, все с большим трудом выношу высокопарные слова и все больше ценю силу кажущихся скромными, но значительных по содержанию мыслей». Таким он был, впрочем, всегда, начиная с первых своих фильмов.

Новое венгерское кино — если вести его отсчет с 1948 года, года национализации отечественного кинопроизводства — скоро отметит свое сорокалетие. Немногим меньше кинематографический стаж Золтана Фабри, крупнейшего из его мастеров, достойно представляющего в мире национальную культуру Венгрии. Разносторонний деятель театра (актер, художник, режиссер, организатор), он был почти что призван в заново формировавшийся на рубеже 40—50-х годов отряд венгерской кинорежиссуры, а вскоре стал ее гордостью, ее совестью. У него учились, по нему сверяли общее движение.

«Карусель», третий по счету фильм в биографии Золтана Фабри, явился в середине 50-х визитной карточкой венгерского кино. Покоряя свежестью киноязыка, серьезностью мышления, он открывал миру освободившуюся Венгрию, занятую новым жизнеустройством, решавшую свои социальные конфликты.

Кто-то верно заметил: если бы «Карусель» была единственным фильмом Фабри, то все равно его имени была бы обеспечена известность. Но он создал двадцать один фильм и думает сейчас о двадцать втором.

О чем они все?

О достоинстве человека, которое подвергается испытанию и, увы, не всегда выходит победителем.

Об обстоятельствах, ставящих людей перед выбором, и об ответственности за этот выбор.

«Господин учитель Ганнибал», «Анна Эдеш», «Два тайма в аду», «Дневное затмение», «Двадцать часов», «Мальчишки с улицы Пала», «После сезона», «Муравейник», «Добро пожаловать, господин майор», «Пятая печать»... Все в этих фильмах различно — эпоха, место действия, ситуации, человеческие характеры. Но в каждом фильме герои рано или поздно оказываются в условиях, заставляющих их совершить поступок. Взвешенный или импульсивный, это уже другой вопрос. Но обязательный. Ибо поступком защищает себя человеческое достоинство.

За нерешительность у Фабри расплачиваются. Вспомните гимназического преподавателя Ньюла («нюл» по-венгерски — «заяц»), прозванного в насмешку Ганнибалом. Он способен был учить истории, но не учиться у нее самому, не замечать ее за окошком. И она, история, не преминула разыграть с этим «маленьким человеком» мрачноватый фарс. В 70-е годы, взяв несколько сюжетных линий из объемного, многопланового романа Тибора

Дери «Незавершенная фраза», Фабри делает еще одну картину о человеке, который в вихре истории слишком долго просыпался.

На протяжении всего кинематографического творчества Золтан Фабри настойчиво возвращается к своей излюбленной мысли об ответственности человека и за собственную нерешительность, и за поступки. О том, как важно обладать чувством реальности, ибо неотвратимая логика жизни разбивает самые, казалось бы, верные представления, выявляет их иллюзорность, и большее всего людям расстаться с иллюзиями о самих себе. За принятое решение и поступок, подсказанные чувством реальности, герои Фабри тоже расплачиваются, так как выбор не обещает им подчас ничего, кроме сохраненного достоинства. Впрочем, иногда им приходится поступиться и достоинством — ради ценностей куда больших. Так случилось в «Пятой печати».

«Надо быть либо святым, либо героем, чтобы остаться человеком в такое время». Слова эти произносят не в «Пятой печати», а в другом, более раннем фильме Золтана Фабри («Дневное затмение») — тоже о Венгрии 1944 года, о ночи фашизма. Но к «Пятой печати» они имеют прямое отношение, ею корректируются. Фабри развил здесь тему, которая неотступно преследует его в творчестве: поведение человека в критические фазы истории, цена компромисса.

Действующие лица «Пятой печати» — не святые, не герои. Просто обыватели, стремящиеся в страшное время выжить, никому не принося зла. Часовщик Дюрица, столяр Ковач, агент по продаже книг Кирай часто встречаются в корчме своего приятеля Белы, чтобы за стаканчиком, вина под незатейливый вальсик, исполняемый механическим пианино, поболтать о том, о сем. Мелкие выгоды, разговоры про телячью грудинку да про качество сигарет — это стена, за которую они предпочитают не выходить ни словом, ни мыслью. Но от страха им все же не спрятаться и за плотно закрытой дверью. Он проникает в их укрытие, придает мирной болтовне горький привкус. И уже неизвестно, чего больше в вальсе, возникающем всякий раз не к месту, — печали или иронии. И изощренная средневековая фантастика Босха, произвольно включаемая Золтаном Фабри в разные эпизоды фильма (основанием ей служит обмолвка про «Историю искусства», которую Кирай выменял на телячью грудинку), — одновременно издевка над героями и предупреждение, которого они пока не слышат.

Только Дюрица (замечательно играет Дюрицу недавно умерший венгерский актер Лайош Ёзе), кажется, разгадал в происходящих событиях их трагический смысл. И однажды, когда приятели вернулись в свой уютный подвальчик, неожиданно задал им каверзный вопрос: случись им умереть, а потом воскреснуть, что они выбрали бы — судьбу тирана со всей ее низостью и привилегиями или судьбу раба, униженного, но не запятнавшего свою душу? Приятели возмущены этой голой абстракцией, однако она властно поселяется в их сознании, нарушает привычный ход мысли, никому из них не дает уснуть. Разойдясь было по домам, они вновь соберутся в корчме, словно именно этим вопросом, на который им трудно ответить, привязаны теперь друг к другу. Приятели продолжают с простодушной отвлеченностью горячо спорить о достоинстве человека, о принципах и нравственной чистоте, забыв, какое время на дворе, не предполагая вовсе, что эти вопросы могут через час-другой встать перед ними как практическое условие выбора.

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

В сущности, весь фильм строится как некое испытание морального тезиса, призванное дать ответ на вопрос вопросов: где та черта, которую переступать человеку не должно? И в силах ли он не переступить ее перед лицом грозящей смерти? Герои пребывают в

разреженной атмосфере притчи, а ее название, отсылая зрителей к библейскому мифу, открывает в ней дальнюю перспективу.

Искусственность ситуации подчеркнута тем продолжительным диспутом, который ведут на экране два фашиста — молодой блондин в военной форме и его идейный наставник, интеллектuala-изувер в штатском (это одна из последних ролей Золтана Латиновича). Человек от природы слаб и труслив, внушает «педагог» своему «ученику», он боится за свою жизнь, и если хочешь вить из людей веревки, постарайся унижить их перед самими собой. Ради подтверждения своей теории они устраивают гнусный эксперимент со случайно попавшими в их застенки безвинными завсегдатаями корчмы. Выбор им предоставлен рассчитанно подлый: незамедлительную свободу каждый может купить за две пощечины замученному гестаповцами до полусмерти коммунисту. Но испытуемые, прежде не знавшие в себе героизма, предпочитают заплатить своей жизнью за сохраненное человеческое достоинство. Только Дюрица переступает черту. Он думал в ту роковую минуту не о себе, но о детях, которых укрыл в своем доме после ареста их родителей-антифашистов.

Мотив компромисса как будто веский. Часовщик Дюрица принимает вызов дьявола, подставившего ему ловушку, берет на свою совесть постыдную сделку, поступаясь достоинством, хотя, быть может, обрекает себя всю жизнь нести крест вины. И все-таки иначе поступить он не может, потому что на другой чаше весов ценности куда большие: дети, много детей, будущее поколение.

Он покинет гестапо ранним утром и по улице, умытой ночным дождем, побредет, будто в тумане, брезгливо отстранив от себя провинившиеся собственные руки. Вдруг начнется бомбежка: станут рушиться дома, взметнутся пожары, груды обломков вырастут на пути. Но не тронута будет улочка, куда с замиранием сердца свернет Дюрица. Улыбка на минуту осветит его лицо, чтобы тут же уступить растерянности. С такой сумятицей переживаний он пойдет дальше, и прежний вальс взрывами и замираниями отметит его неровный шаг.

Фабри предостерегает здесь от скороспелых выводов, от опрометчивых суждений о людях. Он требователен к своим героям, но всегда предоставляет им возможность оправдаться, а нам — понять их.

«...И когда снял он пятую печать, я увидел под жертвенником души убиенных... И возопили они громким голосом, говоря: доколе, Владыка, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу?!» Фабри держал в памяти эти пылающие библейские слова, экранизируя роман-притчу Ференца Шанты «Пятая печать». Вместе с писателем Фабри протестует против бесчеловечности самого выбора, которая есть «фирменное» изобретение фашизма. Как бы ни оценивал режиссер поведение своих разных «маленьких» героев в час испытаний (оценки, кстати, со временем менялись, как показывает «Пятая печать»), он последователен в решительной, не знающей никаких оговорок защите человеческого достоинства.

Сам Фабри говорит об этом: «В той сложной эпохе, когда в мире повсюду ощущается небывалая прежде напряженность, мне кажется, что протест против бесчеловечности является таким делом, о котором никогда не будет сказано достаточно... У всякого человека есть своя мания. Меня более всего интересует вопрос об отношениях между индивидуумом и обществом, единственно достойная человека свобода, человеческое достоинство и оскорбление этого достоинства».

Чем трезвее художник, чем глубже и основательней его взгляд на историю и человека в ней, чем меньше в его произведении внешних эффектов и романтического пафоса, тем

сложнее его искусство. Внешне эффективное всегда легче для выражения в искусстве, чем внутренне содержательное. Это старый закон, который находит подтверждения в обширном кинематографическом творчестве Золтана Фабри.

После «Пятой печати», картины обнаженно-интеллектуальной и нервной, Фабри экранизировал роман Йожефа Балажа «Венгры». Ему даже не пришлось заново обживать исторический план, так как события этой книги происходят в то же, что в «Пятой печати», время — в последние годы второй мировой войны. Да и ситуация здесь, если определять ее в самых общих словах, та же: человек и фашизм. Точнее: «маленький человек» и фашизм.

Фабри перенес на экран горечь книги, мотивы бесконечности унижения и незащищенности. Они составляют общее настроение фильма, примешиваясь даже к минутной радости героев. И надпись, появляющаяся в начале, — не просто первая из аналогичных пометок проходящего на экране времени, но еще иносказание, сколок с шекспировского «зима тревоги нашей». За ним отчаяние, застывшее на крестьянских лицах, и — шире — температура мрачной исторической поры, в которую, как в летаргический сон, была погружена целая страна. И все прочие названия глав — «Весна», «Лето», «Осень», «Снова зима» — понадобились, думается, не для того, чтобы в традициях романа бесхитростно расчленить повествование, следуя за годовым циклом крестьянских работ. Они, словно резцом, прочертили поверх малособытийного, освещенного ровным светом рассказа неумолимую логику выпавшей героям судьбы. И то сказать: действие фильма начинается зимой сорок третьего года, а завершается зимой же сорок четвертого, в самую агонию.

Десять крестьян, среди них четыре семейные пары, подались на заработки в Германию. До сих пор война грохотала далеко от их деревни, поэтому единственной молитвой бедняков было «хлеб наш насущный даждь нам днесь». Но история, в пучину которой поверглась вся Европа, задевает черным крылом и их. Возле поместья, где они нанялись выполнять сельскохозяйственные работы, расположены бараки для французских военнопленных, так что сабольчские крестьяне (Сабольч — одна из самых нищих в ту пору областей Венгрии) волей-неволей становятся соседями, а потом и свидетелями творимой рядом бесчеловечности. Тоскою по дому и неясной тревогой окрашен каждый их день на чужой земле. И горек финал, когда венгры, не пожелав ни за какие коврижки остаться в Германии, возвращаются на родину, где мужчин ждут призывные повестки.

Вот, собственно, и вся внешняя драматургия фильма, замкнувшая в кольцо сюжет о надежде и разочарованиях.

Режиссер прибегает к разным средствам, чтобы достигнуть стереоскопичности образов, восполнить объем отдельного жизненного положения, отдельной судьбы, выявить их внутреннюю логику и причастность большой истории. Картину «Двадцать часов», удостоенную Золотого приза на IV Московском международном кинофестивале и получившую затем мировую известность, Фабри (вслед за одноименным романом того же Ференца Шанты) строит как расследование — его ведет журналист в одной венгерской деревне. Прихотливый монтаж свидетельских показаний и ретроспекций не только восстанавливает с объективной дистанции давнее событие, у которого была трагическая развязка, но служит анализу противоречий, возникших на определенном этапе исторического развития венгерского общества и отразившихся в людских судьбах. В экранизации романа Тибора Дери, которой режиссер дал знаменательное, можно сказать, программное для его отношений с литературным первоисточником название — «141 минута из «Незавершенной фразы», глубина осмысления зауездной человеческой судьбы в контексте истории достигается благодаря лейтмотивам-ретроспекциям и постоянным

заглядываниям в будущее персонажей — так обнаруживаются неожиданные и дальние связи.

В «Венграх» Золтан Фабри также находит основания и способы заглянуть в прошлое и будущее героев, чтобы обогатить повествование содержательно и эмоционально. В крестьянском доме героя фильма Андраша Фабиана красуется в аккуратной рамочке с траурной символикой фотография его отца, солдата австро-венгерской армии Балинта Фабиана. Короткие врезки — то ли сон, то ли воспоминание — потом нам скажут, что и у отца жизнь была не слаще: сплошь мытарства, исполнения чужой воли, компромиссы с совестью, а в конце — веревка церковного колокола, завершившая по собственной его воле земное мытарство и отчаяние. Обо всем этом Йожеф Балаж подробно поведал в другом романе — «Встреча Балинта Фабиана с богом», который следом экранизировал Фабри. В «Венграх» же в коротком, на один лишь кадр, эпилоге, к фотокарточке Балинта Фабиана добавилась новая — его сына Андраша.

Золтан Фабри всегда был жаден до хорошей литературы. Достало бы ему сил, он экранизировал бы всю отечественную прозу. Делая фильм по одному привлечшему его произведению, он всегда смотрит, нет ли у того автора чего-нибудь еще, что просилось бы на экран, отвечая его, Золтана Фабри, интересам. Так было у него с Ференцем Шантой. Снимая в середине 60-х годов фильм «Двадцать часов» по одноименному роману Шанты, Фабри одновременно примеривался к его роману-притче «Пятая печать» — не беда, что осуществить эту экранизацию удалось ему лишь через тринадцать лет.

Похожим образом складывались у него отношения с Иштваном Эркеном, крупнейшим представителем современной венгерской литературы, блестящим мастером гротеска и отличным новеллистом. В самом начале 70-х годов Фабри перенес на экран «Семью Тоот», антивоенную, антифашистскую повесть, вошедшую в фонд лучших достижений современной венгерской литературы и принесшую автору поистине мировую славу (17 советских театров включили ее в свой репертуар). Спустя десять лет, в 1980 году, когда в памяти венгров были еще свежи некрологи, которыми год назад страна прощалась со своим любимым писателем, Фабри вернулся к творчеству Эркена, поставив по его рассказу фильм «Реквием» — размышление о недавнем прошлом, об испытаниях, с которыми столкнулось строительство социализма в Венгрии, и одновременно об испытании человеческого чувства, человеческой верности, о той особой форме человеческой памяти, которую называют «памятью сердца».

Четырнадцать лет назад увидела свет и получила большой читательский успех повесть Ференца Каринти «Новоселье». Фабри тогда же хотел ее экранизировать, но другие работы отодвинули этот замысел на неопределенное время. В 1983 году он вернулся к повести, сделав по ней фильм «Приходите ко мне на именины!».

Читаем у Дюлы Ийеша, автора переведенного на русский язык романа-эссе «В ладье Харона»:

«В течение всей жизни руки с неизменной жадностью хватаются за неотложные дела, а шея вытянута, глаза присматриваются к делам более отдаленным, последующим, так что, если глянуть со стороны, вся фигура — под стать благородному скакуну — проникнута одним стремлением: обогнать.

В течение целой жизни! И кого же? Да самого себя».

Это и о Золтане Фабри.

Он приближается к своему семидесятилетию, но работает в искусстве с энергией и страстью, которым позавидуют режиссеры молодые. Художник с чутко настроенной

совестью, он не отступает от мучительных и тревожных вопросов, по которым «никогда не будет сказано достаточно». Фабри стремится говорить и говорить, пока есть голос.

«ТРУДНЫЕ ЛЮДИ» АНДРАША КОВАЧА

За Андрашем Ковачем, по праву занимающим в творческой иерархии современного венгерского кино одну из высших ступеней, утвердилась репутация «трудного» режиссера. Пояснение ищите в «Лабиринте», его десятой по счету полнометражной картине.

Снимается кино. Мы не сразу понимаем, про что. Видим только, как огорченная Анна, героиня «фильма в фильме», уходит от гостей в другую комнату, закуривает, тревожно прислушивается к голосам в гостиной. За ней приходит ее муж Карой. Он просит жену соблудности приличия и, «натянув улыбку», исполнить роль радушной хозяйки на званом ужине, пусть даже ей не по душе кто-то из приглашенных.

Проводив гостей, супруги продолжают разговор на грани ссоры, и тогда мотивы странного поведения Анны начнут для нас понемногу проясняться. Этот «кто-то», из-за кого они ссорятся, оказывается, нынешний начальник Кароя, некий Биро, личность скользкая, прокладывающая себе дорогу интригами. Это он довел до самоубийства своего предшественника Тотара, вызывавшего у Анны уважение. К чему было открывать подлецу двери их дома? Карой оправдывается обстоятельствами, с которыми, дескать, надо считаться, говорит о разумном компромиссе, о гибкости. Но Анна его доводов не принимает. Ей вдруг открывается в муже заурядный конформист.

Кажется, мы где-то уже сталкивались с похожей историей. Ну, конечно, у самого Андраша Ковача. Ситуация, к которой примериваются на съемочной площадке Ева Руткаи и Ференц Каллаи (они играют в «Лабиринте», по сути, самих себя, известных и предельно занятых венгерских актеров), — почти цитата из «Стен», картины 1968 года (в нашем прокате — «Дело Ласло Амбруша») или из фильма «Эстафета», созданного в 1970 году, где Ковач, погружая своих героев в разную среду и обстоятельства, заново осмыслял эти понятия: моральные компромиссы и предел им, эрозия личности, не устоявшей на рискованной грани, ответственность отдельного человека за свои поступки или за бездействие, активное поведение. Об этом же его исторические фильмы «Холодные дни» (в советском прокате — «Облава в январе»), «На венгерской равнине», «С завязанными глазами».

Режиссера, героя «Лабиринта», между съемками атакуют со всех сторон: актриса, актер, автор сценария (он же редактор газеты), молодая монтажница и ее брат, школьный историк, оказавшийся поблизости. У каждого свое представление о том, чего ждет венгерский зритель и какой надо делать фильм. Ко всему, приятель режиссера, занимающий высокий пост и рассказавший ему в свое время реальную историю, послужившую фильму основой, теперь многозначительно предостерегает: «Не дай бог, узнают себя те, кто причастен к ней!». В сознании режиссера раздаются другие голоса — подлинных действующих лиц картины. Часто является ему самоубийца, жертва подлых интриг. Всякий раз, когда режиссер, поддавшись было уговорам, решает вымарать в сценарии мрачную развязку, его герой тут как тут: оставь, говорит, мне этот выход, не изменяй истине! И режиссер снимает, как задумывал вначале. И его вновь атакуют.

Называть эту картину автобиографической Андраш Ковач не склонен, вместе с тем он признает, что миропредставление и заботы героя-режиссера ему близки. Камера, развернувшись на 180 градусов, показывает, на каком перекрестке вкусов, ожиданий, опасений и предостережений создается подобное «фильму в фильме» аналитическое, бескомпромиссное социальное кино. «Лабиринт» подсказан автору его личным опытом. Это

его исповедь, взгляд на себя в зеркало, выплеск сомнений и накопившейся досады, полемика с другими и — с самим собой. И еще: признание в верности своему излюбленному протагонисту, который, заметим, немало взял от самого Ковача — недаром герой «Лабиринта» (в титрах он значится просто «режиссером», а по ходу фильма его раза два называют Андрашем) заявляет, тревожа тень Флобера: «Анна — это я!»

Действительно, это он, Андраш Ковач, вывел когда-то на венгерский экран людей, подобных Анне, — принципиальных, решительно не принимающих никаких сделок с совестью, предпочитающих называть вещи своими именами и готовых идти по этому пути до конца. Определение «трудные люди» закрепилось за ними после снятого Ковачем в 1964 году фильма-интервью под таким названием — об изобретателях, которые боролись за внедрение своих идей, старели в борьбе, но не отступали.

До этого за плечами режиссера были три картины, которые он поставил после десяти лет «работы в редакторском кресле. В них, пожалуй, ничего нельзя найти от того Ковача, каким мы знаем его сегодня. «Ливень» рассказывал о любви председателя сельскохозяйственного кооператива к замужней женщине. В «Пештских крышах» героем был парень с преступным прошлым, которому славная девушка помогла начать новую жизнь. «Осенняя божья звезда» — экранизация новеллы Лайоша Галамбоша про ожесточившихся бедняков, арендовавших после Освобождения бесплодный участок земли. Все три картины, в общем, добротные, но в репертуаре тех лет они не выделялись.

«Трудные люди» — первая лента, где Андраш Ковач заговорил по-своему. Ключ репортажа, в котором она сделана, конечно, принадлежал не ему одному. Чуть ли не весь киномир в первой половине 60-х годов переболел «синема-верите». Ковач тоже не устоял. Помимо объективных условий, он к этому времени был и внутренне открыт искушению снять картину в манере «прямого кино», так как испробованные им регистры обычной кинодрамы его уже разочаровали. Тогда-то режиссер узнал, какой может быть резонанс у документального исследования, выносящего на осуждение острую проблему.

Творческий риск пришелся по вкусу Андрашу Ковачу. Его отговаривали экранизировать роман Тибора Череша «Холодные дни» (он существует теперь и в русском переводе), рассказывающий о страшном событии 1942 года, когда венгерские военные власти, опасаясь нападения сербских партизан, вырезали мирное население югославского города Нови-Сад. Солдаты выгоняли людей ночью из домов и убивали на льду Дуная, а трупы сбрасывали в проруби. Режиссеру говорили: лучше не трогай эту тему, фильм может задеть национальные чувства. Но Ковач считал, что, обходя молчанием постыдные факты отечественной истории, невозможно поднять уровень национального самосознания.

Когда он на моторной лодке объезжал Дунай, выбирая для будущего фильма натуру, моторист поинтересовался:

— Что будут здесь снимать? Нападение?

— Нет. Массовое убийство.

— Кто же его совершил? Эсэсовцы?

— Нет.

— Венгерские фашисты?

— Нет. Обыкновенные венгерские солдаты.

Собеседник, подумав немного, сказал:

— Они, наверное, получили такой приказ.

Похоже, объяснение, которое он сам для себя нашел, его успокоило.

Для Ковача это было последним импульсом извне, разрешившим его колебания. Он сделал картину жесткую, без иллюзий. Из тюремной камеры, где в 1946 году четыре участника «очистительной акции», люди разных армейских чинов и равной вины, ожидают приговора народного трибунала, выход возможен только в мучительное воспоминание. В ледящую графику трагического пейзажа с черными фигурами солдат на снегу да черными стволами деревьев.

После экспрессии «Холодных дней» фильм «Стены» казался очень уж хладнокровным, погруженным в статику бесконечных диалогов. На самом деле и в этой современной истории с немотивированным увольнением инженера Амбруша, отважившегося на смелую критику, и с благоразумно-выжидательной позицией Бенке, одного из его начальников, есть внутреннее кипение, достигающее к финалу критической фазы. Появись эта картина сегодня, мы бы не задумывались, в какой разряд записать ее героев. В «деловых людей», конечно. Потому что отправные точки полуторачасового диспута, который они ведут, лежит в зоне научно-технической, административно-служебной. Но круги конфликта расходятся далеко, материя дела как такового выворачивается наизнанку в суждениях людей, которые стоят перед разрешением моральных проблем. Фильм рукой сценариста и режиссера Андраша Ковача решительно выводится в сферу нравственно-философских вопросов, в область таких понятий, как совесть, ответственность, цена и диалектика компромисса. В 1969 году на VI Московском международном кинофестивале Андрашу Ковачу, участвовавшему в конкурсе с этой картиной, был вручен Диплом — «за поиски новых кинематографических средств в жанре экранной публицистики».

- Дав картине метафорическое название «Стены», автор имел в виду обычную ошибку, когда мы позволяем мнимым преградам парализовать нашу волю и активность. В одном из диалогов фильма звучит в связи с этим ссыла на древнюю пантомиму с фехтовальщиками. Они фехтуют на освещенной сцене, имитируя полную темноту. Их движения скованы тем, что они не видят, как далеко отстоят настоящие стены, и из предосторожности, чтобы невзначай не сломать шпаги о стены воображаемые, используют лишь центральный пятачок. «Не уподобляемся ли мы сплошь и рядом этим фехтовальщикам?» — резонно вопрошает автор.

Недалеко от истины меткая журналистская фраза о том, что в своих «фильмах вопросов» Андраш Ковач добивается «скорей эффективности, чем эстетики». Он действительно меньше озабочен жанром и стилем своих картин, никогда этого не предпринимает, импровизируя во время работы над сценарием и в процессе монтажа. В его фильмах фабула обычно простая, событий немного, а то и вовсе нет. Сюжет развивается как бы между событиями, после них или накануне, когда герои оглядываются на прошлое и окружающее, оценивают себя и других, переживают медленно вызревающий психологический и идейный перелом, подобно учителю словесности Зилахи, герою фильма «На венгерской равнине» (его сыграл, как и майора Бюки в «Холодных днях» и Ласло Амбруша в «Стенах», Золтан Латинович), и полковому священнику в картине «С завязанными глазами».

Ковач не оставляет историческую тему, принесшую ему мировую известность. После «Лабиринта» он поставил «Табунщика» по роману Иштвана Галла, действие которого происходит в 1950 году. А дальше в фильмографии Ковача идет «Октябрьское воскресенье», картина, которая весной 1980 года открывала в Москве и Киеве традиционную Неделю венгерского кино. Это историческая хроника, где с протокольной педантичностью (титры отмечают чуть ли не каждый час) воссозданы события 15 октября

1944 года. В тот день венгерский правитель Хорти объявил народу о готовящемся выходе Венгрии из войны, но затем заколебался, признал свое обещание опрометчивым и от него — под давлением Гитлера — отказался. В этот же день по указке гитлеровского генштаба в Венгрии разыгрался путч нилашистов — одно из самых мрачных событий в истории нации, отодвинувшее освобождение страны на много месяцев.

События, развертывающиеся в «Октябрьском воскресенье» — дебаты в правительственных верхах, обнаружившие противоположные точки зрения на вопрос о выходе из войны, игра, которую вели в это время немецкие дипломаты, осуществленное оккупантами (Германия оккупировала страну-союзницу осенью 1943 года) похищение сына Хорти как способ давления на регента, приготовления нилашистов и начало путча — опираются на документы. Исключение составляет любовная линия (главный герой, адъютант регента Геза и красавица Эдит, жена профашистски настроенного хортистского министра), которая в фильме едва прочерчена.

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

В эпилоге фильма на стоп-кадрах застывают — «на долгую память» венграм — разрушенные мосты над Дунаем, снаряды, застрявшие в стенах Будайского дворца.

«Октябрьское воскресенье» — картина по стилю строгая, стилизованная под кинохронику (она и открывается сюжетами старой официальной кинохроники), до крайности перенасыщенная диалогами на темы политической тактики. Смотреть ее сегодняшнему зрителю, что ни говори, трудно. За это ее качество Андраш Ковач, похоже, решил расчитать своим фильмом «Временный рай» — мелодраматической историей о любви и разлуке в обстоятельствах последних лет войны.

Фильм о любви... Вот уж чего никто не ждал от этого венгерского режиссера, чья муза обычно являлась нам интеллектуально напряженной, философской и публицистической, в изображении — аскетичной, порой даже небрежной, с точки зрения апологетов изысканно снятого в цвете «живописного» кино. Под «Временным раем» скорее подписалась бы Марта Месарош, тогда же поставившая мелодраматизированную «Вторую жену».

И все-таки это Ковач!

Даже кажется, что «Временный рай» вышел из «Октябрьского воскресенья». Здесь также разглагольствуют — на светских приемах и при закрытых гостиных — о политическом выборе, который должна сделать Венгрия, и о выборе каждого. В предыдущей картине Ковача сквозь кабинетные споры и дипломатические интриги пунктиром проходила любовная линия. Не линия даже — осколок любовной истории, неурочной в часы большой политики. Вытесненная там на периферию основного действия, свернутая до двух-трех эпизодов, любовная история получила во «Временном рае» щедрую компенсацию.

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

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

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

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

«Человек остается вечным должником — перед друзьями, родными и любимыми»... Даже если бы эту сентенцию не обронил бы в эпилоге фильма герой, обреченный жить под мирным небом с виной и болью, мы все равно ее нашли бы в плоти его воспоминаний — она с очевидностью направляла и режиссерскую руку Андраша Ковача, неожиданно обнаружившего дар проникновенного лирика, и руку опытного оператора Дёрдя Иллеша, написавшего камерой выразительный портрет «войны без войны».

Кажется, совсем недавно мы радовались успеху Андраша Ковача, когда он за картину «Временный рай» получил Серебряный приз на Московском международном кинофестивале. Однако год назад он привозил в нашу страну на Неделю венгерского кино свой следующий фильм «Любовники».

Название это странно для Андраша Ковача, обычно избегавшего вторгаться в сферу сокровенных человеческих чувств. В новой картине он больше социолог, чем психолог. Ковач поведал нам историю молодой женщины, которая чувствует себя одинокой и ищет выхода, но не такого, за который надо платить компромиссом. Ситуация, не правда ли, очень жизненная, и вопросы, которые затрагивает этот фильм, куда как важны. А выводы... Андраш Ковач не торопится с ними, их должен сделать сам зритель.

В этом году Ковач привозил к нам совсем новую свою работу: две первые части большого исторического киномана, который он задумал. Фильм называется «Красная графиня». Он основан на воспоминаниях вдовы Михая Каройи, одного из крупнейших деятелей венгерской истории XX века, вождя «революции астр», первого президента провозглашенной в самом начале 1919-го Венгерской буржуазно-демократической республики. «Было бы лучше, если бы вы сделали фильм о нем самом», — говорит в начале картины вдова Каройи. Однако Андраш Ковач направил свет именно на нее. Лет десять назад он сделал для телевидения фильм-интервью, где его собеседником в течение часа была эта женщина. С той поры он вынашивал замысел фильма о ней, потому что биография у нее удивительная — в ней личная судьба и история неразделимы. Графиня, отпрыск одной из самых богатых семей монархической Венгрии, она вышла замуж за Михая Каройи в 1914 году, незадолго до первой мировой войны, и разделила его трудную судьбу. В 1919 году, когда после падения Венгерской Коммуны, сменившей буржуазно-демократическую республику, в стране установился реакционный режим, она с мужем

эмигрировала и провела с ним все годы изгнания, до самой его смерти. А после берегла его память и защищала его имя.

Знакомясь сегодня посредством экрана с этой поразительной женщиной, понимаешь, почему Андраш Ковач выбрал ее в героини: она из породы «трудных людей».

«НА ТРАМВАЕ ПАМЯТИ» С ИШТВАНОМ САБО

Случайное, но по-своему выразительное совпадение. В городе Канн на юге Франции в 1947 году покончил с собой мятежный духом Клаус Манн, автор романа «Мефистофель». И в том же Канне в 1981 году получил свои первые овации и международные призы одноименный фильм, поставленный по этому роману венгерским режиссером Иштваном Сабо. Из Канна, воздавшему таким образом задолженные почести немецкому писателю-антифашисту, фильм отправился в триумфальное шествие по экранам мира, собирая почетные награды и титулы.

К премии жюри Каннского кинофестиваля «за лучший сценарий» и призу ФИПРЕССИ (Международной ассоциации кинокритиков) добивались главный приз на национальном кинофестивале в венгерском городе Печ в 1982 году, а также премии венгерских кинокритиков — Иштвану Сабо «за лучшую режиссуру» и одному из главных исполнителей, актеру из ГДР Рольфу Хоппе. Спустя месяц Сабо держал в руках золотого «Оскара» (приз Американской киноакадемии), а следом — золотую фигурку «Давида» Донателло, по традиции присуждаемую в Риме «лучшему иностранному фильму года». Такой же приз был вручен за исполнение главной роли в этом фильме австрийскому актеру Клаусу Мария Брандауэру. Награды и почетные титулы продолжали сыпаться на эту картину и ее создателей. «Мефистофель» — рекордсмен кинорынка среди венгерских фильмов, всюду ему сопутствовал прокатный успех, признание кинокритиков и широкого зрителя. Фильм горячо обсуждали в кино клубах. Ему посвятили в разных странах теле- и радиопередачи. В центр внимания прессы вышли участвующие в фильме актеры, его виртуозный кинооператор Лайош Колтаи и, конечно, сам Иштван Сабо, талант, кинематографическому вкусу и высокому режиссерскому мастерству которого обязан счастливой «второй жизнью» роман Клауса Манна.

В творческой биографии Сабо это первая экранизация. До сих пор он ставил фильмы исключительно по оригинальным сценариям, большинство которых написал сам. Материал для них он находил в собственных воспоминаниях и в том, что слышал от родителей. Он шел по следам оставленных ему в наследство легенд, вглядывался в лица на старых фотографиях, искал в прошлом, в **своем** прошлом, которое одновременно и прошлое всего его поколения, всей нации, объяснений и духовных опор для настоящего.

Сначала были короткометражки «Концерт», «Вариации на тему», «Ты», полные изобретательности, поэзии, переменчивых настроений и глубоких мыслей. Именно тогда кто-то из венгерских критиков обронил о начинающем режиссере фразу, потом неоднократно повторявшуюся: «он родился с кинокамерой в руках». Сабо подтвердил это в 1964 году, когда на экраны вышла его первая полнометражная картина «Пора мечтаний» — лирический репортаж о поколении двадцатилетних, вступающих в самостоятельную жизнь. «Я стремился погрузить героев в реальную среду, — вспоминал недавно режиссер, — в обыденное течение жизни, чтобы все было подлинным, будто это не сочиненный и сыгранный фильм, а документальный материал... Такой стиль был естественным для фильма, говорившего о том обновлении, которое переживала Венгрия в начале 60-х годов».

Мир меняется, мы меняемся с миром, кино меняется. Эскизная, акварельная, лирико-исповедальная стилистика «Поры мечтаний» и вопросы, над которыми впервые

задумываются ее герои, казалось бы, уже отошли в прошлое. Но вот смотришь картину сегодня и испытываешь ностальгию — по этому стилю, по этой ноте удивления и ноте вдруг приходящего взросления, которые с такой чистотой прозвучали в раннем фильме Сабо.

Они появились в одно время и непредусмотренно перекликнулись — «Пора мечтаний» Иштвана Сабо и «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева. Похожие герои, те же вопросы, такая же интонация и общий сценарно-режиссерский ключ, позволивший легко, естественно соотнести искания выходившего на сцену молодого поколения с судьбами других поколений, с судьбами страны, с историей. Финальная панорама в «Поре мечтаний» по лицам девушек-телефонисток, которые, перекрывая друг друга, приветливо говорят абонентам: «Доброе утро! Просыпайтесь!», могла быть паролем всех молодых героев того времени, где бы они ни жили — в Будапеште или Москве.

Один из зарубежных откликов в середине 60-х годов на «Пору мечтаний» заканчивался словами: «В будущем необходимо с самым большим вниманием следить за постановками Сабо, который, может быть, открыл пору расцвета венгерского киноискусства». «Открыл» ее, конечно, не один Сабо, но доля его в том, действительно, велика. Потом появилась и поделила с советским фильмом лидерство на Московском международном кинофестивале в 1967 году картина «Отец» — о мальчике, который жил памятью об отце, погибшем в первые дни нового мира, о юноше, который уже не может прятаться за эту память, жить сочиненными легендами, который должен, как ни трудно, оторваться от легенд и найти в себе силы для самостоятельных поступков. «Нужно выходить из-под власти детских воспоминаний и фантазий, оттолкнуться от них и жить новой, взрослой жизнью», — комментировал позже «Отца» и внутренне связанные с ним другие свои фильмы Иштван Сабо. В финале фильма «Отец» его герой пробует переплыть Дунай — поступок, быть может, наивный, но необходимый, чтобы доказать самому себе, что и он на что-то способен.

Тему связи поколений, тему памяти и, с другой стороны, невозможность жить только ею подхватили и продолжили «Любовный фильм» и «Улица Пожарников, 25». Так от картины к картине складывалась и корректировалась временем духовная кардиограмма поколения, которую ясно и выразительно представил на венгерском экране кинематограф Иштвана Сабо.

Не фильмы, а именно кинематограф. Киномир — со своими принципами, своими образными элементами, своей, если хотите, мелодикой. Со своими городскими районами и улицами, например с улицей Пожарников, родной будапештцу Иштвану Сабо, где он поселил и своих героев. Киномир — со своими лицами. Недаром одни и те же актеры переходили у него из фильма в фильм. Взять хотя бы Андраша Балинта, центральную фигуру многих произведений Сабо, в своем роде alter ego режиссера. Даже в поздней картине «Доверие» (в нашем прокате — «Доверие обязывает»), не связанной с темой поколения, где-то на периферии основного действия мелькает Андраш Балинт — как живой герб кинематографа Иштвана Сабо.

Или трамвай... Символ города, переживший десятилетия, трогательно любимый будапештцами... Он начал свое движение в киномире Иштвана Сабо еще в «Поре мечтаний». В «Любовном фильме» среди перетасованных образов памяти, взрывающихся перебивками в настоящее, особенно настойчив этот мотив: мальчик и девочка в морозные сумерки в безлюдном трамвае возвращаются из школы домой и в эти минуты рождается первое, детское чувство; а после они же подростки, в том же желтом дребезжащем трамвае, и слетает с уст первое, юношеское признание в любви.

«Будапештские сказки», картину 1976 года, один из венгерских критиков назвал «Большой трамвайной сказкой», потому что свое размышление на тему становления народного строя в Венгрии Иштван Сабо заключил на сей раз в сюжет-метафору, а главную роль в нем поручил... трамваю. Его находят на окраине послевоенного Будапешта, ставят на рельсы и толкают в сторону города, к будущему. Трамвай становится их домом, их жизнью, полной тревог и надежд.

Смерть, рождение, любовь. Энтузиазм, нетерпение и усталость. Все вместило это путешествие. Кто-то уходит, разочаровавшись, другой погибает, защищая трамвай. Во главе с рабочим собирают остатки сил, чтобы их трамвай двигался дальше. В одно прекрасное утро в еще не рассеявшемся тумане герои видят другие трамваи. Много трамваев, которые толкают люди в том же направлении.

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

В «Будапештских сказках» та же метафора, только развернутая в целый сюжет, явилась уже символически обобщенным решением исторической темы.

От метафор и аллегорий «Будапештских сказок» лирик и психолог Иштван Сабо вернулся в свою стихию. В фильме «Доверие» он развернул в обстоятельствах 1944 года в оцепеневшем от страха Будапеште камерную драму с двумя действующими лицами — мужчиной и женщиной, прежде друг другу незнакомыми, которые по требованию конспирации вынуждены прожить два месяца в одной комнате, выдавая себя за супругов. Это история о том, как в атмосфере страха и недоверия, опутавших, кажется, весь город (вспомнить пустые улицы или безмолвные голодные очереди), вошедших в кровь обыкновенный людей, внезапно родилась любовь, которой обстоятельства отмерили короткий срок. С неторопливостью и богатством нюансов (многие из них вписал сюда прекрасный актерский дуэт — Илдико Баншаги и Петер Андораи) Сабо показывает, как рождается, ломая стену подозрительности, взаимное доверие, помогающее людям выжить.

Кажется, что в «Мефистофеле» перед нами совсем другой Иштван Сабо. Уже не акварелист, предпочитающий эскизность и мягкую растушевку, а живописец с крупным, энергичным мазком. Блестящий мастер, демонстрирующий высокую постановочную культуру. Художник экспрессивно-драматической темы, обладающий убийственной меткостью, не просто угадывающий — решительно срывающий маску с фашизма. Однако в почерке, в манере вести рассказ — пропуская отдельные эпизоды жизни героя, вводя их такой скороговоркой, называя, иллюстрируя их торопливо сменяющимися друг друга картинками (так в «Поре мечтаний», в «Отце», в «Любовном фильме»), мы узнаем руку Иштвана Сабо. Мы также узнаем здесь Сабо по излюбленным им звукозрительным контрапунктам — кажется, они берут начало еще в докинематографическом, доинститутском периоде Сабо, когда он работал на радио. Став кинорежиссером, он опробовал эти контрапункты в короткометражном фильме «Вариация на тему», выразительно использовал их в «Поре мечтаний», особенно в ключевом эпизоде, когда герой и его подруга смотрят кинохронику — на кадры хроники, в которой проходят двадцать лет

венгерской истории, накладывается разговор двадцатилетних венгров. Подобные контрапункты разнообразятся и усложняются в последующих его картинах, включая «Мефистофеля».

Книга, по которой поставлен этот фильм, ровесница, даже чуть старше Иштвана Сабо. Читатель 1936 года легко узнавал в героях романа «Мефистофель» реальных лиц. Выведенным тут персонажам, хоть автор и замаскировал их вымышленными именами, впору было сводить с ним счеты. Правда, он был для них недостижим. Клаус Манн, трагически мятежный сын Томаса Манна, писал эту книгу вдали от родной Германии — с болью о ней, в урок ей.

Вся немецкая эмиграция жила тогда стыдом и болью за свою страну, где правили бал фашисты. Пером Клауса Манна водила еще и боль личная — он тяжело переживал эволюцию человека, когда-то близкого ему по духу, друга молодости, а некоторое время даже родственника (тот был мужем сестры Клауса — Эрики), талантливого актера, в котором тщеславие в конце концов взяло верх над убеждениями. В Третьем рейхе этому баловню заправил за его компромиссы сочиняли парадную биографию. Антифашист Клаус Манн спешил положить на другую чашу весов беллетризованную отповедь. Дистанции у автора «Мефистофеля» не было — на романе, дышавшем политической злободневностью, остались следы торопливости и горячки.

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

С такой же вот точки кипения эта история берет разбег: битком набитый театр неумолкающей овацией чествует избранницу успеха, опереточную примадонну, а за кулисами, в гримерной, куда долетают аплодисменты, затыкает уши и корчится в ревности честолюбивый завистник... Это наша первая, быть может, самая важная встреча с Хендриком Хёфгеном, героем фильма. Через минуту он спрячет гримасу звериного отчаяния под маской светской учтивости и впредь будет только менять маски, скрывая ото всех — от самого себя тоже! — свое истинное лицо. Во всем, что произойдет с ним дальше, когда он станет взбираться по лестнице успеха, когда подающий надежды гамбургский актер станет фаворитом имперского Берлина и будет купаться в аплодисментах, во всем, что он станет жадно брать от жизни, чем будет платить и чем урезонивать свою совесть, мы найдем лишь закономерное развитие болезни, диагноз которой поставлен уже в начале. Однажды он сам о ней скажет своей первой жене, Барбаре (польская актриса Кристина Янда), вспомнив мучительный эпизод из детства — тогда он хотел отличиться в хоре, запел на тон выше, а учитель строго сказал ему: помолчи! Это за нее, за глубокую, может быть, врожденную, уязвленность Хёфген теперь требует у жизни большую компенсацию. Ему нужен успех, дозарезу нужен, что бы ни творилось в мире. А в мире, то бишь в собственной стране Хёфгена, поднимает голову фашизм... Так, в сюжет об актере, в «роман карьеры» входит антифашистская тема, раздвигая, укрупняя его.

Темпераментную, мастерски поставленную, снятую и сыгранную картину Иштвана Сабо социально-политическими и нравственными проблемами, крепко завязанными в трагический узел, обеспечил, разумеется, первоисточник. В романе Клауса Манна, с прямой уроком, вычитанного в реальной биографии, показано, как далеко может завести художника (в данном случае актера) готовность ради успеха продать душу дьяволу.

Фильм о том же. В фокусе по-прежнему история конформиста от искусства, не брезгующего получать вожделенный успех с ладони «второго человека» в Третьем рейхе. Иштван Сабо почти не отступает от богатой фабулы романа, разве что обостряет некоторые мотивы. Режиссер, например, настаивает на том, что сделка Хендрика Хёфгена с нацистами внутренне, психологически закономерна. Ведь он, по сути своей Нарцисс, снедаем гипертрофированным честолюбием и самолюбованием. Нацизм тоже замешен на самолюбовании, уже не индивидуальном, а расовом. Из метаморфозы Хёфгена следует, что от одного до другого всего шаг. Убеждения у Хёфгена взаимозаменяемы, как черная и красная стороны его мефистофельского плаща. Да убеждений, собственно, и нет. Есть роли. Нет лица — есть маски. «Я только актер!», или: «Я — первый актер!» — вот истинная его религия.

А с другой стороны: о тайном родстве Хёфгена и нацистов говорит инфернальная театральность его покровителя, одного из заправил в Третьем рейхе, человека, у которого иезуитски-мягкая интонация при змеиной улыбке и людоедской грусти в глазах. Этот ставит свой жуткий спектакль, казня человечество. Потому занимает эффекты, «Я учусь у вас, Мефистофель!»

Иштван Сабо вводит такую метафору (фильм вообще перенасыщен изобразительными и словесными метафорами). В театре дают «Фауста», в котором Хенрик Хёфген исполняет свою заветную роль — Мефистофеля. В антракте актера приглашают в ложу покровителя. И вот уже партер и балконы, обратив взоры к багровому бархату ложи, оцепенело созерцают символическое зрелище — как раскидывает Хёфген мефистофельский плащ над внушающим страх властителем... Какой умильный спектакль! Искусство вышло на сцену политической истории пожать руку кровавому маршалу.

Образ мефистофельской маски с настойчивостью, чрезмерной даже, проходит сквозь всю картину, не всегда — справедливости ради надо сказать — обогащая ее новыми смыслами, зато глубоко впечатывая в нашу зрительную память, а значит в сознание, мысль, которая передана фильму романом и которую Сабо дополнил финалом, какого в романе нет. Генерал привозит Хёфгена на стадион и говорит, какой грандиозный спектакль он задумал здесь поставить. Хёфгена почти что вытолкнул на арену под ночное небо. Прожектора слепят ему глаза, он хочет выйти из слепящего света — лучи не выпускают его. Как затравленный, Хёфген мечется по арене, прикрываясь руками и повторяя: «Что им от меня надо? Я ведь только актер».

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

«Мефистофель» вовсе не неожиданная картина в творчестве Иштвана Сабо. Ее истоки можно найти еще в раннем короткометражном фильме «Вариации на тему», особенно в последней его части. Там нет ни сбрасываемых бомб, ни рушащихся зданий, ни маленького мальчика с поднятыми руками перед фашистским автоматом, ни других известных миру документов, запечатлевших фашизм, если можно так выразиться, «на работе» (они есть в первой части маленькой ленты, а во второй в музее мы видим атрибуты войны, способные заговорить, загрохотать). В третьей же части, по внешности мирной и такой стерильной, есть тревога, которая растет. Есть ощущение, что — как сказано у Брехта — «еще плодоносить способно чрево, которое вынашивало гада». Что именно рождает такое ощущение, сразу даже не скажешь. То ли эти черные солнцезащитные очки, которые почему-то надеты на всех, кто сидит за столиками кафе. То ли это тягуче-беспокоящее соло саксофона. То ли чье-то позвякивание вилок по бокалу в такт

грохоту сапог, который в фонограмме нарастает, нарастает, пока наконец не выйдет на первый звуковой план. И вот еще: за фигурой саксофониста то ли плакат, то ли афиша какого-то спектакля — с нее на нас смотрит черно-белая маска, точь-в-точь такая, какую мы много раз видим в «Мефистофеле»... Конечно, эта перекличка случайная. Но ясно также и то, что киномир, если он действительно существует, всякую случайность объяснит, откроет в ней закономерность. Потому что все в киномире связано, все в нем из одного корня. Потому что фильмы эти — в конце концов, фильмы одного человека: фильмы Иштвана Сабо.

МАРИ ТЁРЁЧИК, С КЕМ ЕЕ СРАВНИТЬ?..

Когда-то Бела Балаж в восхищении написал о звезде немого кино Асте Нильсен: «Снимите шляпу перед ней, ибо она несравнима и недостижима!»

Мне кажется, будь он нашим современником, или, по крайней мере, застань он (что вполне могло быть) триумфы венгерского кино в 50-е годы, начиная с «Карусели», его рука снова вывела бы эту темпераментную фразу и поводом для нее теперь стала бы Мари Тёрёчик, его соотечественница. Вот уж действительно, «несравнима и недостижима».

Если ее сравнивали, то с королевской щедростью: не было такой статьи о Каннском кинофестивале 1956 года, где не говорилось бы о «Карусели» (тогда она впервые была показана миру), о том, что это — сама весна, в которую вступало венгерское кино, отпечаталась на целлулоиде; о Мари Тёрёчик в роли деревенской девушки, в которой поднимают мятеж, рвутся из тисков патриархального уклада юность и любовь, зарубежные критики писали, что это редкое художественное переживание, что она напоминает по хрупкости образ Элизабет Бергнер, а ее трогательная, нежная, полная слез улыбка — улыбку Марии Шелл. Легко представить, какие были у дебютантки глаза, когда ей это читали. Ведь она тогда даже еще не была в полном смысле актрисой; в титрах фильма рядом с ее именем предупредительно стояло: «студентка».

Когда Мари Тёрёчик утвердили на эту роль, она училась еще только на первом курсе будапештской Высшей школы театра и кино. Надо было обладать интуицией и режиссерским опытом Золтана Фабри, чтобы угадать в ней дар, который в будущем поднимет ее на самую высокую ступень актерской славы.

«Мне просто повезло, — считает Мари Тёрёчик, — что первым, кто ввел меня в кино, был Фабри и что первым фильмом в котором я снялась, была «Карусель». Эта картина, как известно, занимает особое место в истории венгерского кино. В «Карусели» оно едва ли не впервые вырвалось из пут схематизма, который наложил свою печать на венгерские фильмы начала 50-х годов. «Карусель», с ее поэзией и правдой, явилась знаменем новой волны. Я, можно сказать, вынула счастливый билет, дебютировав в «Карусели».

Имеет хождение версия (чуть ли не сама Мари Тёрёчик из обычной придирчивости к себе пустила ее гулять по свету), что в «Карусели» она была всего-навсего послушной моделью в руках Золтана Фабри. Он-де ставил задачу, показывал, как надо делать, иногда обманчивыми способами, как с ребенком, добивался нужных ее состояний. А она... Боготворила мастера, остановившего на ней свой выбор, и старалась, как стараются благодарные ученицы. Но если бы в самом деле было только так, если бы тут не участвовали еще ее собственное сознание и память, ее лицо, глаза, улыбка, на которых оставили свои знаки большие и маленькие переживания ее двадцатилетней жизни, если бы с удивлением не нашла она в Мари Патаки, героине фильма, сестру, не по судьбе — по характеру, если бы не срослась с ней до такой степени, что даже взяла себе, по предложению Фабри, ее крестьянское имя (ведь родители, жившие в деревне, дали своей средней дочери по-городскому звучащее имя Марианн; казалось бы, для киноафиши

лучшего и не надо), короче — если бы с губ слетали слова, а душа молчала, экран выдал бы. Зрителям, однако, явилось иное. Именно душа, которую не подделаешь, просыпалась здесь, тянулась к солнцу, ликовала. Вдруг, словно опомнившись, пугливо съеживалась, снова вся собиралась в обреченно-покорном взгляде. Вздыхала и втихомолку плакала. А потом выпрямлялась, принималась бунтовать. Страдала оттого, что бунтовала. И все-таки уже не могла не смотреть поверх родной изгороди в даль, где свобода носила имя любимого.

«Мы летим, Мари!» — этот возглас ликования ее партнера по «Карусели» Имре Шооша будет потом долго мелькать в заголовках статей-портретов о ней. Журналистские перья готовно срифмуют его с окрыляющим стартом молодой актрисы.

«Эта карусель сильно подняла меня,- скажет спустя много лет Мари Тёрёчик.— Когда я сошла с нее, голова у меня кружилась, трудно было устоять на ногах».

Но она устояла.

Через год ее видели такой же искренней и трогательной в «Двух признаниях» Мартона Келети и в картине Феликса Мариашши «Легенда окраины», горьковатой и человечной, а главное поразительно правдивой — по рисунку жизни, по лицам.

Еще через год — в «Железном цветке», фильме, который поныне живет в памяти и сердце каждого, кто его видел. Две нефальшивые и очень пронзительные ноты выбила эта венгерская картина, обращенная, как и «Легенда окраины», в прошлое: обиду за нескладность человеческой жизни, за обманы, которыми жестокий мир в кровь царапает доверчивые души, и милосердие — с отчаяния выложившему все из своего скромного кошелька за фальшивый билет в страну счастья. Главную героиню зовут в тон этой драмы Вера.

В последний раз Мари Тёрёчик была объявлена в титрах «студенткой». Шел май 1958 года.

А осенью на экранах появилась «Анна Эйдеш» Золтана Фабри, и это был триумф уже профессиональной актрисы. Она принесла сюда из прежних картин болезненную кротость и светящуюся доверчивость. И добавила к ним выражение нечеловеческой усталости с редкими проблесками улыбки. В истории о девушке-прислуге, сбивающейся с ног, чтобы угодить спесивым хозяевам, ее ненависть к ним, достигнув предела, смешается с поруганной здесь же женской верой. Душа оцепенеет, и руки сами, будто в больном сне, потянутся к орудиям страшной мести.

Мари Тёрёчик потом много их переиграла — бедных крестьянских девушек или сироток с задумчивой улыбкой, девушек, становящихся жертвами своей доверчивости, разочарованных в любви. Но Анна Эйдеш («эйдеш» в переводе с венгерского — «сладкий») — самое ранящее имя в списке ее юных страдалец. Особенно глубоко ранит финал: ее сомнамбулическое бесчувствие, когда по знаку беды в квартиру вламываются соседи, полицейские, репортеры; затем резкий окрик следователя, на который она, уже по рефлексу, вздрагивает всем существом и снова превращается в комок нервов, как накануне мести.

Трагизм столь высокой пробы нуждался, казалось, в незамедлительном противовесе, и такой противовес скоро объявился. Это «Сорванец». Комедия под таким названием, сделанная в 1959 году, рассказывала об обаятельно инфантильной, по-мальчишески озорной, вносившей всюду неразбериху девчонке, этаким андерсеновском «гадком утенке», который на глазах переживал чудесное превращение. Мари Тёрёчик тут ошеломительно хороша — счастливой взбудораженностью, неудержимой выдумкой,

грациозной эксцентричностью. И еще лирикой, которую она несет сквозь каскадный сюжет с трогательной мечтательностью. Эта роль, принесшая актрисе ее первую международную премию (на кинофестивале в Карловых Варах в 1960 году), породила в ее биографии другую, уже лирико-комедийную вереницу образов, в которых Тёрёчик открывала перед нами новые грани женственности.

При этом в ее внешности не было ничего, что работало бы на рекламу. Лицо как лицо, таких кругом было много. И фигурка маленькая, хрупкая, премий за такую на конкурсах красоты не дают. Как-то она даже пожаловалась, что к ней никто и никогда не приставал на улице. Не заметив ее в толпе, даже, может быть, толкнув нечаянно, на нее спешили в кино, как на свидание с мечтою.

Зрителям она нравилась, в ней узнавали «девушку из одного двора» (это почти название одной из картин 60-х годов, в которой играла Тёрёчик). Вкусы зрителей к тому времени вообще заметно изменились. Соответственно изменился экран. «60-е годы — читаю в одной венгерской статье о Тёрёчик, — озаменовались приходом девушек без грима, тех, кто не восхищал зрителей красотой. Их можно было скорее принять за студенток, изучающих искусство, чем за кинозвезд. Они не были куклами или истеричками. Они были человечны». Остается добавить, что именно Мари Тёрёчик содержательностью, глубинной человечностью своего таланта проложила на венгерском экране тропу, по которой пришли другие. Встречаясь с ее героинями, зрители учились ценить обаяние простоты, угадывать алмазы прелестной душевности в знакомых и буднично серьезных лицах.

Шли годы. Они оставляли на лице актрисы свои знаки, и она не сопротивлялась. Коробочки с гримом по-прежнему открывались редко. Взрослея и расставаясь с непосредственностью молодости, Мари Тёрёчик стала появляться на экране с лицом усталым и измученным и открывать нам обычно спрятанные у ее героинь за иронией, за напускной уверенностью их внутренние драмы, их страдания, тревоги и непоказной стоицизм. Вокруг ее новых героинь, даже на вид кротких, всегда какая-то напряженность. Они еще не произнесли ни слова, а ты уже чувствуешь атмосферу эмоционального накала. Это ее стихия. Тогда она становится по-особому точна и выразительна во всех деталях поведения, в таких мелочах существования на экране, как тоскливый взгляд или усталый жест. Такой мы ее видели у Миклоша Янчо в фильмах «Тишина и крик» и «Любовь моя, Электра». В «Переулке» Тамаша Рени, в «Лунном венце» Марты Месарош и в «Мертвом крае» Иштвана Гаала. У Фабри в «Муравейнике», картине 1971 года. Во всех лентах Дюлы Маара, самая счастливая среди которых «Где вы, Дерине?». И в фильме Кароя Макка «Любовь», где скрытый драматизм наэлектризовал внешне невыигрышную для актеров ситуацию.

Всего у нее сейчас в списке более семидесяти картин. Лучшие из них принесли ей почетные титулы и награды — у себя на родине и за рубежом. И то, что выше всех титулов и наград: зрительское признание. Вот уже три десятилетия оно сопровождает счастливую и трудную, полную беспокойств, сомнений, даже конфликтов жизнь Мари Тёрёчик в искусстве.

Она боится надоесть, прежде всего — самой себе. Пробует одно, другое, третье из того, что еще не играла. В начале 80-х Тёрёчик заставила венгерских кинокритиков удивиться в один голос: настолько неожиданной явилась она в образе хитроумной гангстерши в криминально-костюмной ленте Роберта Бана «Гостиница «К вечному свету» и в роли Столикой ведьмы в киносказке «Бедный Джони и Арника». Она идет на смелые эксперименты. И иногда набивает себе шишки. Но неудачи только разжигают в ней азарт.

Кто-то верно заметил: «О ней нельзя говорить как о человеке, преисполненном тщеславия, благополучия, в ореоле славы». Сама Мари Тёрёчик кисло сgrimасничает, если вы назовете ее «звездой». «В моем паспорте, — скажет она, — в графе о профессии написано: «актриса». Для нее это синоним «работы». Каждодневной. В три смены. Порой до изнеможения. Она беспрерывно снимается, не считаясь, большая роль или маленькая, и не отказывая даже начинающим режиссерам, делающим свои первые экспериментальные короткометражки. Случается, в полночь она еще мчится записываться на радио. А утром ей на телевидение. Кстати, здесь тоже у нее в руках перебивал самый разный материал. От «Вишневого сада», в котором она сыграла Раневскую, и документального фильма об уникальном, насчитывающем восьмисотлетнюю историю вьетнамском театре «Тео» (создатель этой ленты — режиссер Дюла Маар, муж Мари Тёрёчик, она же в кадре как бы гид, сама знакомится с театром и нас знакомит) до недавней инсценировки «Кикиморы» по повести Валерии Перуанской, где ее партнером был Евгений Матвеев, и бенефисного шоу, где она и поет, и танцует, и цитирует памятные свои роли.

Это телевидение. Но еще был, есть и всегда будет в ее жизни театр — его она когда-то трудно завоевывала. Первые сценические успехи Тёрёчик во второй половине 60-х годов связаны с арбузовской Таней и героиней пьесы Леонида Зорина «Варшавская мелодия». Несколько лет назад взоры венгерских театралов обратились к провинциальному городку Дьеру, где Мари Тёрёчик, оставив на время Будапешт и престижный Национальный театр, с блеском сыграла Катерину в «Грозе» Островского и, не переводя дыхания, — брехтовскую матушку Кураж. Теперь в Будапеште, добавив к нему после Сегед (он в четырех часах автомобильной езды от столицы — это к вопросу о рабочем режиме актрисы), она увлеченно играет на радость своим поклонникам ностальгическую опереточную пьеску.

«Снимите шляпу перед ней, ибо она несравнима и недостижима!»...

Два года назад ее пригласили на Каннский фестиваль. Устроители учредили тогда тринадцать почетных золотых призов для крупнейших актеров мира, чьи биографии органически связаны с историей этого знаменитого киносмотрa. Вот имена двенадцати: Мишель Морган, София Лорен, Гленда Джексон, Ингрид Тулин, Ханна Шигула, Шарлотта Рейндлинг, Лайза Минелли, Витторио Гасман, Дирк Богард, Фернандо Рей, Роберт де Ниро, Жерар Депардьe. По стажу каннских триумфов Тёрёчик многих из них превосходит. Она пережила здесь с «Каруселью» свой первый головокружительный успех, хотя и не получила тогда премию. Зато в 1970 году Канн дружно проголосовали за нее в фильме «Любовь», а в 1975 — в «Где вы, Дерине?».

У Мари Тёрёчик больше, чем у других, должно быть, билось сердце от волнения, когда она поднималась на сцену нового каннского Дворца кино. Ведь в этой шеренге «штучных звезд» она была единственной из социалистической страны.

КОСТЮМЫ И ЛИЦА ФЕРЕНЦА КАЛЛАИ

С восхищением наблюдаешь, как венгерский актер Ференц Каллаи элегантно меняет на экране костюмы и среду. Видишь его то в детективе, то в фарсе, то в мелодраме. Отыграв с увлеченностью какую-нибудь приключенческую роль, вроде тех, что в «Загадочном похищении» по Жюльо Верну или пародийно-гангстерской «Безумной ночи», он тотчас появляется в роли психологической, которую может играть сугубо реалистически или гротескно, улыбочиво или задумчиво-грустно, как делает это, например, в фильме «Который час, господин Будильник?» в роли священника, но в любом случае с той органичностью, какую можно найти лишь у подлинно больших мастеров. Роль может быть даже небольшой, но Каллаи все равно вам запомнится, вас подкупит сочность его игры.

То, что Ференц Каллаи — виртуоз эпизода, подтверждено официально: в конце 60-х годов за блистательно исполненные им эпизоды в фильмах «Опрометчивый брак» и «Что с тобой будет, Эстерка?» артист был удостоен специальной премии венгерских кинокритиков. Мы же располагаем на этот счет доказательством непосредственным — идущим на наших экранах фильмом Марты Месарош «Свободное дыхание». Каллаи играет тут отца молодой героини и особенно хорош в той сцене, когда его персонаж со своей новой женой идет — по традиционному ритуалу — знакомиться с избранником своей дочери и его родителями.

Фильмография Ференца Каллаи, который в нынешнем году встретил свое шестидесятилетие, обширна: почти сто ролей, включая телевизионные ленты. В ней соседями оказываются не похожие друг на друга персонажи. Вот сановные ловеласы — в фильме «Военная музыка», увидевшем экраны еще в 1961 году, и в «Золотых дукатах призрака», костюмной приключенческой ленте по Кальману Миксату. А рядом — правдолюбцы Ференца Каллаи в фильмах «Как дела, молодой человек?» и «Свидетель». И тут же — смешной злодей из комедии «Яд в стакане», похищенный директор-перестраховщик в «Похищении по-венгерски»...

И в будапештском Национальном театре, где он работает уже не первое десятилетие, Каллаи утром может репетировать Мефистофеля из гетевского «Фауста» (несколько лет назад он приезжал с ним на московские гастроли), а вечером выйти на сцену парторгом Соломахиным в «Протоколе одного заседания» А. Гельмана, ибсеновским доктором Стокманом, горьковским Егором Булычовым или Городничим в «Ревизоре» (ему довелось, в обмен с Кириллом Лавровым, сыграть эту роль в нескольких спектаклях Ленинградского БДТ, после чего он получил из рук Товстоногова удостоверение работника этого театра). В этом году в Дни венгерской культуры в Советском Союзе мы видели Ференца Каллаи не только в кино (в фильмах «Который час, господин Будильник?» и «Красная графиня»), но и на сцене. В мольеровском «Тартюфе», с которым на сей раз снова приезжал в нашу страну будапештский Национальный театр, Ференц Каллаи играл — и с каким блеском! — Оргона.

Кино, театр, телевидение. Кажется, когда Каллаи все успевает? А он успевает, помимо всего, еще и интенсивно общаться. О Ференце Каллаи его коллеги говорят, что он наделен исключительным даром общения. Где бы и по какому бы поводу ни собирались венгерские актеры и вообще люди искусства, вы непременно отыщете его в пестрой толпе. Кого-то дотошно расспрашивает, кому-то что-то советует, исповедуется сам. «Самопознание, особенно в профессии артиста, необходимо, — считает Каллаи. — Я даже думаю, что это важнейшее условие мастерства. А путь к нему лежит через общение. Коллеги рассказывают о том, что их заботит в данный момент, а ты узнаешь в этих признаниях свои сокровенные мысли и сомнения. Часто встречаешься в людьми, чей образ мыслей отражает самочувствие всего общества. Тогда ты вдвойне или втройне обогащен новым знанием — об окружающем тебя мире и о себе. Ты наполняешь им роль, над которой в этот период работаешь. Выигрывают в конечном итоге все: зрители, искусство и ты сам. Вот почему я так люблю общение — со своими товарищами по театру, по кино и со зрителями где бы то ни было. Для актерского творчества общение — это как воздух, без которого оно просто зачахло бы. Поэтому мой призыв к актерам: ищите встреч!»

Сорок лет минуло с тех пор, как Ференц Каллаи начинающим актером впервые переступил порог киностудии. Теперь даже странным кажется, что в самом начале ему прочили лишь узкое амплуа отрицательного персонажа. Какое там! У Каллаи редкий дар быть на своем месте в любой по звучанию роли. Вот он берет нужный по пьесе или сценарию тон и незаметно немного сдвигает своего персонажа к другому полюсу. За умной

иронией его Мефистофеля обнаруживается печальный лик. Его одержимому страхом Городничему, хотя тот хам из хамов и отменно глуп, в какую-то минуту посочувствуешь.

В фильме Петера Бачо «Рояль в воздухе» персонаж Каллаи поначалу безобидно комичен. У него и прозвище соответствующее — Баклажан. Но виток-другой сюжета, и глупо заискивающий перед молодым пианистом Баклажан вдруг обнаруживает энтузиазм и хитроумие, которые поднимают его на ступеньку уже нешуточного интригана.

А в «Лабиринте», фильме о съемках фильма, где режиссер Андраш Ковач вводит зрителей как бы в свою мастерскую, в круг собственно художнических раздумий и колебаний, Ференц Каллаи играет немолодого актера, серьезного, буднично деловитого и... немного смешного, когда тот, приспособляясь к бесконечным исправлениям в его роли, неуверенно репетирует примирительные заигрывания его героя с женой после ссоры.

Годом раньше, в 1975-м, он играл похожее, только в иных обстоятельствах, в фильме режиссера Дюлы Маара «Где вы, Дерине?», основанном на дневниках прославленной венгерской драматической актрисы прошлого века. Партнершей Каллаи в этой картине выступает Мари Тёрёчик, с которой в конце 50-х годов он разделил успех на сцене Национального театра, когда они играли в арбузовской «Тане». Они не раз потом встречались на сцене, в кино и на телевидении. И вот теперь она — Дерине, переживающая кризис отношений с публикой, он — Иштван Дери, ее муж, исчезнувший с ее горизонта на восемнадцать лет и внезапно объявившийся, чтобы утешить ее и утешиться самому. Он разыскивает ее в провинциальном театре, где она гастролировала. Нерешительно подходит к ней, читает в ее взгляде и жестах неуверенность и утомленность. И ловит ее на том, и заманивает в СВОЮ усадьбу, из которой она вскорости станет рваться обратно в театр, какие бы разочарования там ее ни ждали. Дери умоляет, угрожает, наконец бросает ей в лицо страшную правду: у нее, мол, нет пути назад, она состарилась и не нужна публике. Каллаи тут удивительно гибок, играя и ревность, и сочувствие, и эгоизм человека, стремящегося любыми средствами удержать возле себя любимую женщину, и рыцарское побуждение не для себя — для нее же самой спасти ее от сценической смерти, от ранящего медленного забвения. Он и нелеп, и благороден, и груб, и в ту же минуту жалок.

На органическую многожанровость Ференца Каллаи рассчитывал и режиссер Петер Сас, решая в ключе трагикомедии свой фильм «Красавцы и сумасброды» (он уже не первый год в нашем прокате).

После легкомысленной песенки про влюбленных, под которую начнет просыпаться город и повезут на продажу свежие булочки, герой Каллаи процедит вдруг сквозь зубы, наподобие «реплики в сторону»: «Проклятая жизнь!» И затем раскрутится повесть об Иштване Ивице, пекаре в будни и футбольном судье в выходные дни. Удрученный ежедневной монотонностью, тот понадеется, что в очередную субботу ему выпадет, наконец, чудо или приключение. Поездка Ивица в последнюю субботу футбольного сезона в маленький городок, где ему приходится под дождем без особого блеска, на какой он способен, судить игру команд третьей лиги, действительно развивается в небольшое приключение и завершается чудом, пусть не совсем таким, какое мыслил себе герой. Просто в своем спутнике, этаким Мефистофелем в образе бокового судьи Чарли (эту небольшую роль интересно сыграл Дюла Бодроги), он открывает за маской пересмешника возможного и столь необходимого ему друга.

По ходу этой истории с ситуациями забавными и трогательными актер поминутно меняет краски. Его Ивиц то раздражителен и недоверчив, то расчувствован и романтичен. Потом растерян, когда одна за другой тают поманившие было иллюзии и ему надо возвращаться в привычную, одинокую повседневность. В финале, путившись бежать сквозь осенний

лес за обидевшимся Чарли, он внезапно повалится под каким-то кустом на опавшую листву и с тоскливым удивлением, будто в первый раз, услышит, как дает сбой его усталое сердце.

Ференц Каллаи мастерски взял эту грустную ноту. На очереди в его плотном расписании стояла съемка сатиры.

ЦЕЦИЛИЯ ЭСТЕРГАЙОШ, «САМАЯ ОРИГИНАЛЬНАЯ»

В редакцию популярного венгерского журнала «Фильм, синхаз, мужика» однажды пришло письмо с любопытной анкетой, результатом самодеятельного опроса. Люди разных занятий — инженеры, педагоги, повара, партийные работники, солдаты, священнослужители, владельцы маленьких кондитерских (всего 860 человек), — объединенные любовью к театру и кино, раздали всевозможные титулы известным венгерским актрисам. «Самыми выдающимися мастерами» были признаны в той анкете Клари Толнай, Хильда Гобби и Ева Руткаи. Всемирно известную Мари Тёрёчик назвали «актрисой самых неожиданных достижений». Определили и «самую героическую», и «самую естественную». И ту, у которой «самый красивый голос», и ту, «кто всегда сохраняет свою красоту». Титул «самой оригинальной актрисы» разделили в самодеятельной анкете Ила Шютц, Илдико Баншаги (с ней мы знакомы по фильму «Доверие обязывает») и Цецилия Эстергайош.

Похвалами в адрес Цецилии Эстергайош сегодня в Венгрии не скупятся. «С именем Цецилии Эстергайош, — заявляли журналисты в начале 80-х годов, — связаны самые крупные творческие достижения в отечественном киноискусстве последних лет». А кинокритики, называя по традиции лучшие фильмы года и лучших создателей и исполнителей, в январе 1981 года в свои фавориты произвели ее — за роли в фильмах «Брак без обязательств» (именно она вписала сюда комедийные ноты на правах взбалмошной подружки невесты) и «С днем рождения, Мэрилин!». Чуть раньше они точно так же отметили работу Цецилии Эстергайош в фильме «С Новым годом!» Ее игру в «Мэрилин» после признания на родине назвали лучшей на кинофестивале в Сан-Ремо.

Сказали бы ей в начале 60-х, что ее ждет такой успех в кино, не поверила бы. Она, конечно, мечтала тогда об успехе, но в балете. И действительно, едва не стала звездой.

Окончив институт балета, она танцевала с успехом сольные партии. И не где-нибудь, а в Пече, где балетной труппой вот уже два с лишним десятилетия руководит талантливый хореограф и неутомимый экспериментатор Имре Экк. Это благодаря ему балетные постановки Национального театра маленького венгерского городка стали гордостью современной венгерской культуры, их приезжают смотреть не только жители столицы и других венгерских городов, но и страстные поклонники Терпсихоры из других стран. В своем первом интервью, датированном 1963 годом (тогда ей было 19 лет), которое она дала журналу «Фильм, синхаз, мужика», только что вернувшись с лондонских гастролей, на вопрос о заветном желании Цецилия Эстергайош, не задумываясь, ответила: «Хотела бы добиться успеха как балерина. Как где? В Пече, конечно!..»

Но в том же театре ее найдут однажды за кулисами в слезах. Во время репетиции нового балета на музыку Россини она упала, сломала ногу, и отныне блестящая карьера балерины становилась для нее проблематичной. В минуту отчаяния, с гипсом на сломанной ноге застал ее Иштван Сабо, тогда еще молодой кинорежиссер, успевший сделать лишь две короткометражки. В театр Пече он заглянул в поисках исполнительницы на главную роль в своем третьем короткометражном фильме «Ты». Так несчастный случай привел Цецилию Эстергайош в кино.

Ей не надо было в этом лирическом этюде ничего играть. Она просто гуляла по будапештским улицам, ела мороженое, улыбалась прохожим, которые улыбались ей в ответ. Обаяние молодости, природная и отшлифованная балетом пластика и непосредственность, с какой Цецилия Эстергайош вела себя перед камерой, сами сделали свое дело. Рецензенты, кинувшиеся хвалить этот солнечный фильм, едва их перья выводили имя Цецилии Эстергайош, принимались одалживать друг у друга эпитеты. «Прелестная», «восхитительная», «обаятельная» — раздавалось в ее адрес со страниц журналов. «В очаровательно естественной игре Цецилии Эстергайош оживает личное местоимение «ты», вынесенное в название фильма... Мы видим ее глазами автора, влюбленного юноши, для которого это обожаемое «Ты», — вдохновенно утверждала одна статья. Другая ей вторила: «...На целлулоидную пленку спроецировано удовольствие жить».

Иштван Сабо снимет ее еще раз — в небольшой роли в своем первом полнометражном фильме «Пора мечтаний». Один из героев картины, отдыхая с приятелями на Балатоне, однажды вечером увидел, как хрупкая девушка грациозно выделяет балетные па, будто на сцене, на безлюдной пристани. Так она входит в картину — мелодией молодости, мечты, счастливого единения с миром. Потом они познакомятся, приоткроется характер девушки, немножко легкомысленной, немножко кокетливой. Влюбчивый герой даже решит на минуту, что она и есть та, которую он искал. Но кончатся каникулы — растает, едва начавшись, увлечение. И очаровательное создание со вздернутым носиком и смешинкой в глазах, чувствующее себя как рыба в воде на танцплощадке, уступит в сердце героя (и в фильме) место другим.

«Пора мечтаний», вышедшая на экран в 1964 году, была восьмой по счету картиной Цецилии Эстергайош. Роли в кинофильмах и телевизионных лентах доставались ей пока что небольшие, тем не менее дилемма — оставаться в балете, даже если ей уже не светили сольские партии, или становиться драматической актрисой — сама собой разрешилась. Цецилия Эстергайош пошла заново учиться в будапештскую Высшую школу театра и кино.

Конечно, жаль ей было расставаться с балетом. Она потом еще долго обходила стороной здание Будапештской оперы и затыкала уши, когда по радио передавали балетную музыку — боялась, видно, что ностальгия возьмет верх. И почти в каждой роли, которая ей выпадала в кино или на сцене Цецилия Эстергайош находила повод и место «послать привет» своей первой привязанности. Пусть шутовской, пародийный, крохотный, но танец режиссеры все-таки придумывают для нее. В фильме Пала Шандора «Футбол старых времен», где ей выпала совсем куца роль «женщины в шубе» (так значится она в титрах), Цецилия Эстергайош самозабвенно танцует в ритмах 30-х годов. «Танцовщицей» именуется ее героиня в криминальной ленте «Коджек в Будапеште», одной из самых кассовых венгерских премьер минувших лет.

Правда, нет танца у Цецилии Эстергайош в фильме Петера Готара «Этот день — подарок», где она сыграла едва ли не лучшую свою роль, и в картине Ливии Дярмати «Немножко я, немножко ты», показанной недавно советским зрителям на Неделе венгерского кино. Но в обостренной графике ее движения столько характера (в каждой роли особенного), что, кажется, уже не нужно слов, мы и так все понимаем о ее героинях: кто они, что с ними происходит.

Зато она танцует в двух лентах Реже Сёрёня — «С Новым годом!» и «С днем рождения, Мэрилин!», хотя это отнюдь не музыкальные, не хореографические по жанру фильмы.

Если первая из них комедия, то она всего ближе комедиям Чехова: герои беспечно слоняются в канун Нового года по городу и пикируются шутками, а тем временем разыгрываются невидимые никому драмы. Хорошенькая Ева — героиня одной такой

драмы, истинно чеховской, потому что «соль» ее — в скуке жизни. Еве безумно скучно в благоустроенной квартире с занятым только собою — своей работой и своими хобби — мужем. Вот она и принялась в новогоднюю ночь бунтовать на свой лад. Заполучив на несколько минут эстраду и микрофон, она вложила в гротескно бравирующее танцевальное и вокальное соло всю меру отчаяния, какая в ней накопилась.

Увидев, как замечательно проявилась Цецилия Эстергайош в небольшой роли, Реже Сёрёнь решил, что следующую картину будет делать с ней и только с ней. Родилась лента «С днем рождения, Мэрилин!».

Героиню фильма мы впервые встречаем в тонстудии: дублируют на венгерский одну из картин с Мэрилин Монро, дублерша бьется до слез, чтобы найти верную интонацию, и не находит, и дает волю истерике, и не может продолжать работу. Это заявка на характер и ключ к драме — не только актрисы, но женщины. Героиня фильма — не Мэрилин Монро, она только подкладывает свой голос под экранное самовыражение знаменитости. Исходная теза в дальнейшем обретает широкий смысл. Мы видим, что дублирование не только род заработка для героини фильма, это формула ее существования. Она и в жизни надсадно стилизует себя под Мэрилин, будто присвоенный чужой образ может от чего-то ее защитить, что-то оправдать (в глазах окружающих? в собственных?).

Живет на свете Мари Сабо, актриса, ей сорок лет. Живет неустроенно — и внешне, и внутренне. Играет в каком-то провинциальном театре. Но получить ей свою долю удачи здесь не так легко. Выигрышные роли достаются очередным пассиям главрежа. А Мари Сабо пассия списанная. Конечно, она может закатить сцену вероломному любовнику (и закатывает). Но толку-то что? Все равно, как говорится, «посторонись-подвинься». Приходит, правда, телеграмма с киностудии: зовут на пробы, ей «светит» главная роль. Может быть, это поворот в ее нескладной жизни? Она кидает в чемодан тряпки и — в Будапешт. А в поезде, взглянув на себя в замызганное зеркало, клянется: «Все! Не пью, не курю, никаких мужчин. Буду жить, как все порядочные люди». Получится? Не очень.

В фильме перед нами как бы идут параллельно две пленки. Одна, цветная, фиксирует будапештские скитания Мари. Под стать ее усилию подтянуть себя (свои манеры, свои разочарования) до эффектного образца, под стать ее способности менять регистры самовыражения — стилевая эклектика этой пленки, где сочетаются сочный бытовой реализм и пассажи мюзикла, щемящие ноты и канкан. Да еще эта живописная пластика... Она — тот же грим, та же губная помада, тот же глянцево-самообман. Как и меланхолично-жеманная песенка на кассете, с которой весь фильм не расстанется героиня, цвет «зализывает», закрашивает неутешительную реальность ее подлинной драмы.

Вторая пленка — снятый наподобие черновых проб или телевизионного интервью разговор Мари Сабо с режиссером в студийном павильоне. Это исповедь или что-то вроде психоаналитического сеанса. Исповедник за кадром; на монохромной, вирированной пленке, снятой большими кусками, с невыверенным световым рисунком, мы видим только героиню — длинные крупные планы усталого лица. После утомительной репетиции, где она была так беспомощна, так нелепа, так механически повторяла за хореографом и так приходила в отчаяние, ее усадили перед камерой, то бишь перед режиссером, и сняли наклеенные ресницы. Совсем другое лицо. Нет маски — есть печальная и вымотанная Мари Сабо, ее реальная жизнь. Сюжет, быть может, куда богаче, чем тот, в котором ей предстояло танцевать...

В финале героине фильма преподносят маленький сюрприз. Показывают старую пленку: на экране совсем еще юное лицо живет под высокую музыку в гармонии с солнечным миром. Это кадры из давней короткометражки, которую поставил Иштван Сабо, а снялась в ней Цецилия Эстергайош. Они понадобились теперь Реже Сёрёню, чтобы устроить

встречу своей героини, потерявшей себя, со своим прошлым. А для исполнительницы — это встреча со своей актерской юностью, от которой она далеко ушла.

В «Мэрилин» Цецилия Эстергайош необычайно интересно и психологически точно импровизирует перед камерой смятенную, бравирующую, незащищенную и отчаянно защищающуюся душу героини. Она с виртуозностью продемонстрировала свою выразительную пластику и способность не «играть» драму — жить драмой, идти по краю пропасти и цепляться за любую иллюзию. Картина не во всем удалась, но заявка, спору нет, интересная, материал заключает в себе социально значимые уроки и, конечно, несомненны богатые возможности Цецилии Эстергайош, которые, по сути, впервые по-настоящему раскрылись перед нами.

СДЕРЖАННЫЙ И ТЕМПЕРАМЕНТНЫЙ ГАБОР КОНЦ

Снимаясь для рекламных фотографий, Габор Конц не отказывает себе в удовольствии поиграть в супермена — костюмом, позой, нахальновато-победительным взглядом. Можно решить, что экранное амплуа этого венгерского актера — лихие ковбои или каскадеры. Во всяком случае, люди авантурной складки, герои риска и удачи. В большом списке киноролей, сыгранных им за двадцать с лишним лет, есть, действительно, и такие: персонажи костюмных приключенческих и современных криминальных лент, иногда с пародийной нотой (как в фильме «Без паники, майор Кардош!»), в которых Габору Концу выпадает возможность продемонстрировать свою завидную спортивную подготовку. Его авантурные персонажи отлично держатся в седле, виртуозно владеют оружием, будь то лук или суперсовременный кольт, а в кулачных поединках им не занимать проворства и находчивости.

Однако не эти роли, главные (как в «Загадочном похищении») или эпизодические (как в «Сыновьях человека с каменным сердцем», «Профессоре преступного мира», в других остросюжетных венгерских фильмах, многие из которых идут в нашем прокате), принесли настоящую актерскую славу Габору Концу. Не суперменом, а обыкновенным парнем, рабочим или крестьянином, порой неловким и грубоватым, но подкупающим простодушной доверчивостью и искренностью, начинающим открывать для себя окружающий мир, в его странностях и противоречиях, вошел Габор Конц в зрительское сознание. Такой он в «Переулке», картине, которую в 1966 году поставил Тамаш Рени.

К этому времени Габор Конц у себя на родине был уже известен. Начал он с шутливого эскиза в очаровательной, поэтической, окрашенной улыбкой короткометражке «Концерт», одном из первых кинематографических опусов Иштвана Сабо. Снимался Конц и в первых фильмах Андраша Ковача: в его «Пештских крышах» и «Осенней божьей звезде». Тамаш Рени тоже был дебютантом, когда впервые встретился с Габором Концем. Правда, первые пробы, на которые молодой режиссер пригласил студента актерского факультета, не удались. И все-таки Рени, соблазнившийся выразительной фактурой этого выходца из крестьян (Габор Конц до пятнадцати лет прожил в деревне) и угадавший в нем актерскую индивидуальность, попробовал его в другой роли, поменьше. Так, Габор Конц сыграл молодого рабочего в фильме «Рассказы в поезде».

1963 год, пожалуй, был самым счастливым в судьбе Габора Конца. Закончилась его учеба в будапештской Высшей школе театра и кино, начались первые репетиции в театре города Мишкольца. Летом Венгрия узнала о Серебряном призе, которого на Международном кинофестивале в Москве удостоились «Рассказы в поезде». А в декабре на экраны страны (чуть позже у нас) вышел фильм «Жерминаль» по роману Золя. То была франко-венгерская коопroduкция. Французский режиссер Ив Аллегре доверил Габору Концу в этой экранизации важную роль анархиста Суварина. И выбор оправдал себя, по единодушному суждению зрителей и критиков.

Габора Конца стали охотно приглашать разные режиссеры. Но наиболее значительные его работы в кино в последующие годы были связаны все же с именем режиссера Тамаша Рени. Их творческий союз не прерывался, а звездные часы пережил в «Переулке» и, спустя несколько лет, в фильме «Макра».

Винце Богнар, герой «Переулка», несет в себе черты определенного типа со всеми его психологическими и социальными признаками. Приехав в Будапешт из деревни, он становится рабочим, снимает квартиру, свободные вечера проводит с друзьями в кафе. Встречает милую девушку, прячущую за грустной улыбкой недоверчивость. Привязывается к ней. У нее, оказывается, есть ребенок. Винце привязывается и к нему. Хочет жениться на Габи. Но теряется при первых трудностях, при первых вспышках ревности, первых обидах. Габор Конц показывает Винце решительным и нежным, вспыльчивым и готовым прощать, а потом чувствовать себя виноватым. Есть у Винце такая реплика, он произносит ее в финале, когда приходит в больницу (события приняли трагический оборот, и Габи ее играет Мари Тёрёчик — доставили сюда в безнадежном состоянии). Врач сообщает Винце, что «в 4 часа утра пасту пил exitus», то есть «исход». По Винце глух к латыни и не теряет надежды. Дрожа от волнения, запинаясь, он говорит: «Хорошо, хорошо, по я все же хотел поговорить с ней». Габор Конц потом рассказывал, что именно эта реплика стала для него отправной точкой в раскрытии характера Винце.

Если Габора Конца спрашивают, каких героев он предпочитает играть, актер обычно отвечает: «Тех, кто говорит правду в лицо». Вспоминает при этом Тетерева из горьковских «Мещан», которого играл когда-то в студенческом спектакле. Конц, по его признанию, любит играть нервность, импульсивность, потенциальную взрывчатость, только до поры до времени сдерживаемые, маскируемые молчанием. Ему нравится, когда роль позволяет накапливать напряжение, оттягивать, сколько можно, эмоциональный взрыв. Благодарными для него в этом плане явились главные роли в кинодилогии Золтана Фабри «Венгры» и «Встреча Балинта Фабиана с богом».

В центре «Венгров» — Андраш Фабиан, немногословный и жилистый крестьянин средних лет. Это его взгляд, цепкий, встревоженный, однако многого еще не улавливавший и потому сохранявший наивность, определил в этой картине угол зрения на трудное для нации время — вторую мировую войну, в которой у Венгрии была роль сателлита фашистской Германии.

Андраш Фабиан с неохотой подался на заработки в Германию. Уговорили решившие ехать мужики, настояла жена Илонка. И вот они в поместье, рядом с которым расположен концлагерь. Бес любопытства заставляет Андраша Фабиана, приоткрыв ставни, устремлять свой взгляд в запретную сторону. Хотя из окна их с Илонкой комнаты и по его собственной темноте ему было не понять, что именно происходит за проволокой на плацу под ослепительными прожекторами, смутное беспокойство все же поселяется в герое и день ото дня растет. Фабиан начинает догадываться, что рядом работает какая-то адская машина, перемалывающая людей. И что он, добровольный венгерский батрак, является, как ни крути, ее исправным винтиком. Разговора о двусмысленности их положения ни разу в фильме не заходит, но Габор Конц не без причины ввергает вдруг своего героя в угрюмую сосредоточенность. Что-то в Фабиане от подобных открытий надломилось, но выхода он не видит, вот и остается ему проявлять мальчишескую строптивость, срываясь на пешке-управляющем.

Чтобы связь между картинами была очевидной, Золтан Фабри и в следующем своем фильме «Встреча Балинта Фабиана с богом» главную роль поручил Габору Концу.

Житие «естественного человека» Балинта Фабиана, которое авторы фильма ведут с первой мировой войны, вместило в себя многое из того, что потрясло начало нашего

столетия, хотя поле зрения героя ограничено. Получив сполна фронтовых тягот и страданий, Фабиан вернулся в деревню, исправно служил, кучером у местного графа, был свидетелем «революции астр» (астры были эмблемой венгерской буржуазно-демократической революции 1918 года), видел после, как его односельчане пытались с торопливостью провести в жизнь декреты Венгерской Коммуны 1919 года, старался — так подсказывало ему разумение — унять распивавший тех классовый ригоризм и предотвратить ненужное кровопролитие. Видел Фабиан также, как после падения Венгерской Советской Республики расправлялись с ее активистами, вымаливал для них у графа помилование... Ко всему смерть жены, загадочная и страшная. Размолвка и разлука с сыновьями. И еще мотив личной вины — воспоминание об убитом им на фронте итальянском солдате — необходимо вплетется в тот смысл, который несет в фильме ищущая, почти детской исходной доверчивостью, душа «естественного человека». Конц избрал единственно верный тон игры в этом неторопливом, на поверхности «тихом» фильме. Безыскусная простота, суровая сдержанность этого тона, отсутствие всякого нажима в изображении переживаний, загнанных внутрь, сжатых со всех сторон драматическими обстоятельствами, куда как выразительны. Исполнение Габором Концем этой трудной роли было по праву отмечено премиями в Венгрии и за рубежом.

Габор Конц — актер широкого диапазона. На сцене театра «Виг», где он работает с середины 70-х годов, он равно интересен и волнующ, играя, скажем, главную роль в известной американской пьесе «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» и выходя в другой вечер самоуверенным задиристым солдафоном-дуэлянтом маркизом д'Орсиньи в булгаковском «Мольере». То же в кино и на телевидении. Вчера мы видели его крестьянином, угрюмо раздумывающим о собственных бедах и об открывшемся ему несовершенстве мира. Или мрачно-гротескным услужливым простаком, который с запозданием понимает, что служил подлому делу. Сегодня он приходит к нам прохожим и ловкачом в чехословацком фильме «Помощник» или воспитателем интерната, в котором мальчишка, обделенный родительской заботой, недоверчивый ко всем взрослым, разглядел сострадающую и справедливую натуру (венгерский фильм «Протяни мне руку!»). А завтра...

В свежем номере венгерского иллюстрированного журнала разворот занимает цветной фоторепортаж о съемках нового телефильма. На одной из фотографий Габор Конц, как заправский гангстер, припирает кого-то к стенке электродрелью вместо автомата. Это значит, что еще одну пародийную авантюрную роль записал актер в свой пестрый список.

И последнее...

Любой очерк о кино устаревает на следующий день после того, как в нем поставлена последняя точка. Выходят новые фильмы, вписывая новые штрихи и краски в сложившийся репертуар. Глядишь, уже иная в нем пропорция жанров и ведущих тем и совершенно новые режиссерские и актерские имена на устах у зрителей. Учитывая этот живой процесс, о котором, к счастью, никогда нельзя сказать окончательного слова, я стремился, опираясь, главным образом, на непосредственную насмотренность (может, не привычно еще это слово, но очень понятно) читателя, то есть на возможности, которые дает в этом плане наш кинопрокат, сделать зримыми основные, исторически сформировавшиеся и сохраняющиеся, хотя и трансформирующиеся в ходе времени, черты венгерского кино, главные линии, по которым идут в нем сегодня поиски, а также основные мотивы творчества и индивидуальные средства некоторых его мастеров, в данном случае режиссеров и актеров, без которых, как, впрочем, и без многих других, чьи имена звучали в общем обзоре, новое венгерское кино уже трудно представить.

Можно было бы на этом и расстаться с читателями, если бы не подоспела свежая информация, которая... нет, не меняет высказанных наблюдений, оценок, итогов, но

достаточно выразительно дополняет их, тем более, что в предложенном здесь портрете нынешнего венгерского кино необходимо присутствуют четыре десятилетия его развития. Думаю, что информация, которая завершит очерк, будет интересна и полезна всякому, кто заинтересованно следит сегодня за венгерской социалистической кинематографией.

Речь идет о тайном голосовании, которое недавно провели секции кинокритиков Союза кинематографистов и Союза журналистов Венгрии по случаю 40-летия Освобождения страны от фашизма и на основе организованной киноретроспективы под названием «Поворот судьбы» (она шла в кинотеатрах венгерской столицы и других городов с сентября прошлого года по 9 мая нынешнего), включавшей венгерские фильмы, занимающие определенное место в истории этой социалистической кинематографии, показывающие ее достижения и изменения за прошедшие четыре десятилетия. «40 лучших фильмов за 40 лет» — так озаглавлен список произведений, возникший в итоге голосования.

Прежде чем перейти к конкретным названиям, напомним, что подобное голосование однажды уже проводилось в Венгрии, а именно в 1968 году, по случаю двадцатой годовщины национализации венгерского кинопроизводства. Тогда были отобраны 12 лучших венгерских художественных фильмов, созданных за предшествующие два десятилетия. В очередности голосов это были следующие картины:

1. Пядь земли – реж. Фридеш Бан, 1948 г.
2. Без надежды – реж. Миклош Янчо, 1966 г.
3. Карусель – реж. Золтан Фабри, 1956 г.
4. Холодные дни – реж. Андраш Ковач, 1966 г.
5. Будапештская весна – реж. Феликс Мариашши, 1955 г.
6. Господин учитель Ганнибал – реж. Золтан Фабри, 1956 г.
7. В солдатской форме – реж. Имре Фехер, 1957 г.
8. Дом под скалами – реж. Карой Макк, 1959 г.
9. Десять тысяч дней – реж. Ференц Коша, 1967 г.
10. В потоке – реж. Иштван Гаал, 1964 г.
11. Младший сержант и другие – реж. Мартон Келети, 1965 г.
12. Отец – реж. Иштван Сабо, 1966 г.

Так называемые «Будапештские 12» все без исключения попали в нынешний список. Разве что поменялись места. Первым сегодня стоит фильм Миклоша Янчо «Без надежды». Скажу сразу, что именно Янчо лидирует по числу фильмов в данном списке; сюда вошли его картины «Звезды и солдаты», «Так я пришел», «Развязка и завязка» (другое название — «Кантата»), «Ясные ветры».

На втором месте по числу голосов фильм Гезы Радвани «Где-то в Европе».

В список попали четыре картины Золтана Фабри: «Карусель», «Господин учитель Ганнибал» (оба в первой десятке), «Двадцать часов» и «Два тайма в аду». Таким же числом картин представлен здесь Карой Макк: «Любовь» (она и «Карусель» достойно

представляют в этом списке, кроме всего, творчество Мари Тёрёчик), «Дом под скалами», «Одержимые» и «Лилиомфи».

Иштван Сабо вошел в список тремя — безусловно лучшими — своими произведениями (называю их в том порядке, как они здесь следуют): «Мефистофель», «Отец», «Пора мечтаний».

«Холодные дни» (или «Облава в январе») Андраша Ковача занимают, как и в прежнем списке, четвертое место, следуя теперь за «Синдбадом» Золтана Хусарика. В середине нынешнего списка еще раз возникает имя Ковача - как создателя социологического, проблемного фильма «Трудные люди».

Разумеется, каждый, кто с большей или меньшей основательностью знаком с венгерской кинематографией, волен внести в этот список, согласно своим привязанностям и внутренним оценкам, необходимые, на его взгляд, поправки: с чем-то в нем решительно не согласиться, какие-то из фильмов поднять выше, другие — если не вовсе исключить, то существенно их понизить. Данный список, как он есть, несомненно отражает время: новое видение, новое понимание — изнутри — логики развития венгерского киноискусства, а также продиктованные всем культурным процессом некоторые уточнения (иные явно временного порядка) на шкале художественных ценностей. Вместе с тем нынешнее голосование венгерских критиков красноречиво подтвердило неизменность главных критериев в оценке венгерского киноискусства: его социальные обязательства, активное участие всеми доступными средствами в историческом процессе и в формировании общественной совести и, с другой стороны, его художественное качество, сила выразительности и заразительности, являющиеся единственным условием для того, чтобы кинопослание достигло адресата.