

СОВЕТСКИЙ

23

Экран





НЕОБЪЯВЛЕННАЯ ВОЙНА

Когда в 45-м окончилась война, не думал я, что снова придется попасть во фронтовую обстановку. И вот Вьетнам. Здесь и по сей день рвутся бомбы, дымятся развалины, плачут дети — здесь снова идет война, но война необъявленная. На кадре из моего фильма — он так и называется «Необъявленная война» — вьетнамские солдаты стреляют по американским самолетам из карабина. И, может быть, это не совсем подходящее к такому случаю оружие, но всегда, когда в небе Вьетнама появится американский стервятник, вьетнамец, если есть у него в руках любое оружие, не упадет на землю — он поднимет ствол карабина и вступит в неравный поединок с бронированной машиной. В этом несломленный дух вьетнамского народа, который выстоит в тяжелой борьбе и станет победителем.

И. Г а л и н, оператор ЦДСФ

Кадр из фильма
«Поступь свободы»
(режиссер Ю. Егоров)



ИТОГИ КОНКУРСА

Под рубрикой «Остановись, мгновенье!» в первом номере этого года редакция «СЭ» объявила конкурс на лучший кадр документального кино. Тематика конкурса была обширной, операторы и режиссеры-документалисты, профессионалы и любители присылали нам кадры, рассказывающие о героическом труде советских людей, о буднях и праздниках нашей Родины, о значительных событиях современности. Многие из них мы публиковали на страницах журнала. Пора подвести итоги конкурса. Лучшим, по мнению редколлегии, оказался кадр из фильма режиссера-оператора Юрия Егорова «Поступь свободы». На нем бойцы-патриоты Гвинеи-Бисау рассматривают портрет полководца гражданской войны Николая Щорса. «Можете представить, — писал режиссер Юрий Егоров, — что мы чувствовали, встретив такую неожиданность в джунглях Африки, в двух километрах от португальского фашистского гарнизона!»

Отмечая, что в опасных военных условиях камере документалиста удалось запечатлеть значительный момент, создать творчески интересный кадр, редколлегия награждает его настольными часами — памятным призом журнала «Советский экран».

Советский
Экран

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

ОСНОВАН В 1925 ГОДУ

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 23 декабрь 1969

фильмы 70-го года «КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ»



Амелин (С. Любшин)

Есть старая солдатская легенда. Она гласит, что в первую годовщину Октября Владимир Ильич Ленин стоял на Красной площади вместе с красноармейцами и произносил с ними слова воинской присяги. Как нередко в легендах, домысел в ней основан на факте. Ленин действительно принимал присягу с красноармейцами, но не на Красной площади, а в цехе завода Михельсона перед отправкой на фронт воинских формирований московских рабочих.

Кинодраматурги Ю. Дунский и В. Фрид решили не разрушать легенду и тоже перенесли этот эпизод на Красную площадь — на день первого парада первых красноармейцев. Их сценарий (отрывок из него печатался в № 17 «СЭ») получил первую премию на конкурсе произведений, посвященных жизни и деятельности В. И. Ленина, и сейчас режиссер Василий Ордынский ставит по нему картину.

Когда я был на съемке, эпизод присяги еще не снимался. Еще предстояло заполнить Красную площадь трехтысячной массовой, построить трибуну, повесить старые лозунги и транспаранты. По сценарию тихходный, старенький биплан разбросает над площадью листовки, Ленин (артист Сергей Яковлев) спускается к шеренге красноармейцев, встает в строй и вместе со всеми повторяет:

— Я, сын трудового народа, гражданин Советской республики, принимаю на себя звание воина рабочей и крестьянской армии. Перед лицом трудящихся классов России и всего мира я обязуюсь носить это звание с честью... За Российскую Советскую Республику, за дело социализма и братства народов — не щадить ни сил своих, ни самой жизни...

Ленин появится в картине всего в двух сценах, но сцены эти — определяющие, без них не было бы фильма, посвященного рождению Красной Армии, сложному, трудному процессу ее становления. Ведь именно Ленин доказывал на заседании Совнаркома необходимость создания революционной армии народа для защиты завоеваний революции от врагов внутренних и внешних. С этого заседания в Смольном и начнется фильм. Убеждая товарищей, Ленин говорит: «Если бы у нас сегодня было столько дисциплинированных полков, сколько имеется революций, то мы могли бы воевать против империалистов всего мира!» И он диктует слова декрета: «Красная армия создается без принуждения и насилия. Она составляется только из добровольцев. Рабоче-крестьянская Красная Армия создается из наиболее сознательных и организованных элементов трудящихся классов... В Красную Армию поступает каждый, кто готов отдать свою жизнь за защиты завоеваний Октябрьской революции».

Обширная по масштабам тема становления Вооруженных Сил молодой Советской республики решена на примере одного полка — бывшего 38-го гренатерского. Прошло четыре года войны, совершилась революция, был обещан мир, только что проходило братание с немцами.

Рвущиеся домой, к мирной жизни солдаты самодемобилизовались, захватили эшелон и в полном составе уехали с фронта: ненавистная война была для них окончена. Вот этот полк разложившейся царской армии и встречает направленный партией на фронт недавний питерский рабочий Амелин (С. Любшин), человек сугубо штатский, не знающий военного дела, но отчетливо сознающий возложенную на него задачу. Ему удается остановить уставших людей, убедить их повернуть оружие против врагов молодой Республики Советов, превратить забытых царских солдат в сознательных бойцов революции. Собранный в единый кулак, вновь ставший боевой единицей, полк стал называться Беспощадным Пролетарским.

Боевое крещение он получил на маленькой железнодорожной станции в районе Пскова, дав первый отпор кайзеровским войскам. Короткий бой состоялся 23 февраля (нового стиля) 1918 года. Это была первая победа молодой Красной Армии над интервентами.

С этого дня и ведет наша армия свое летосчисление.

В картине два главных персонажа — Амелин и бывший офицер Кутасов (В. Шалевич), опытный военный специалист. Судьба свела вместе очень разных людей — по происхождению, воспитанию, традициям, характерам, жизненному опыту. Не сразу нашли они общий язык, но их объединили честность, мужество, любовь к Родине.

Фильм состоит из двух новелл — действие одной из них происходит в восемнадцатом, другой — в девятнадцатом году. Центральный эпизод второй новеллы — бой на железнодорожном мосту. Пролетарский полк должен захватить мост, высадить десант на другом берегу реки и принять на себя главный удар белых, а в это время в другом месте начнется настоящее наступление.

Во Владимирском депо построен бронепоезд «Красный варяг» — стоящий, какие ходили когда-то, только броня чуть потоньше. Сейчас он стоит на запасном пути около Лиепаи. Картины снимают в ее окрестностях, потому что здесь нашли незлектрифицированный и почти свободный участок железной дороги, красивый

мост, наконец, потому, что здесь удивительно разнообразна природа. Я убедился в этом в Вентспилсе, в 33 километрах от Лиепаи, где и огромные ели, и озера, и холмы, и река Алоксте — все казалось взятым «напрокат» из-под Уфы, оттуда, где проходил колчаковский фронт.

Вокруг меня ходили солдаты в ботинках с обмотками и красными звездами на фуражках с маленькими круглыми козырьками. Рядом стоял матрос с аккуратно подстриженными усиками. С одного бока у него болтался кортик, с другого — низко, пофлотски, висел наган. Если бы он не окликнул, ничем не узнал бы в нем артиста С. Никоненко. На площадке были и другие актеры — В. Малявина, играющая жену Кутасова Наташу, Уно Лойт и Павел Кармунин, играющие красноармейцев эстонца Уно Партса и белоруса Карпушонку, оператор В. Железняков, художник Л. Платов. Боевая техника была представлена полностью — орудия, колчаковские броневики с черепами и костями на боках, пулеметы «максим», тачанки, полевые кухни, санитарные двуколки. Шофер в кожаных штанах, кожаном кепи и перчатках, похожий скорее на летчика, стоял у древнего «мерседеса» с клаксонами-грушей. Автомобиль этот «играл» «Антилопу-Гну» в «Золотом тельнеке», снимался в «Шестом июля», а теперь изображает «роллс-ройс», на котором ездит Кутасов. Вероятно, не только через актеров, через могучие, сильные характеры, через высокие страсти, но и через эти вещественные приметы эпохи ощущаем мы ее атмосферу. Консультирует кинематографистов Маршал Советского Союза И. С. Конев.

Когда был объявлен перерыв, я взял короткие интервью.

СТАНИСЛАВ ЛЮБШИН:

— Мне трудно сейчас, пока работа над ролью в разгаре, говорить о ней. Как всегда, идут поиски характера, мотивировки поступков, как всегда, волнуясь. Говорить можно после того, когда работа закончена. Да и положение мое особенно ответственное, ибо роль эту авторы предназначили специально для меня. Пока скажу только, что главное в Амелине — его человечность. Он преисполнен святой, чистой верой в идеалы, он

обращается к чувствам людей, и потому они доверяют ему и идут за ним. Если начдив — беспощадный мозг армии, то комиссар — ее благородное сердце.

ВЯЧЕСЛАВ ШАЛЕВИЧ:

— Каждый из нас читал много книг о гражданской войне, смотрел фильмы и спектакли. Я был соавтором пьес, по которым поставлены спектакли вахтанговского театра «Конармия» и «Начдив Чапаев». Материал этот, следовательно, хорошо знаком. Но «Красная площадь» открывает в нем нечто новое — забытые события или неизвестные факты, а новые характеры, новые глубины в постижении людей той эпохи.

Кутасов — человек талантливый не только в военном смысле; он правдив, порой резок, откровенен, умен, и это привлекает к нему людей. Кутасов — «военная косточка», и это роднит его с нашим временем, потому что его требование дисциплины, научного овладения военным делом стало теперь законом в армии. В Красную Армию он пришел сознательно, всем существом поняв и приняв ее. В картине он проходит путь от молодого поручика до убежденного сединами советского генерала. В конце фильма мы узнаем, что он бил белокитайских генералов в составе Особой Дальневосточной армии, японских — под Халхин-Голом, участвовал в Великой Отечественной войне. Его путь напоминает биографии многих советских маршалов.

Мне еще не приходилось играть таких людей, и удовольствие от этой роли возрастает оттого, что мой партнер — Станислав Любшин — актер глубокий, ищущий, интересный, с которым мы впервые встречаемся на съемочной площадке.

ВАСИЛИЙ ОРДЫНСКИЙ:

— Оба героя картины дороги мне. Но особенно хочется утвердить правоту Кутасова. Это сильный характер. В начале фильма солдаты хотят расстрелять его за то, что он требует отдавать ему честь, — им кажется это оскорбительным, ведь он бывший офицер. Кутасов спокойно стоит под дулом пулемета. А для меня его героизм не в этом эпизоде, а в сценах, где в решительную минуту он способен принять нелегкое решение, взять на себя ответственность, ответственность человека и командира.

Ключевая сцена фильма — присяга на Красной площади — оказывается решающей и для Кутасова. Услышав слова воинской клятвы, увидев, как Ленин становится рядом с солдатами Беспощадного Пролетарского полка, Кутасов ощущает себя частицей коллектива и решает подчинить себя общему делу. Он окончательно переходит на сторону народа.

Сложность для меня в том, что я впервые ставлю историко-революционный фильм, что гражданскую войну я знаю только по книгам и документальным лентам. Надеюсь, что поможет опыт участника Великой Отечественной войны.

С. Чернов

Фильм «Не горюй!», самым названием своим взывающий к оптимизму и веселости, неповторимо национален. Обаятельно воплощен в нем духовный склад грузинского народа. Чудесен и край, предстающий с экранов, — обласканная солнцем Грузия, зеленая снизу, голубая и синяя сверху, словно мир в стихах Багрицкого.

Тем более поражает неожиданностью и вызывает беспокойное удивление, что в основе фильма лежит роман французского писателя. Имя автора — Клод Тилье, название романа — «Мой дядя Бенжамен». Итак, фильм-переделка. В нем допущено перенесение фабулы с одного национального материала на другой и, значит, совершено нечто предосудительное: ведь в искусстве все держится взаимно. И потому, казалось бы, недопустимо перемещение сюжетных элементов с одной национально-исторической почвы на другую.

Но почему же в таком случае нет в картине и следа механической, искусственной перелицовки? Иные объясняют дело просто: французский оригинал лишь натолкнул кинематографических авторов на первоначальный замысел, а в остальном между фильмом и романом ничего общего нет. Но это совсем не так — оно есть, это общее. Только смысл его не в фабульных совпадениях. Тут другое: особый характер художественного выражения народности. Он одинаково присущ обоим этим произведениям (как, впрочем, и многим другим). В них народность предстает не только в национальном обличье, но содержит еще и некоторые общие для разных национальностей народные черты. Их изображение обрело наибольшее художественное великолепие в искусстве Возрождения с его народным полнокровием, отказом от аскетического самоотречения, реабилитацией плоти, утверждением права человека на радости жизни и земное счастье.

Такова идейно-эстетическая фактура фильма Дanelии. Такова же она и в романе Тилье. Оба — фильм и роман — овеяны донесшимся из туманной дали веков дыханием Ренессанса. И потому картина не стала только жанровым эскизом грузинского быта, отнесенного к концу прошлого столетия. В ней за безукоризненным изображением национального своеобразия различаешь классические черты народного жизнелюбия и свободомыслия, на протяжении веков от Боккаччо, Сервантеса, Рабле до таких романистов, как «Мой дядя Бенжамен», как «Кола Брюньон» Роллана. Черты эти, хоть и неодинаково воплощенные по уровню и характеру художественности, выражали пафос народной темы в ее различных национальных вариантах.

«Не горюй!» — один из таких вариантов. Это, на мой взгляд, и должно служить точкой критического отсчета. Иначе едва ли фильм может быть верно понят и справедливо оценен: судить его необходимо по законам художественной традиции, которой он следует.

В начале фильма «Не горюй!» главенствует комизм обыденной жизни. И это понятно. Ничто не свидетельствует о любви к близким людям столь убедительно, как проникнутое юмором снисходительное изображение их слабостей. Оно вызывает сочувствие и симпатию неизмеримо надежнее, чем открытое авторское восхищение. Иной автор захлебывается от восторга, описывая симпатичных ему персонажей, а зритель несколько не разделяет его чувства.

У Дanelии не так. Любимые им персонажи далеки от совершенства. Но почему-то это не мешает им обрести наши симпатии.

Непостижимого здесь нет: смешное не отталкивает, если обнаруживает себя с простодушной наивностью. А недостатки не вызывают потребности в острой критике, когда с

ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГИКОМЕДИЯ

А. МАЧЕРЕТ

Кадр из фильма «Не горюй!»

В центре солдат (Е. Леонов), слева от него Бенжамен (Б. Кикабидзе), справа — Софико (С. Чиаурели)



лихвой перекрываются достоинствами. Именно так и обстоит дело в данном случае.

Возможно, наша моральная позиция заставила бы потребовать от Бенжамена проявления менее пылких чувств к чужим женам (в фильме чужая жена одна, но «читается» как много), уменьшить количество возлияний, щепетильней относиться к сестре. Так ведь зато сколько у этого человека остроты ума, энергии, темперамента, жизнелюбия и веселости! Как он бескорыстен и чист, сколько в нем высокого человеческого достоинства и мужества! Право же, это более чем щедрая компенсация за некоторые несовершенства нрава пленительного Бенжамена Глонта.

У другого героя фильма — Левана — недостатков еще больше, и они серьезнее. Но ведь, получив от пациента незаслуженный гонорар — овец, он ею тут же одаривает бедную девочку, у которой больная мать. А раз у него столь отзывчивое сердце, то где уж тут зрителю стряхнуть с себя чары этого морально уязвимого добряка.

Веселую ушмешку вызывает и сестра Бенжамена Софико своим стремлением возвысить брата до уровня человека, умеющего вести себя в приличном обществе, знающего толк в хороших манерах, способного культурно провести досуг с девушкой за игрой во «флирт цветов». Но крепкой рукой этой доброй сестры, заботливой матери и верной супруги укрощается разрушительная центробежная сила, грозная для семейного согласия. И вновь сквозь завесу комизма светится огонек чудесной человечности.

Итак, мы находимся в добром и веселом мире комедии. Не случайно попали мы сюда: авторы залюбо-

вались своим народом, увидели на его лице улыбку и улыбнулись ему в ответ. Тем самым жанр комедии возник естественно и самопроизвольно — его потребовало содержание изображаемой жизни. Оно же заставило резко изменить интонацию повествования, когда в действие вступил представитель привилегированной общественной верхушки. Его появление сделало социальный конфликт неизбежным. Потому неизбежной стала и перемена жанрового освещения событий. Жаль зрителю расставаться с комедией. Но задерживать ее насильно авторы, конечно, не могли. Разве что им пришлось бы отказаться от включения в действие князя Вамеха Вахмери. Но тогда эпоха предстала бы с экранов идиллией. Князь должен был появиться, и он появился.

О дворянине такого толка Ромен Роллан сказал (а лучше не скажешь), что такой человек делает все, что скука, одиночество, гаерство и тупость могут подсказать несурзным мозгам богатого идиота, который сам не знает, что придумать, сидя у себя в замке. Стоило такому персонажу вступить в действие, и беззаботный смех угас. Вместо него воцарилась гнетущая тяжесть.

Оступись авторы, и фильм мог бы обернуться традиционной мелодрамой о злодее-князе и его жертвах. Авторы удержались на краешке. Печальные происшествия не превратились в повод для сентиментального сочувствия. Они пронеслись быстро, подготовив почву для великолепного финала. В нем сильно, даже торжественно звучит один из наиболее любимых мотивов искусства Ренессанса: последний взмах сломленных, но все еще могучих крыльев, попытка утвердить радость жизни у порога смерти.

Утрата любимой дочери сразила Левана. Ему осталось жить считанные дни. Зная, что умирает, он устраивает по себе поминки. Это как бы прижизненная репетиция того, что должно произойти после смерти. Леван не хочет, чтобы его оплакивали. Наоборот, ему хотелось бы видеть вокруг себя счастливые, радостные лица.

По невольной ассоциации вспоминается пушкинский «Пир во время чумы» с попыткой его героя налить бокалы и весело утопить в них умы. Нет, я не хочу утверждать, что есть нечто ясно общее между фильмом Дanelии и финалом «маленькой трагедии» Пушкина, и все же связь имеется. Налицо сходные мотивы. Отзвуками классических образцов полно искусство. Они обогащают новое отголосками щедрых даров прошлого. Так и здесь: поднимаются из недр памяти образы произведений, в которых опозитизирована тема неукротимой привязанности к жизни. Это расширяет осмысление и восприятие сцены поминок, и без того полной глубокого значения. Но и здесь, конечно, как во всем фильме, в целом последнее и решающее слово остается за актерами. Острое и смелое своеобразие объединяет их в целостный коллектив. Все исполнители одинаково уверенно настроены на открытое проявление крайних чувств, естественно и свободно чувствуя себя в сфере резких контрастов. На чем, например, играя Левана, творчески обосновался Серго Закаридзе — мастер крупный, известный и любимый?

Драматургия фильма разделила роль надвое. Первая ее половина отнесена к счастливой поре жизни Левана. Вторая — к печальной, трагической. Не значит ли это, что характер Левана легче воплотить в первой по-

ловине? Ведь он весь во власти культа земной радости. И действительно, уже в самом начале Леван предстает до краев наполненный могучей земной силой, весельчаком и счастливым жизнелюбом. Об этом цельном характере и его ликующем существовании актер повествует радостно и громкогласно.

Но вот возникают обстоятельства второй половины роли. Они, как мы уже знаем, очень грустны. Происходят прижизненные поминки. За столом, уставленным винами и яствами, сидит Леван. Его лицо бледно, тень близкой смерти лежит на нем. То, что он придумал и что сейчас осуществляет, быть может, и необычно, странно, даже дико для другого. Но не для него. Для него это естественно. Он верен себе, своему характеру, своим привычкам и пристрастиям.

Гости едят, пьют, поют, выполняют прихоти своего хозяина. А в нем идет неслышимая внутренняя работа мысли и сердца. Левану нужна окружающая обстановка, созвучная его душевному состоянию. Оно сложно. Закариадзе открывает нам, что собой представляет эта сложность, знакомит нас со всеми ее оттенками. Леван чурается печальных лиц. Но, когда слишком бурным, оскорбительным шумным становится пиршество, он гневно прерывает его. Потом, откликнувшись на звук грустной родной песни, утирает влажную ложбинку у глаз. Он же делает царственный дар бедному старику скрипачу — дарит ему один из двух заказанных для себя роскошных гробов — красный. Себе оставляет черный и показывает благодетельствованному им горемыке сочную фигу, когда тот просит обменять красный гроб на черный. Так в сочетании столь разных мотивов врывается и тот, который вновь напоминает о своеобразии во всем еще полного жизни характера. Становится совершенно очевидным, что именно в объёме смертной слабостью персонаже актер с наибольшей яркостью открывает его силу. К тому же этот контраст проявляется в форме сплетения смешного и трагического, утверждая жанр оптимистической трагикомедии.

Свойственна Левану еще одна бросающаяся в глаза особенность — темпераментная эксцентричность южанина. Но не только Левану она присуща. Ею (за небольшим исключением) объединены в гармоничный ансамбль все актеры фильма. Наиболее отчетливо и наглядно эта черта обнаруживается в превосходном исполнении актрисой С. Чиатурели роли Софики. Роль сыграна ярко, эффектно и вместе с тем безукоризненно правдиво и жизненно. Собственно, даже не сыграна, а прожита. Софики каждое мгновение жизни на экране снедаема потребностью в немедленном отклике на протекающие события. Ее безграничная активность то беспокойна и тревожна, то гневна, а иной раз и патетична. Очень совершенны мгновенные переходы актрисы из одного состояния в другое. Это серия всплесков, ослепительных даже на общем ярком фоне роли. Слова текста произносятся так, будто их несет горный поток. Иные из жестов актрисы стремительны, словно выпады фехтовальщика. Ее поведение деятельно, энергично, по временам совершенно неожиданно и вызывает улыбку своей непосредственностью.

В фильме характеры главных персонажей и житейский уклад изображены с подчеркнутой симпатией к их народному и национальному колориту. Наиболее убедительно и красочно это достигнуто в образе Бенжамена Глonti. Прежде всего потому, что владеющий им демократизм чувств не только ощутим, но и действительно проявляется: с полной убедительностью и романтично — в дерзком, отважном антифеодалном вызове, брошенном Бенжаменом

князю Вахвари (Д. Абашидзе). И несколько менее явно — в другом поступке: Бенжамен не только сам не стал жить в завещанном ему доме Левана, но забрал оттуда с собой внука покойного. Это — уже прямое следствие антибуржуазности Бенжамена.

Оба поступка сильно возвышают Бенжамена в наших глазах, делают его самым привлекательным персонажем фильма, так как служат важным добавлением к тем обаятельным национальным чертам, которые отличают также ряд других действующих лиц. Мы воспринимаем теперь Бенжамена не только как веселого шутника, завсегдатая кабачков, отданного целиком веселью, вину, музыке, танцу. Приходит в голову, что, начни народ борьбу за свои права, и Бенжамен обязательно будет в его рядах, и, скорее всего, в первых, к тому же. Таким изображает его Буба Кикабидзе. Исполнитель роли не актер, но он награжден глубокой артистичностью, изяществом движений, выразительным даром певца, свободой и естественностью распоряжения собой. Его взгляд, игра лица, интонации неизменно выразительны. Они светятся умом и юмором. Прекрасная находка для кино этот богато одаренный артист!

Нельзя не сказать добрых слов об Анастасии Вертинской. В ее трактовке дочь Левана уже взлетела в высшие слои социальной атмосферы. И все же традиции народного быта столь в ней крепки, что иной раз еще притягивают к себе. В сущности, отказ от них и становится причиной ее трагедии.

Очень интересна и значительна фигура отца Гермогена — вечно пьяного, мрачного организатора странных форм веселья. Это закоренелый безбожник, тщательно охраняющий свои права церковника. Играет его К. Даушвили превосходно. Он и внешне очень выразителен.

В фильме человек основательно потеснил пейзаж и широкие планы среды. Это несколько сузило богатейшие возможности Юсова — одного из лучших наших операторов. Создается впечатление, что немногим больше воздуха не помешало бы картине. Зато уж люди сняты совершенно. Когда же камера получает возможность выйти на природу и на пару мгновений оторваться от фабульного действия, возникают полные живописной прелести пейзажи: осенняя улица с опавшей листвой, тронутый осенью сад с развешенным бельем или кадр, в котором два мальчика тащат сосуд: поеживаешься от холода — так снятое выразительно пронизано ощущением времени года.

Среди стольких достоинств недостатки замечаются с неохотой. На один все же придется указать. Великоват в фильме перекос в сторону праздничности. Жанр, тема и стиль ее требовали. Ее преобладание законно. Но полное исключение темы труда из фильма, проникнутого духом народности, оказалось очевидным просчетом. Конечно же, сообразительность зрителей способна прийти здесь на помощь. Нужнее, однако, была бы не она, а художественная красота.

Спешу оговориться: это замечание отнюдь не предназначено стать каплей дегтя. Фильм хорош — он поставлен, снят и сыгран мастерски. И главное — с любовью к народу и его национальным особенностям.

● «НЕ ГОРЮЙ!»

Киностудия «МОСФИЛЬМ» при участии «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

Сценарий — Р. Габриадзе
Постановка — Г. Данелия
Гл. оператор — В. Юсов
Гл. художник — Д. Танайшвили
Композитор — Г. Канчели

Вал. ИВАНОВА

Новых сюжетов нет. Они вывелись. Как мамонты. Успокойтесь, творите себе, никто не обвинит вас в плагиате. Нет новых сюжетов! — Какой абсурд! — воскликнет читатель. Однако такой ли уж!

Когда не клеится статья (у журналиста) или не пишется сценарий (у кинодраматурга), признаемся, кто из нас не говорил себе хоть раз — ну, пороха я все равно не выдумаю, новых идей нет, есть только вариации. И после этого словно бы какой-то камень падал с души — листки летели из-под руки, как чайки над морским простором. Мы словно бы переступали в себе некую защитную грань, мысленно разрешали себе не-творчество (ибо таковым во все века считалось открытие).

И в самом деле, что открывать? Все давно открыто.

А дело за малым стало — фильму снимать. А здесь мы, как говорится, собаку съели. Главное ведь — это внутренне раскрепоститься. А фильм сделать — «кому ума не доставало!».

Остается, правда, еще одна мало-приятная процедура — выход фильма на экран. И разочарование зрителей. Но на это сейчас напридумано немало различных теорий. Не ходит зритель? Его, зрителя, глубоко личное дело.

А зрителю нынче нелегко...

* * *

Молодого специалиста назначают главным инженером крупного завода. Что же дальше?

Вы абсолютно правильно угадали, дорогой товарищ читатель. Новый главинж вступает в конфликт с консервативным руководством завода. Естественно, он находит поддержку, правда, на сей раз не среди широких рабочих масс, но у столь же ищущие настроенных отдельных членов заводского коллектива. Поле битвы становится новый станок, который руководство считает приемлемым, а главный инженер — не соответствующим нормам прогрессирующей технической мысли. На этом скромном плацдарме действующие лица толкуются, как на «пяточке» сельской танцверанды. Благополучно преодолев довольно-таки унылый холм кульминации в виде общего собрания, герой приходит к производственной победе и к полной гармонии в личной жизни.

— Ох уж эти критики! — скажет читатель, — всегда-то они сумеют обглодать художественную ткань



«Десятая доля пути»
Корогков (А. Эйбоженко)

«Красавицей я не была»
Сауда (Х. Касимова)

«Хозяин тайги»
Сережкин (В. Золотухин)

произведения искусства и оставить один лишь остов!

Нет, я только представила себе возможное развитие сюжета под девизом «Молодого специалиста назначают главным инженером крупного завода». Оказалось, эта гипотеза полностью совпала с действием фильма «Десятая доля пути» (студия «Беларусьфильм», сценарий С. Кара, режиссер Ю. Дубровин). Что ж, тем лучше для гипотезы. И хуже для кинематографа.

Собственно, что такое «Десятая доля пути»? Это в общем-то п-ный вариант «Битвы в пути». В чем разница? В том, что за битвой Бахирева и Вальгаца стояло совершенно конкретное время. Что в том фильме нам почему-то казались интересными и летающие противотанковые стержни, и прочие производственные хитрости. Потому что были люди, их дело, их жизнь. Был вот такой характер, как Бахирев — М. Ульянов, и он определил собой все то, что происходило в фильме, а не наоборот. Он, Бахирев, строил сюжет, а не сюжет строил Бахирева.

В фильме «Десятая доля пути» играет талантливый актер А. Эйбоженко. Но что может сделать он, если станок важнее? Да, я не преувеличиваю, в этом фильме главное действующее лицо — станок. Все остальное постольку-поскольку.

Между этими фильмами — с десятком лет разница. Говорят, что средний профессиональный уровень кинематографа вырос. Возможно. «Битва в пути» не была кинематографическим взлетом. «Десятая доля пути» — вполне гладкий фильм. Но «Битву в пути» мы вспомнили через десяток лет, а вспомнил ли «Десятую долю пути» через год? И зачем нам возросший общий профессиональный уровень, если главным героем в фильме становится станок?

...Одинокая девушка, живущая во время войны в маленьком городке, становится почтальоном и разносит людям горе и радость, упакованные в скромные фронтовые треугольники. И вот однажды...

Однажды она приносит страшную весть и самой себе. У нее погиб отец. Единственный близкий человек. Дни и недели проводит она в молчании, и кажется, нет сил жить. А потом снова берет свою почтальонскую сумку, снова стучится в двери.

Это сюжет нового азербайджанского фильма «Красавицей я не была» (сценарий Б. Байрамова, И. Стрекова, при участии А. Кулиева, режиссеры Т. Таги-заде, А. Кулиев и Р. Аскеров). Но это и сюжет «Сказа о матери». И повторение мотивов многих фильмов о войне — «Лето 1943», «Под одним небом» и других.

Так что же, может быть, действительно «нет новых сюжетов»? Однако же сколько мы видели картин, где, казалось бы, один и тот же сюжет — мальчишки на войне: здесь и «Баллада о солдате», и «Дом, в котором я живу», и «Верность», и «Ну и молодежь...». Ведь в конце концов это был один и тот же сюжет для миллионов людей — 22 июня 1941 года, и это был миллион сюжетов. «Наверно, если сколько людей, столько сердец, то сколько сердец, столько родов любви», — сказано у Толстого.

Есть сюжет и сюжет. Есть сюжет, как цепь событий (и в этом случае он многократен), и есть сюжет, как исследование «жизни человеческого духа» (и в этом случае он неповторим). Бедность сюжетов в кино — это бедность не событийных придумок, а это бедность познания человеческого характера. Потому что сюжет от человека, а не человек

от сюжета. И как бы ни была мила героиня азербайджанского фильма, она существует лишь как предлог еще раз изложить уже знакомую историю, как цепь событий. В этом все дело.

* * *

Но сколько бы ни было напридумано разных теорий о зрителе, а все-таки «скучно жить на этом свете, господа», когда залы-то пустые!

А как им не быть пустыми, когда с экрана на экран колют бесконечно повторяющиеся сюжеты. И если бы только сюжеты! На бирже кинематографа идет оживленный натуральный обмен: меняются поворотами темы, аспектами, ракурсами, проходами и проездами, монтажными фразами. Что уж говорить, когда в одном белорусском фильме о войне счастливая героиня поднимает на вытянутых руках свое дитя и меж ее вытянутых рук летит светлая струйка — столь же оптимистически, как она лилась уже однажды на экране в фильме «Мир входящему».

Фильмы почему-то идут косяками. Никто еще пока не выяснил, чем определяются закономерности большой кинематографической путини, но зритель учится распознавать идущий на него экранный косяк задолго.

Он знает, что если появился удачный фильм о проблемах школы, значит, жди в ближайшее время еще два-три похуже, но на ту же тему. И точно, вышла картина «Доживем до понедельника», а за ней последовали «Мужской разговор», «Переходный возраст», «Гольфстрим». Появились «Три дня Виктора Чернышева», а вслед сразу же — «Личная жизнь Кузьева Валентина». Ленинградцы сделали «Степень риска», киевляне — «Карантин». Я уж не говорю о детективах, которые все почему-то разом обратились абсолютно к одному сюжету — разведывательной школе, с ее неперемными атрибутами в виде поджарых офицеров абвера, необыкновенной проницательности немецких полковников, чутких радиосток и мучающихся предателей.

Фильмы идут косяками. Унификация прекрасна в технике, искусство требует неповторимого.

* * *

Возможно, это и чистая случайность, что после «Деревенского детектива» на экраны вышел «Хозяин тайги», оба — об участковых милиционерах. Скажут: ну нельзя же так поверхностно подходить к искусству, сами же говорили, что сюжет еще ничего не определяет! Что общего вы нашли в этих картинах? В одной — маленькая, тихая среднерусская деревушка, где каждый на виду и проблема-то всего — компания хулиганистых подростков. В другой — тайга, и никакой власти на пятьдесят километров в одну и пятьсот в другую сторону, и сплавщики-богатые со всем их буйным непокорством и заботы куда сложнее пропажи завклубовского аккордеона.

Это так. И все же не знаю, какой подход поверхностнее — первый или второй. Пожалуй, и тот и другой. Потому что дело не в том, что оба фильма об участковых, и не в том, что участки у них разные. Но многое в «Хозяине тайги» действительно кажется повтором после «Деревенского детектива». И форма та же — внутренний психологизм при внешней детективности.

И здесь хочется обратиться подробнее к «Хозяину тайги» (сценарий Б. Можяева, режиссер В. Назаров, киностудия «Мосфильм»). По-

дробнее именно в связи с темой статьи. Потому что борьба двух начал — стандарта и жизненной достоверности — идет здесь внутри одного фильма.

Тайга, сплавики, непритязательный быт, где все «весомо, грубо, зримо», — казалось бы, это уже целина распаханная и в литературе и в кино. И тем не менее авторы фильма нашли не просто яркие детали, но и неожиданно острый поворот проблемы. Этот быт без замков, без заповор, без щеколд, в какой-то мере он патриархален, но в какой-то уже и несет в себе черты будущего. Здесь люди не привыкли таиться друг от друга, волей обстоятельств все нараспашку — и палатки и душа.

На таком фоне преступление выглядит неким парадоксом.

Здесь преступников даже и держать негде. Здоровенного парня-сплавщика (его подозревают в краже) сажают в какой-то чулан, где о законе напоминает только решетка в окне. Когда знакомая приносит арестанту поесть, он спокойно вынимает эту решетку, а потом так же спокойно вставляет обратно.

На проселочной дороге остановился грузовик. В нем арестованный. И вот в машину радостно набиваются бабы с бидонами, корзинами, гусями. Как это нельзя? Так им же на базар ехать! Подумаешь, арестованный, что ему — целый грузовик надо? Да ведь его все знают.

Весь плот от плоти этого естественного мира и герой фильма — участковый Сережкин (В. Золотухин). Отсюда его справедливость, его доброта, доверие к людям. Он расследует преступление. Но и это он делает без всякого камуфляжа, особой таинственности и всякой юридической казуистики. Так, зайдет к одному в палатку, к другому, поговорит о том о сем, даже и выпьет за компанию, хотя вообще-то пьет одно молоко (вот уж совсем голубая деталь, а здесь выглядит очень живой и достоверной!). И все-таки чувствуется, что это уже было, было. Потому что великое дело — конвейер и инерция, и здесь они взяли верх над искусством.

Уже где-то к середине картины завязывается узел детектива, а нам, представьте, именно теперь становится неинтересно. Потому что мы все заранее знаем — уж на этих-то ограблениях магазинов мы собаку съели. А главное, все, что происходит дальше, не имеет никакого отношения к тому естественному миру, что первоначально открылся нам в фильме. Начинается поточный кинематограф — с роковым героем-бригадиром, который гонится за длинным рублем (В. Высокский), с роковой героиней, бригадной поварихой (Л. Пырьева) и с грабителем-рецидивистом с неприглядной физиономией (Д. Масанов). И сколько ни старались авторы отпихнуть куда-нибудь подальше этот детективный узел, он нахально выкатился на авансцену, заслонив собой и Сережкина и весь тот точный и правдивый набросок жизни, который намечился вначале.

Вот так и получилось, что фильм «Хозяин тайги» — лишь интересная заявка на тему. В единоборстве жизни и кинематографа, привычного кинематографа, этот последний победил, картина получилась, в общем, средней, затерялась в потоке.

Фильмы на потоке. Может быть, это неизбежность нашего технического века? И лучше смириться и сказать: так надо?

Нет. Не надо. Хладнокровие — очень надежная вещь. Но художник, наверное, человек без кожи. Трудно жить без нормальей. Но в искусстве лучший ГОСТ — это быть единственным в своем роде.

Советский кинематограф начинался, как известно, с документальной хроники революционных событий, которые потрясли мир, и уже первые, самые ранние кадры этой хроники запечатлели образ Владимира Ильича Ленина — живую душу этих событий, вдохновителя и организатора всемирно-исторической победы Великого Октября.

Отсюда и повелась родословная киноленинианы — и документальной и художественной, чьи фонды за десятилетия пополнялись новыми и новыми произведениями.

К столетнему ленинскому юбилею в прокат поступило и еще поступит немало картин: и классических и новых, которые появились на свет недавно, — все они отразят яркие страницы жизни и деятельности вождя и претворение в нашей действительности его бессмертных идей, воспроизведут важнейшие события истории советского социалистического государства.

Мы попросили начальника Управления по производству документальных и научно-популярных фильмов Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. САЗОНОВА рассказать о подготовке к юбилею.

Создание ленинских картин всегда было почетным делом наших киностудий, всех наших творческих и производственных работников. А в последние годы широко развернулась подготовка фильмов, посвященных 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Возглавил подготовку представительный редакционный совет Ленинианы, в который вошли видные творческие работники кино, научные сотрудники Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, представители общественных организаций. Пять лет работает этот совет — обсуждает заявки на создание фильмов, анализирует сценарии и завершённые постановки фильмов.

Так, в 1964 году было намечено создание серии картин, развернуто и последовательно разрабатывающих ленинскую тему; это научно-публицистическая киобиография В. И. Ленина. Из четырнадцати таких картин, намеченных тогда планом, уже завершено производством двенадцать. Сейчас заканчивается работа над тринадцатой картиной — «Перед грозой» — о годах 1910—1913, когда увенчалась успехом неутомимая борьба Ленина за создание партии нового типа, а его идейные противники — меньшевики-ликвидаторы — были изгнаны из рядов РСДРП на исторический Пражской конференции. Тогда же была основана первая массовая легальная рабочая марксистская газета «Правда» (автор сценария А. Шубинский, режиссер А. Лопатин, «Центрнаучфильм»). Четырнадцатой, завершающей, намечается картина, отражающая значение ленинских идей в современности.

Работа над фильмами такого жанра требует исключительной ответственности от их создателей; здесь надо сочетать качества кропотливого ис-

НЕИСЧЕРПАЕМАЯ ТЕМА



Кадры из фильмов:
**ЗНАМЯ НАД МИРОМ,
СОЮЗ РАВНОПРАВНЫХ,
МЫ ШЛИ С ИЛЬИЧЕМ**

Вверху — В. И. Ленин на III конгрессе Коминтерна,
в центре — у Смольного,
внизу — квартира революционеров; здесь побывала царская охранка...

следователя и высокое творческое решение. Ни в чем не отступая от истории, фильмы эти не должны превращаться в сухие протоколы. Поэтому перед творческими коллективами студий была поставлена задача создавать по-настоящему эмоциональные произведения, увлечь зрителя. Именно такими свойствами наделялись лучшие фильмы Ленинианы: «Рукописи Ленина», «Знамя партии» — о подготовке первой программы РСДРП и «Ленин. Последние страницы» (создатели этих картин, Г. Фрадкин и Ф. Тяпкин, удостоены Государственной премии; эти картины созданы «Центрнаучфильмом»).

Живое дыхание истории доносят до нас фильмы: «Союз равноправных» — о Первом съезде Советов, на котором был образован СССР (сценарий Э. Марьямова, режиссер С. Пумпянская. ЦСДФ); «Во главе государства Советов» — о первых шагах Советского правительства (автор-режиссер Н. Левицкий. «Леннаучфильм»); «Через горы времени» — о деятельности В. И. Ленина в период первой мировой войны, о его работе «Империализм, как высшая стадия капитализма», где впервые была сформулирована гениальная мысль о возможности первоначальной победы социализма в немногих или одной стране (сценарий С. Бубрика, А. Новогрудского, режиссер С. Бубрик. ЦСДФ).

Среди фильмов, работа над которыми завершается на научно-популярных студиях, следует прежде всего назвать фильм «Ленин и эпоха» (сценарий Г. Фрадкина, Б. Яковлева, режиссер А. Герасимов, художественный руководитель С. Юткевич. «Центрнаучфильм») — о роли идей В. И. Ленина в мировом коммунистическом движении.

В полнометражном фильме «Каким был Ленин» (ЦСДФ) режиссер Л. Кристи продолжает начатое им в предыдущих работах исследование. Это глубокие раздумья художника о претворении в жизнь идей Ильича. Фильм должен охватить важнейшие области деятельности Ленина, воссоздать образ Ленина — вождя и человека.

На Киевской студии научно-популярных фильмов снимается картина «Спор ради жизни» (сценарий В. Кузнецова, режиссер Л. Удовенко) — о диалектике мышления Ленина, о торжестве ленинских идей в современной жизни.

Специально для зарубежного зрителя, для прогрессивных общественных организаций создана лента «Ленин. Страницы биографии» (сценарий Г. Голикова, Е. Козырева, В. Осминина, В. Беликова, режиссер С. Пумпянская. ЦСДФ), а также в серии «Десять минут по СССР» — фильмы «По ленинским местам» (Москва, Ленинград), «Ульяновск вчера, сегодня, завтра».

На документальных и научно-популярных студиях страны создано и создается более пятидесяти картин, связанных с именем Владимира Ильича и его соратников, с важнейшими событиями внутренней жизни СССР, с событиями международного значения. Среди них фильмы: «Знамя над миром», поднимающий тему «Ленин и III Интернационал»; «Ленин — соз-

датель Красной Армии»; «Гимнастерка и фрак», рассказывающий о ленинских принципах дипломатии, о ленинской внешней политике; «Солдаты мира» — о лауреатах международной Ленинской премии. Формирование личности вождя отражают фильмы о родных Ильича — «Александр Ульянов», «Младший брат (Д. И. Ульянов)», «Ульяновы в Киеве», «Илья Николаевич».

К удачам последнего времени относится цветной широкоформатный «Разговор с товарищем Лениным» — своеобразная «экранизация» известного стихотворения В. Маяковского (автор сценария Ю. Прокушев, режиссер Б. Волкович, читает А. Консовский. «Леннаучфильм»).

Полнометражный фильм «Поезд в революцию» создал на ЦСДФ режиссер В. Микоша. Это волнующий рассказ о том, как ранней весной 1917 года через Европу, исполосованную фронтами империалистической войны, возвращался Владимир Ильич из эмиграции в Россию, только что пережившую Февральскую революцию, — возвращался, чтобы готовить здесь революцию социалистическую.

На ЦСДФ близится к завершению лента о Центральном музее Владимира Ильича Ленина. Она предназначена для экспозиции в историко-партийных музеях страны.

Триптих «Мы шли с Ильичем» посвящен истории Латышской коммунистической партии (сценаристы Г. Курпник, В. Раевский, режиссер М. Шнейдеров. Рижская студия).

Совсем недавно создана большая картина «Страница сто» — о «Философских тетрадах» Ленина (авторы сценария Г. Бруссе, И. Тупикин, режиссеры Г. Бруссе, М. Клигман. «Леннаучфильм»), — первая попытка воспроизвести философскую работу Ленина средствами научно-популярного кинематографа.

На «Центрнаучфильме» готовится к выпуску лента «Ленин и Крупская» (сценарий К. Маштаковой, Л. Кунецкой, А. Косачева, режиссер А. Косачев), в детских альманахах «Звездочка» войдет цветной короткометражный фильм «Володя Ульянов» — о гимназических годах Ленина — и сюжет о Музее Ленина.

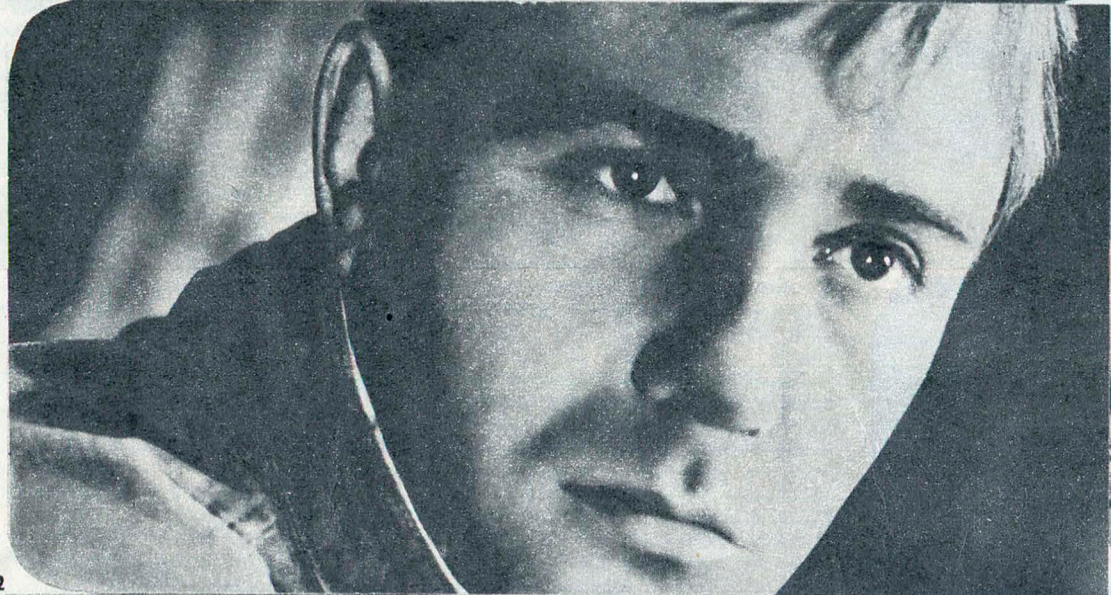
На ЦСДФ режиссер И. Копалин совместно с Е. Свиловой реставрирует классическую картину Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» («Советский экран» писал о ней в № 19 за этот год. — Ред.).

Совместно с ИМЛ подготавливаются для демонстрации в специальном зале Советского павильона на Всемирной выставке в Осакe короткие картины о жизни и деятельности вождя революции.

Ленинская тема не заканчивается празднованием столетия со дня рождения В. И. Ленина в юбилейном, 1970 году: тема эта неисчерпаема, работа над фильмами о вожде продолжится и дальше. Поколения людей будут воспитываться на биографии Ленина, на истории нашей партии, на истории первого в мире социалистического государства, и в этом большую роль по-прежнему будет играть документальный и научно-популярный кинематограф.



1. Паша Колокольников.
«Живет такой парень»
2. Серафим. «Любовь Серафима Фролова».
3. Корнеев. «Время, вперед!»
4. Шура Балаганов.
«Золотой теленок»



АКТЕР НЕПРЕДВИДЕННЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Инна ЛЕВШИНА

Правильное, иконное лицо. Высокий лоб. Взгляд прозрачный... Иконописность облика Леонида Куравлева не сразу доходит до сознания. Мешает славянская мягченность черт, привычное представление об актере как простецком, свойском парне. Мешает всегда присутствующий в нем куравлевский лирический юмор, стеснительность, милая щербинка зубов.

Я много лет слежу за Куравлевым на экране, радуюсь его успехам и — постепенно — понимаю, что никто его толком не знает. Просто нашлись несколько умных и талантливых мастеров режиссуры, которые разработали в Куравлеве по одной золотой жилочке...

Можно представить себе актера на ролях интеллектуального и волевого героя сегодняшнего дня (то, что стало признанным амплу Алексея Баталова); собранным, мечтательным и трезвым революционером прошлого века; действующим лицом чеховской драмы и драмы Достоевского; сказочным персонажем русского эпоса... Можно свободно увидеть актера в любой из этих несыгранных ролей, потому что в нем есть драгоценное, на мой взгляд, качество: умение идти за режиссером, которому он доверяет, и становиться актером именно этого режиссера, находя в себе неожиданные, ни нам, ни ему самому не известные ранее возможности.

И дело не в том, что Куравлев эдакий стихийный «внутряной» актер, который творит импульсивно, ничего не осознавая и не понимая сам себя. Просто материал, который доставался ему в работу, был значительно беднее его актерской природы. Пример редкостно широких возможностей актера в последних уже состоявшихся работах Куравлева, когда он сделал нечто теоретически непредсказуемое: стал одновременно актером Василия Шукшина и актером Михаила Швейцера.

Удивительные картины делает Василий Шукшин! Ленты его пахнут землей, водой и лесом. Киноповествование складывается как овеянное в пленке признание в любви, в любви к простым и великим радостям жизни.

Степан, герой Шукшина и Куравлева в фильме «Ваш сын и брат», несет в себе эту шукшинскую любовь к избушке родной деревни, к привычной с детства излучине реки Катунь, к запахам рассветов и закатов, к топоту возвращающегося стада. Степану, осужденному за драку, осталось отбыть две недели в заключение. Но ему снится деревня и слышатся ее голоса. Он бежит из заключения, понимая, что будет возвращен и наказан новым сроком за побег.

Вот он в чистом виде «простой парень» Куравлева, ставший его типажным опознавательным знаком: герой, живущий сердцем, мыслящий чувствами.

Эта работа, как, впрочем, и все остальные, не нуждается в признании куравлевской актерской органичности, достоверности, равновесия его героя с социальной средой. Я хочу сказать о другом. Степан Куравлева — это истинно шукшинский образ.

Образ человека, живущего страстями, прямодушного, доброго. Голос земли, позвавшей к себе Степана, бродит в нем, будоражит его. Не боясь нового наказания, а вот это постоянное внутреннее брожение, стремление понять, что же это с ним происходит, примешивает к радости свидания с домом тоску и смятение.

...Над традиционным русским застольем звучит песня. И голос героя в общем хоре. Песня переполняет Степана. Ее раздольное и мерное звучание, ее печаль — так близки Степановой душевной маете. Вот-вот парень поймет, что же это тянуло его в родной дом, что заставило бежать так нерасчетливо и глупо, что же живет в нем — такое преодолимое... Он как бы выплескивает наболелшее, самозабвенно кривит рот, он в песне. И — не понимает. Постоянное и вопросительное недоумение живет в глазах Степана — Куравлева.

Степан — вариант разработанного ранее Шукшиным типа русского характера, воплощенного тем же Куравлевым в фильме «Живет такой парень». Паша Колокольников из этого фильма и не пытался понять себя. Он просто жил, с детской жадностью впитывая в себя мир, влюблялся, сердился, разочаровывался, видел увлекательные сны, между делом совершал героические поступки и опять готов был влюбиться... Светлый, легкий, ребячливый, трогательный и смешной — простой шукшинско-куравлевский парень.

Мне кажется, что в трех ипостасях Шукшина — актерской, режиссерской и писательской — ведущая все же писательская. Он потому играет, потому и ставит фильмы, что живет в состоянии постоянной потребности писать. В том числе и на языке кино. Писать собой, писать актерами, пейзажами, избами родной деревни. Писать главное, что движет им в творчестве, — любовь, благоговение перед странным, удивительным, способным на чудеса русским характером и русской землей.

Михаил Швейцер — художник иного склада, нежели Василий Шукшин. Швейцер прежде всего — режиссер. Дотошный, аналитически мыслящий исследователь, предпочитающий рассматривать действительность через «магический кристалл» литературного наследия, работающий в основном на экранизациях классики или советской прозы.

Куравлев — Корнеев в швейцеровском «Время, вперед!» — швейцеровский актер.

Оставим в стороне типажную и социальную точность облика этого куравлевского героя — несомненную принадлежность его Корнеева к молодой нашей технической интеллигенции начала 30-х годов. В конце концов точность облика — это условие владения профессией для каждого хорошего драматического актера.

Дело в другом.

Корнеев Куравлева — швейцеровское исследование явления, сотканное из реальных и сложных литературных ассоциаций.

Во «Время, вперед!» — большой, многогеройной, шумной картине, рассказывающей не только об одной из строк первых пятилеток, но и о напряжении всех народных сил, о вечной страсти к творчеству, живущей в народе, — постоянно присутствует образ огромного театра строительных действий, жизненной арены, развороченной ломкой и пересоздаваемой, образ огромного цирка... Иногда по этой арене жизни, переходя из иносказания в навязчивую странную реальность, движется медленный живой слон, и в мягкой тишине бесшумно тренируются гимнасты...

У Корнеева — Куравлева свой «номер» на арене жизни. Он как смешной и печальный Арлекин, потерявший свою Коломбину. От Корнеева уезжает жена Клава. Страдания Корнеева — подлинные страдания — нелепы, трогательны и комичны. Они не к месту здесь, они так же пустячны в лязге и шуме жизненного переустройства, как многие сотни лет не к месту страдания Арлекина.

Куравлев играет страдающего мужа и молодого энтузиаста стройки, инженера, только-только ощутившего наслаждение знанием и умением, и человека, спящего дружкой с ребятами-бетонщиками, интеллигента, предчувствующего сложность и драмы конца 30-х — начала 40-х годов, и — печального потешителя публики, — некоего «белого клоуна».

Даже бытовые черты образа — аккуратность и какое-то щепетильное щегольство Корнеева в одежде — неожиданно оборачиваются иносказанием. Образ высветляется — он совсем белый здесь, Корнеев — в своей чистенькой кепочке и белых парусиновых туфлях. А из иносказания режиссер возвращает Корнеева в реальность: над его растерянностью и отчаянием хохочет публика — веселые бабы у переезда; Корнеев, как пудрой, покрывается белой цементной пылью, и с традиционной маской глядят прозрачные и печальные глаза актера. Глаза истинно швейцеровского, сложного, ассоциативно мыслящего актера Леонида Куравлева...

Михаил Швейцер «открыл» Куравлева для кинематографа, пригласив его много лет назад на эпизодическую роль матросика Камушкина в «Мичмане Панине». Швейцер работал с Куравлевым во «Время, вперед!», Швейцер сделал с ним в «Золотом теленке» Шуру Балаганова.

Условная сатирическая образность Ильфа и Петрова, переосмысленная сегодня Швейцером, нашла в Куравлеве точный исполнительский инструмент. Как будто этому актеру незнакома поэзия простых чувств шукшинских героев. Балаганов — условный, сочиненный «ильф-петровский» персонаж: остановившийся в развитии, примитивный, смешной и жалкий, косноязычный парень, существо, лишенное признаков жизни духовной. Короткая, плохо координированная жестикация, наклоненный вперед корпус с лобастой, лохматой головой — молодой, крепкий бычок, полный энергии и безмыслия...

Я не случайно называю Куравлева актером «такого-то» режиссера. Мне кажется, что в его таланте кроется глубочайшая чуткость: он чуток и отзывчив к режиссерской воле. Но не ко всякой. Только режиссер со своей темой и взглядом на мир может рассчитывать на то, что актер пойдет за ним.

Два года назад был сделан фильм «Вий» по Гоголю. Куравлев здесь сыграл семинариста Хому, но не сделал в роли сколько-нибудь интересного и примечательного. Это просто была работа на добротном профессиональном уровне: видимо, в дебюте начинающих еще не было Режи-

сера, чьим Актером мог бы стать Леонид Куравлев.

В недавнем фильме Семена Туманова «Любовь Серафима Фролова» Куравлев остался, на мой взгляд, шукшинским актером. Он располагается здесь уверенно, питается от корневича привычного шукшинского мира. Серафим Фролов — трогательно добрый, живущий жалостью ко всему живому — травинке, ли, ребенку ли, любимой... Чрезмерную «святость» Серафима Куравлев пытается притушить юмором, оправдать чистотой и открытостью повзрослевшего «простого парня».

В фильме молодых мосфильмовских режиссеров В. Ускова и В. Краснопольского «Неподсуден» Леонид Куравлев играет обозначение отрицательности. Обозначает хорошо, но все же самыми общими средствами. Эту роль мог бы играть и не Куравлев...

Пока что Шукшин и Швейцер работали с ним привычно для актера. Любимой другой мастер (может быть, им станет Игорь Таланкин, пригласивший Куравлева в фильм о Чайковском? Может быть, Глеб Панфилов, начавший работать с Куравлевым в своем новом фильме «Девушка с фабрикой?»), поверивший в Леонида Куравлева, покажет нам актера, которого мы до сих пор толком и не знаем...

Кое-кто может обидеться на автора этих строк за непривычное по нынешней моде, вроде бы обидное отношение к любимому актеру. Что значит — «актер Шукшина», почему это он должен идти за «режиссерской волей»? А сам-то актер, что — ребенок, а где его «личная тема» в искусстве, где его «неповторимая индивидуальность»?

Мы последнее время, мне кажется, стали несколько односторонне подходить к художественному таланту артиста. Мы изо всех сил стараемся в каждом мастере этого дела все обязательно найти «его тему». И забываем, что актеры, как и поэты, нужны хорошие и разные. Я отношусь с огромным уважением к таланту, например, Ролана Быкова, которого видно за версту из каждой картины, в какой он занят. Меняя гримы, эпохи, манеры и характеры, он все равно остается Быковым — спорщиком, полемистом, ироничным выдумщиком, энергичным и напористым, приносящим на экран свою постоянную тему Добра и Зла... Но с не меньшим уважением отношусь я и к Леониду Куравлеву, актеру-лицедею, актеру, чью тему я не в состоянии определить, потому что он непредвиденно разный, способный к совершенно разным темам и манерам художественного мышления. Только-только все обрадовались, что нашли ему «ячейку». Куравлевская тема «простого парня». А потом вдруг — Корнеев и вдруг — Балаганов! И разлетелась вдребезги клеточка, отведенная нами актеру. И хорошо, что разлетелась.

КИНОРОЛИ ЛЕОНИДА КУРАВЛЕВА:

Матрос Камушкин («Мичман Панин»), Сосунов («Любушка»), эпизод («Две жизни»), Сема («Из Лебяжьего сообщают»), Яшка («Машинист водит поезд»), Пашка Колокольников («Живет такой парень»), Леня («Когда деревья были большими»), Фокин («Тревожные облака»), Костя («Непридуманная история»), Сергей («Винюват он»), Гребешков («Все для вас»), Корнеев («Время, вперед!»), Степан («Ваш сын и брат»), Вальна Бурман («Без свидетелей»), Володя («Старшая сестра»), Шура Балаганов («Золотой теленок»), Хома («Вий»), Сыроежкин («Крах»), Алексей («Мужской разговор»), Серафим («Любовь Серафима Фролова»), Сорокин («Неподсуден»).

ИЗ МЕСЯЦА В МЕСЯЦ



Кадр из фильма «Его имя бессмертно»

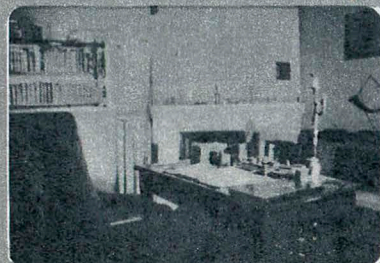
«ЛЕННАУЧФИЛЬМ» готовит новые произведения к столетию со дня рождения В. И. Ленина. Молодому поколению адресует ленту «Орден Ленина» автор сценария и режиссер Л. Горин. Фильм «Путешествие по ленинским местам СССР» ставит Ю. Головин. На высказываниях об Ильиче его выдающихся современников основана лента режиссера Б. Волковича «Его имя бессмертно». Режиссер С. Миллер подготовил два восьмимиллиметровых фильма-сувенира: «Ленин в Петрограде» и «Ленин в Разливе».

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ КАРТИНА «ТАЛЛИНФИЛЬМА» «Новое время», которую эстонские кинематографисты посвящают столетию со дня рождения В. И. Ленина, завершает трилогию о становлении Советской власти в Эстонии. Предыдущими были ленты «Предшественник» — о революционере В. Кингисепе и «Солнцеворот» — об историческом дне 21 июня 1940 года, когда трудящиеся Эстонии взяли власть в свои руки. Поставил эти фильмы режиссер В. Карасев.

О СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «СЕМЬЯ КОЦЮБИНСКИХ» на Киевской студии имени А. П. Довженко мы уже рассказывали. Центральные сцены в них связаны со встречами Владимира Ильича Ленина с писателем Коцюбинским на Капри. Над образом вождя революции работает заслуженный артист УССР А. Троцановский. В других ролях Л. Гай (М. М. Коцюбинский), А. Кочетов (Максим Горький), Р. Александров (А. В. Луначарский), Р. Нифонтова (Вера Устинова) и другие.

КИНООЧЕРК «НАЕДИНЕ С ПУШКИНЫМ» создан на студии «Фильм-экспорт». Он рассказывает о пушкинских заповедниках:

Кадр из фильма
«Наедине с Пушкиным»



Тригорском, Михайловском, Святогорском монастыре. О значении этих мест в творчестве Пушкина рассказывает директор заповедника Семен Гейченко. Автор сценария Э. Бахрах, режиссер Р. Гольдин, оператор В. Фастенко.

В СВЯЗИ СО ЗНАМЕЧАТЕЛЬНОЙ ДАТОЙ — 25-летием народной Болгарии — в Москве, Вильнюсе и Таллине состоялся фестиваль болгарских фильмов. Были показаны ленты «Танго», «Иконостас», «Белая комната», «Мужья в командировке», «Герои Шипки», «Опасный полет», «Первый курьер», «Гибель Александра Великого», «Последний воевода». В СССР находилась делегация деятелей кино народной Болгарии во главе с заместителем Генерального директора болгарской кинематографии Бориславом Петровым. В нее входили режиссер Васил Мирчев, актеры Невена Коканова, Искра Хаджиева, Петр Слабаков.

ОПЕРАТОРЫ «ЦЕНТРАУЧФИЛЬМА» М. Казнин, М. Рафинов и Г. Чумаков отсняли на Первом международном конкурсе артистов балета в Москве 20 000 метров пленки. Режиссер А. Цинеман отобрал 1 800 из них для полнометражной ленты, которая условно названа «Большой балет мира».

КУРСКОЕ УПРАВЛЕНИЕ ЛЕСНОГО ХОЗЯЙСТВА по эскизам, снятым со старинных гравюр, сделало для фильма «Баллада о Беринге», который ставит на киностудии имени М. Горького режиссер Ю. Шырев по сценарию В. Шиловского и И. Осипова, огромные конные сани, на которых когда-то добиралась из Петербурга на Восток. На них везли якоря, снасти, все необходимое для построения судов. Специально сооружен возок под оленью упряжку для командора Витуса Беринга.

В ЦЕХЕ ПОДГОТОВКИ СЪЕМОК «ЛЕНФИЛЬМА» хранится более пяти тысяч костюмов различных эпох и народов, целый арсенал оружия — от великолепных венецианских кинжалов и кремневых пистолетов до автоматов и орудий. Здесь есть коллекция мебели — и простые табуретки, и роскошные дворцовые гарнитуры, 20 экипажей, старые трамваи, самолет, танк, автомобили, в том числе «студебеккер» выпуска 1908 года. Недавно вагоностроительный завод в Великих Луках подарил студии действующие модели старинных паровозов, которые сейчас используют для съемок в фильмах «Угол падения» и «Белый флюгер».

ЗЕМЛЯ, ЛЮДИ И КИНО

Б. МЕТАЛЬНИКОВ

Деревне посвящены шесть моих сценариев и фильмов. С этого я начинал. И, пожалуй, вовсе не будет преувеличением сказать, что если бы не эта благодатная и благодарная почва, неизвестно, как сложилась бы моя писательская и кинематографическая судьба.

Для меня самого обращение к этой тематике было неожиданным. Я родился в Москве, никогда раньше не жил в деревне. Сентиментальными воспоминаниями детства здесь ничего нельзя объяснить.

Но, наверное, все помнят 50-е годы, помнят знаменитые очерки В. Овечкина и Г. Троепольского и внезапно вспыхнувший всеобщий интерес к деревне, к колхозным проблемам. Тогда словно открылась какая-то плотина, и о деревне с одинаковой страстностью заговорили очеркисты, писатели, инженеры, физики и экономисты.

Повернулись наконец «лицом к деревне» и кинематографисты.

В фильмах, которые до этой поры производились на протяжении почти десяти лет (я считаю от середины сороковых годов и до середины пятидесятых), конечно, встречались персонажи, которые работали на заводах или были колхозниками. Но, пожалуй, ни в одном из этих фильмов герои не ощущались как представители своего класса. В этом смысле повезло сначала колхозникам (а рабочему классу пока и до сих пор не везет!). Я бы сравнил поток фильмов, родившихся в пятидесятых годах, с настоящим социологическим исследованием. Кстати сказать, ведь тогда же и начала возрождаться сама эта наука — социология, и это совпадение отнюдь не случайно. В этом я вижу одно из ценных приобретений нашей кинематографии, которое нам никак нельзя утрачивать, — вкус к социальному и социологическому исследованию жизни.

Вместе с тем тогда же вырабатывались и другие критерии, которыми мы и поныне оцениваем качество сегодняшних фильмов.

Я оставляю критикам и теоретикам кино право оспорить мое мнение, возможно, что оно им покажется предвзятым. Но, с моей точки зрения, фильмы о деревне оказались для тогдашнего кинематографа очень серьезным мериллом художественности. Они наиболее остро и полемично выступили против эстетики сглаживания и приукрашивания противоречий жизни, против фильмов, которые ничего нового в действительности не способны были увидеть, были полны недомолвок и, конечно, не делали особой чести киноискусству.

То была благодатная почва для откровений, и мера целеустремленности и правды в фильмах, рассказывающих о жизни деревни, по сравнению с картинами сороковых годов была неизмеримо более велика. Причем, повторяю, речь идет не только о чисто художественных достижениях, но и о правде в самом широком, изначальном смысле этого слова.

Подхваченные этим потоком, вдохновленные открывшимся после XX съезда КПСС новым полем деятельности, кинематографисты вместе со всем народом, каким, поднимавшим целину, поднимали и проблемы колхозной жизни.

На этой волне всеобщего интереса «уехал» в деревню и я и оставался там долгие годы.

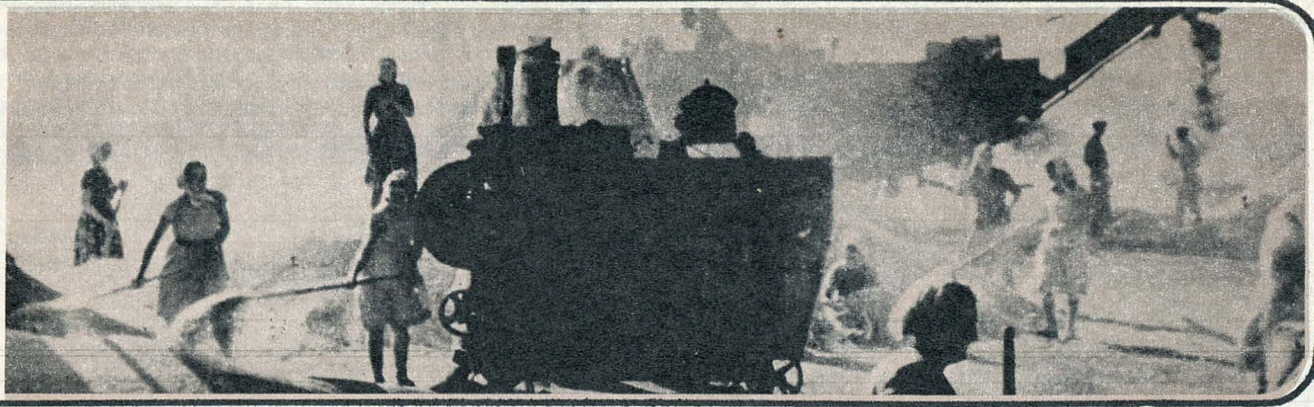
Это было время прописей и лекций: всем стало очевидно, что болезнь запущена, все спешили предлагать свои рецепты.

Предлагал и я. Например, я тоже думал когда-то, что всего-навсего один умный, честный и преданный делу человек, каким, конечно, должен быть председатель колхоза, способен все перевернуть и наладить. С этой счастливой (почему счастливой — поясню позже) уверенностью я писал свой первый поставленный сценарий «Крутые Горки». Эта же уверенность не покидала меня и во время работы над «Простой историей». Правда, меня больше интересовала уже не столько проблема «налаживания» жизни, сколько духовный и нравственный рост человека, вышедшего из своего двора на широкий простор общественной деятельности. Наверное, если взглянуть с высоты сегодняшнего дня, это «налаживание» выглядит несколько облегченным по сравнению, скажем, с созданным позже «Председателем». Но ведь и у авторов «Председателя» была эта счастливая и прямо-таки необходимая уверенность!

Но шло время, и всем становилось ясно, что лекарства, даже очень полезные, каждое само по себе решить проблему в целом не могут: ни 30-тысячники, ни кукуруза, ни урезание приусадебных участков, ни многие другие пресекающие или поощряющие меры. Становилось ясно, что трудности в сельском хозяйстве можно ликвидировать тогда, когда жизнь деревни будет регулироваться объективными, реальными экономическими законами, на которые и опирается сегодня руководство колхозной деревни.

Итак, пусть мы были в чем-то виновны. Но мы были и молоды, были искренни, были увлечены и в высшей степени ощущали себя не только художниками, но и гражданами. В это время была создана не одна хорошая картина, и многих героев, рожденных в те годы часто еще молодыми актерами, помнят и до сих пор любят зрители. В эти же годы громко заявили о себе новые, вполне самостоятельные и интересные режиссеры-художники.

Назову только нескольких: М. Швейцер — его первой самостоятельной постановкой была «Чужая родня», С. Росточкин — «Земля и люди» (да простит он меня за то, что две трети названия этой статьи заимствовано у его фильма!). А потом — «Дело было в Пенькове»; Л. Кулиджанов — после двух первых картин, поставленных в соавторстве с Я. Сегелем, его первой «единоличной» постановкой был «Отчий дом». А потом — «Когда деревья были большими»...



Поистине это было счастливое время для многих!

Но хватит о прошлом, не то эта статья превратится в элегию! Что происходит сегодня?

Сегодня явственно ощущается застой в так называемой «деревенской тематике». Это вполне справедливо беспокоит многих, но лично я вижу в этом определенный положительный момент. Не в застое, а в его причинах. Я вижу в этом конец, завершение определенного исторического отрезка времени.

Нетрудно заметить, что в лучших фильмах о деревне, а также в литературе речь всегда идет о послевоенных тяжелых годах. Я даже не могу сейчас вспомнить фильма или романа о современной деревне, о деревне конца 60-х годов. И это не случайно.

Дело в том, что исторически ликвидировался и сам конфликт, который столько времени волновал художников, будил их совесть, заставлял думать, писать об этом, и... даже прописывать рецепты, наивные порой, как уже говорилось, но вполне искренние.

Сегодня в материальном отношении деревня живет не хуже города. Тем самым уничтожена большая несправедливость, печально отметившая собой послевоенные годы. Колхозники включены в систему пенсионного обеспечения. Во многих хозяйствах они пользуются правом отпуска, ездят в дома отдыха и санатории. Одним словом, как однажды очень метко выразился известный очеркист Г. Радов, закрыта целая тема. И слава богу! — добавлю я. По-настоящему это эти «закрытые» темы — дело чисто индивидуальное, и никому не возбраняется дополнить ее.

Итак, деревня, понесшая во время войны тяжелые людские и материальные потери, окрепла, перестроилась и наконец имеет довольно ясные перспективы. Эти перспективы наиболее отчетливо выражены в последних постановлениях октябрьского Пленума 1968 года, где речь шла о сельском строительстве, о механизации и энерговооружении сельского хозяйства.

— Как?! — слышу я удивленное восклицание. — Стало быть, все ясно, все гладко, все уже спокойно?

Отнюдь! Гладко и спокойно не было и не будет никогда. Живое течение жизни всегда порождает новые и новые проблемы. Я думаю, что слово **конфликт** никогда так точно и полно не выражало сущности происходившего ранее.

То, что происходит сейчас, мне бы хотелось назвать не конфликтом, а проблемой. Вот, например, многих беспокоит молодежь. Она уходит в город, и никакие разговоры и призывы к сознательности, и высокие заработки, и строительство новых клу-

бов все еще не могут остановить этого процесса. А нынешние старушки, те самые беззаветные труженицы села, которые кормили страну в трудные годы войны и послевоенной разрухи, сегодня выходят на пенсию.

Как же быть? Кому работать? Вероятно, я покажусь неисправимым оптимистом, но и в этой проблеме, никак не умаляя ее сложности, мне видится некий обещающий момент. Рабочих рук мало? Значит, надо вооружить эти руки механизмами, энергией, чтобы они могли работать за двоих, за троих, за десятерых! Одним словом, надо процесс развития сельского хозяйства привести в соответствие с той технической революцией, которая происходит в промышленности. Думается, что по мере развития этого процесса, по мере повышения технической и энергетической вооруженности сельского хозяйства неизбежно возникнет и то чувство психологического равенства, отсутствие которого пока еще не одного деревенского парнишку утягивает в город.

Но что будет с деревней? Деревня в старом понимании этого слова, то есть деревня, противостоящая городу и противоположная ему, меняется, исчезает, но остается земля, остаются люди. И эти люди всегда будут отличаться от горожан уже тем, что живут в постоянном и тесном общении с природой. И это общение, эта прямо-таки родственная взаимозависимость непременно оставят что-то от того высокого душевного настроя, который всегда характеризовал человека земли в его лучших проявлениях.

Но есть кое-что могущее уйти из черт деревенского характера, и эти потери могут оказаться невосполнимыми, ибо обеднят наш мир. Например, безотказная, не требующая ответного возмещения доброта, приветливость и благорасположенность к незнакомому человеку. Нет, я никого и ничего не идеализирую и совсем не хочу утверждать, что каждый житель деревни обладает этими свойствами или что в городе их не найти. Я только задаю такой, например, вопрос: сколько прохожих вам придется остановить на улице, пока найдется чужак, который тут же без всяких распросов пустит вас в свою квартиру ночевать? В деревне таких чужаков полным-полно...

Как же все это сохранить? Есть ли такая сила, которая способна удерживать, уловить то, что почти неуловимо, не дать раствориться во времени тому лучшему, что было и еще есть в народном крестьянском характере?

Я верю, что эта сила есть. Это — искусство и литература. Только они способны сберечь от разрушающего действия времени человеческие ценности и вновь привить их новым поколениям, идущим нам на смену.

А если не смогут, то тогда позволено подумать: а на черта они вообще нужны?

Поэтому вернемся к кино. И даже к проблеме уходящей из деревни молодежи. Сегодня я не знаю, как решить эту проблему и поэтому не могу писать о ней. И теперь понимаю, что бывшая наивность и попытки отвечать на вопросы, с которыми я так храбро выступал ранее, оказывается, были совершенно необходимы, чтобы писать. Вот вам еще один парадокс, которыми так богато искусство: оказывается иногда, что наивность важнее опыта, поскольку она может быть чем-то вроде двоюродной сестры уверенности, без которой невозможно работать (вот почему счастливая), а опыт подчас оборачивается сковывающим сознание итогом прошлых ошибок.

Но ведь молодежь — не единственная проблема, которая может заинтересовать художника. Есть еще простор для поисков и открытий. Недавно я прочел в «Новом мире» повесть Ф. Абрамова «Пелагея». Прекрасная вещь! Она написана тонким художником, отлично знающим и понимающим деревенского человека и — что мне лично дороже всего — не просто сочувствующим, а прямо-таки сострадающим ему. (Для меня способность к такому состраданию — лучший признак незаурядного таланта.) И вот как-то так вдруг получилось, что закрыл я последнюю страницу этой повести и вдруг увидел перед собой словно новый простор (за что я еще раз благодарен автору). И не то, чтобы я раньше не понимал этого, понимал, но одно дело — понимать, и совсем другое дело — ощутить это как посыл к работе.

Для того, чтобы пояснить свою мысль, приведу такой пример. Как-то раз, болтая о наших общих соседях со своей деревенской приятельницей, я заметил, что у Н. характер гораздо приятнее. Она и добрее и приветливее, чем С., и никогда ни с кем не сорится и т. д.

Приятельница моя, не задумываясь, ответила:

— А чего бы ей хорошей не быть? Ей хорошо, она с мужем до пятидесяти лет жила. А С. еще в сорок четвертом похоронку получила!

Вот так, за мимоходом брошенной фразой открывается иногда целая жизнь и характер, которые определила недобрая судьба военной вдовы.

Можно рассказывать о том или ином времени, о проблемах и конфликтах, порожденных им. А можно вести рассказ просто о человеке и о том, как время и судьба складывают его характер. Ф. Абрамов пошел именно по этому пути. Кое-что в этом роде я пытался сделать в своем последнем фильме «Дом и хозяин».

Вот такой подход — от человека и его судьбы — теперь кажется мне наиболее интересным. И если я вернусь к деревне, то скорее всего работа пойдет в этом направлении.



Страница из журнала «Кино и жизнь» (№ 22 — 1930 год), посвященная рождению таджикского кино

Таджикскому кинематографу в этом году исполнилось 40 лет. Возможно, с точки зрения истории это и небольшой срок, но кинематографы республики знают, как много вместило в себе это сорокалетие.

Осенью 1929 года третий чрезвычайный съезд Советов Таджикистана принял декларацию о преобразовании автономной республики в союзную. Здесь молодыми энтузиастами кино В. Кузным, Н. Гезулиным и А. Шевичем был показан первый выпуск таджикской кинохроники. Именно после этого съезда таджикские кинематографы смогли осуществить свои мечты о создании собственной кинематографии.

Организованная в 1930 году в Душанбе киностудия выпускает сначала киножурналы, агитфильмы и, наконец, в 1932 году — первую таджикскую художественную картину «Когда умирают эмиры». Вслед за нею вышли еще несколько фильмов: «Эмигрант», «Живой бог», «Сад», «Друзья встречаются вновь». Все эти фильмы были посвящены народу, революции, духовному становлению человека в обстановке революционной борьбы.

В годы Великой Отечественной войны коллектив «Таджикфильма» плодотворно сотрудничает с русскими кинематографистами, в частности со студией «Союздетфильм».

После войны несколько интересных работ наших кинематографистов были отмечены призами на международных фестивалях в Венеции, Каире.

За сорок лет на «Таджикфильме» создано немало фильмов, запомнившихся зрителю. Среди них: «Дохунда», «Судьба поэта», «Хасан арбакеш» (режиссер Б. Кимягаров), «Я встретил девушку» (режиссер Р. Перельштейн), «Зумрад» (режиссеры А. Рахимов, А. Давидсон), «Дети Памира» (режиссер В. Мотыль), «Смерть ростовщина» (режиссер Т. Сабиоров), «Ниссо» (режиссер М. Арипов), «Лето 1943» (режиссер М. Касымов) и другие.

Сейчас на нашей киностудии в производстве много интересных картин. К 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина «Таджикфильм» выпустит несколько документальных лент, рассказывающих о том, как претворяются вечно живые ленинские идеи в современной жизни Советского Таджикистана.

С. Мирзошоев,
председатель Комитета
по кинематографии
при Совете Министров
Таджикской ССР



Танабай
(Н. Жантурин)

ЗДРАВСТВУЙ, ГУЛЬСАРЫ!

Г. КОЖУХОВА

Творческая судьба Чингиза Айтматова поистине удивительна: произведения этого еще, в сущности, молодого человека стали фактом биографии не только отечественной, но и мировой литературы.

Сегодня его проза переведена не только на многие языки народов СССР и земного шара, но и на языки других искусств; ее лирический строй и поэтическая интонация оказались сродни музыке и драме, балету и кинематографу. Едва вышел в свет номер «Нового мира» с повестью «Прощай, Гульсары!», в Киргизию полетели телеграммы от мастеров кино с предложениями об экранизации. Право постановки автор предоставил Сергею Урусевскому.

Это имя также широко известно зрителям. Работая с такими мастерами, как Всеволод Пудовкин («Возвращение Василия Бортникова»), Марк Донской («Сельская учительница»), Григорий Чухрай («Сорок первый»), Михаил Калатозов («Летят журавли»), «Неотправленное письмо», «Я — Куба»), оператор Урусевский всегда выступал как равноправный соавтор режиссера, добиваясь, чтобы изображение на экране было не просто информативным, иллюстративным, а образным. Что это значит? «Мне пришлось слышать о том, — писал недавно Урусевский, — что в картине «Летят журавли» я изобрел «субъективную» камеру и чего-то там еще. На самом деле я ничего не изобре-

тал... Нам с Калатозовым хотелось, чтобы зритель чувствовал себя активным участником происходящего на экране. Применяв ручную камеру, мы добивались, чтобы она не фиксировала чье-то состояние, а как бы «переживала» его сама: страдала, бежала, падала, радовалась вместе с героями».

Этого и добивается Урусевский в «Беге иноходца».

К своему режиссерскому дебюту — а им и стала работа над экранизацией повести «Прощай, Гульсары!» — Урусевский пришел с опытом многолетних поисков поэтического языка кинематографа; его цель — киноизображение, которое само по себе должно обладать силой эмоционального воздействия.

Для дебюта литературная основа выбрана прекраснейшая, но и труднейшая. Автор экранизации, помимо других обычных творческих мук, всегда обязан преодолевать двойное «сопротивление материала»: самой литературы и читателя-зрителя, приносящего в просмотрный зал свои собственные, у каждого разные, представления о книге, ее образах.

Жизнь табунщика Танабая, наполненную человеческими радостями и страданиями, легко пересказать средствами драматического искусства. Но как быть с лирической стихией произведения, которая неотделима от сюжета! «Бежит верблюдица много дней. Ищет, кличет детеныша. Где ты,

черноглазый верблюжонок! Отзовись!.. Бежит молоко из вымени, из переполненного вымени. Белое молоко...» — что останется от поэтической интонации, если изъять этот рефрен, где не сказано автором ничего и сказано все!

Урусевский избирает путь, заведомо сулящий ему упреки многочисленных почитателей айтматовской прозы, которая при всей своей поэтичности захватывает остротой и глубиной размышлений художника над проблемами жизни, одинаково важными для киргизского колхозника и любого из нас, живущего радостями большой страны и ее болями, делящими с народом победы и неудачи.

Фильм «Бег иноходца» снят, как указано в титрах, по мотивам первой части повести, за пределами сценария остались многие драматические повороты судьбы Танабая, вынесшего из жесточайших жизненных испытаний непоколебимую веру в партию коммунистов, в человеческую справедливость.

В спорах о фильмах, снятых по известным произведениям литературы, так часто преобладают рассуждения на тему, чего на экране нет. Ну, а если смотреть картину «Бег иноходца» без ревнивого сличения с буквой оригинала, если воспринимать ее как новое и самостоятельное произведение!

Однако советовать зрителю можно, приказать — нельзя. Когда на экране

возникнут первые кадры, то сиреневые, то голубые, то серые, а потом изображение расщелкнется на радужные краски солнечного спектра, чтобы затем резко, вдруг, стать черно-белым — тут возможны только два пути. Или озаришься, замрешь, как, например, от не замечаемой раньше и внезапно раскрывшейся тебе красоты раннего утра. Или скользнешь взглядом и заскучаешь.

Этот фильм необычен для восприятия.

Его смысл, его поэзия раскрываются прежде всего в блестящей операторской работе, в цвете, во всем строе изобразительного решения. Может быть, это плюс, а может быть, минус фильма, но так или иначе такую форму избрал его автор. И если проникнуться этой поэтической атмосферой, тогда откроется тебе мир иной, чем тот, в котором ты обычно живешь, но вместе с тем знакомый, хоть горы в нем и сиреневые, а жеребята — семицветные. Именно «тот удивительный и невероятный мир, в котором солнце ржало и скакало по горам, а он, глупыш, пускался в вдогонку за солнцем через луг... а его мать — большая гривастая кобыла — превращалась в теплое молочное облако». Где потом «солнце в небе перестало ржать и скакать по горам, оно всходило строго на востоке и неуклонно шло на запад»... Вот что есть на экране, хотя казалось, что именно эти айтматовские интонации и



Бибикан
(Ф. Шарипова)

не поддаются переводу на зримые образы.

Режиссер фильма ищет кинематографическое соответствие литературным образцам, пользуясь словом, музыкой [здесь он нашел удивительно тонкого союзника в лице композитора М. Вайнберга], актерской игрой и в первую очередь цветом.

...Знойный полдень. Пасется на залитом солнцем лугу табун. Под ногами лошадей — полевая трава, степные цветы. Долго остается на экране почти статичное изображение картин природы, нарисованных по законам пейзажной живописи. Сами по себе они вроде бы иллюстративны, но в движении фильма приобретают обобщенный смысл — потом эта полуденная акварель сменится мрачно-серым колоритом дня, когда чьи-то равнодушные руки повалят Гульсары наземь, и в последний раз — после красных вспышек — пройдут перед ним радужные краски жизни, какой они виделись ему в юности.

И прежде чем пожухнут и навсегда погаснут эти краски, какими они предстают в видениях умирающей лошади, на экране перед словом «конец» снова появится жеребенок цветов радуги. Как у Айтматова: «Ему снова почудилось то лето, которое так долго не возвращалось... Мать манила его, как в детстве, тихим ржанием, табуны пронеслись, как в детстве, задевая его боками и хвостами...»

Попробуй пересказать кинокадрами такие стихи в прозе, попробуй облечь в плоть изображения таящийся здесь смысл. А ведь остается после конца фильма чувство любви к жизни, желание служить ей.

Итак, цвет. Говорящий, кричащий, страдающий, молчащий, словом, такой же активный, какой была камера в руках художника, снимавшего картину «Летят журавли». Он не то чтобы щедрый или точный; он живой: думает, комментирует, понимает. У него есть сердце. Он не иллюстратор события, а само событие, не фотография ощущения, а само ощущение, или — как выразился однажды о цвете Мартирос Сарьян — живущее в нас понимание сущности жизни.

Пользуясь цветом как основным «строительным материалом» изображения, режиссер до конца верит в силу его эмоционального воздействия на зрителя, в способность его передавать, словно метафорой, и настроение и мысль. Чередование многокрасочности и черно-белых тонов, их внезапные «стыковки» и резкие контрасты — все это понадобилось автору картины не только для повествования о светлых и мрачных днях Танабая и иноходца. В конце концов цветовая гамма экрана такими же сложными путями, как, например, симфоническая музыка, вызывает размышления о красоте и уродстве, о добре и зле, складывается в гимн гармонии жизни и человеческому со-

вершенству. Словом, «Бег иноходца» вслед за другими фильмами еще раз показывает, что цвет в кинематографе в состоянии нести куда большую смысловую нагрузку, чем это казалось еще несколько лет назад.

Говорят, не очень интересно в фильме Урусевского играют актеры. Действительно, пожалуй, никто из исполнителей не открыл неповторимый характер, особенную человеческую судьбу. Но, отмечая это, следует огорчиться: в актерской игре режиссер также искал некоего сплава условности и конкретности, он боялся бытовизма. Другое дело, что сплав этот далеко не во всем получился: беспомощно слово на экране. Судя по всему, словом сценарист [Ч. Айтматов] и режиссер пользоваться особенно и не собирались: они верили в возможность передать мысль образительными средствами. Но, видимо, в своем намерении не рискнули пойти до конца, поэтому теперь слово и воспринимается как нечто вспомогательное, несамостоятельное.

Оператор порою одерживает верх над постановщиком. Такие упреки не новы: слава Урусевского-оператора соседствует с репутацией Урусевского-тирана, подавляющего режиссера своей волей и своим видением. В данном случае роль жертвы играет он сам. Только ведь оператор не подмастерье, и если он «выпирает», то не оттого, что камера вырвалась из режиссерских рук, зна-

чит, что-то не получилось в фильме вообще, а не у кого-то отдельно.

Еще раз скажем: «Бег иноходца» не перевод оригинала через кальку или копировальную бумагу. Картина соотносится с повестью, как музыка может соотноситься с поэмой, на мотивы которой она написана, — по мироощущению, по лирическим генам. Ведь сочиняют же композиторы на одни и те же стихи различные мелодии, да и история кинематографа тоже знает несхожие толкования отдельных литературных произведений.

Кинематографическое прочтение повести Айтматова, с каким мы встретились в фильме «Бег иноходца», отнюдь не единственно возможное. Но ведь восприятие литературы, как и восприятие жизни, у каждого человека неповторимо.

Когда смотришь картину Сергея Урусевского, ты, зритель, испытываешь чувство, сходное с изначальным ощущением от книги Чингиза Айтматова, словно еще не дочитаны страницы, не досказана повесть, а лишь прозвучали первые аккорды...

● БЕГ ИНОХОДЦА

Сценарий Ч. Айтматова по первой части повести «Прощай, Гульсары!»

Режиссер-постановщик и главный оператор С. Урусевский. Главный художник Е. Черняев. Композитор М. Вайнберг.

КИНОГОД СТРАНЫ ФИОРДОВ

Карл ВЕСЕНБЕРГ

Этот год был отмечен значительными успехами норвежских кинематографистов. Едва успела сойти с экранов картина советско-норвежского производства «Только одна жизнь», рассказывающая о жизненном подвиге Фритьофа Нансена, как вышел фильм «Ан-Магрит», а вслед за ним — «Выжженная земля», показанная на VI Московском кинофестивале.

В стране, кинематографические мощности которой невелики и где экраном поэтому в основном завладели картины импортного происхождения, появление любого произведения «своих» художников кино неизбежно привлекает к себе внимание зрителей и печати. Но успех, который пришелся на долю двух последних фильмов, является своеобразным рекордом. Об этом свидетельствует не только восторженный прием, оказанный им печатью, но и то, что в Осло — в городе, население которого составляет менее полумиллиона, — они шли более двух месяцев.

Лента Кнута Андерсена «Выжженная земля» поставлена по мотивам романа норвежского писателя Сигбьёрна Хельмебакка «Суровая зима». Фильм, как и роман, повествует о трагических событиях, разыгравшихся осенью и зимой 1944—1945 годов в самой северной провинции Норвегии — Финмарке. Вынужденные под ударами советских войск отступить из Северной Норвегии, немецко-фашистские оккупанты превратили обширную территорию в пустыню. Гитлеровское командование, надеясь задержать наступление Советской Армии, решило оставить после себя широкую полосу «выжженной земли». Эсэсовские зондеркоманды превратили в золу и пепел около восьмидесяти процентов всех строений Финмарка, рыболовный флот практически был уничтожен полностью. Весь скот, принадлежавший местному населению, был забит, а сами жители, за исключением тех, кому удалось укрыться в горах, были под дулами немецких автоматов угнаны на юг.

Об этих трагических месяцах фильм Кнута Андерсена рассказывает на примере семьи рыбака Хейкки Халдонена (актер Рольф Сёдер). Скупыми средствами, в сдержанной «по-северному» манере, он создает запоминающийся образ сильного, мужественного и волевого человека, который в нужную минуту делает именно то, что нужно, человека сурового, как сами норвежские горы. Хейкки, пренебрегая смертельной опасностью, грозящей и ему и его семье, укрывает советского военнопленного Илью, которого разыскивает патруль фашистской полевой жандармерии. Деля трудности и лишения, они дожидаются прихода советских войск.

Фильм Кнута Андерсена воскрешает историческую правду, напоми-

мая норвежцам о том, что советские воины пришли в Северную Норвегию, верные своему интернациональному долгу, с тем, чтобы помочь им освободиться от фашистского рабства. Этим и режиссер и вся его группа сделали серьезный вклад в укрепление взаимопонимания и добрососедства между советским и норвежским народами. Значение «Выжженной земли» тем больше, что фильм появился в преддверии 25-летия освобождения советскими войсками Финмарка, даты, которая отмечалась этой осенью и в Советском Союзе и в Норвегии.

Другой большой успех норвежских кинематографистов этого года — картина «Ан-Магрит», поставленная норвежским писателем и режиссером Арне Скоуэном по мотивам романа известного норвежского писателя Юхана Фалькбергета. Действие ее разворачивается в высокогорной Норвегии, в городишке Бергстадене, центре горнорудной промышленности. Время действия — XVII век. Среди рудовозов, добывающих себе на хлеб изнурительным трудом, девушка Ан-Магрит, бунтующая против социальной несправедливости, против бесправного положения тех, кому другие обязаны своим богатством. На ней от рождения лежит несмываемое пятно: она незаконнорожденная дочь женщины, которая, не выдержав публичного позора, покончила с собой. Все поступки героини, все ее действия направлены на то, чтобы утвердить за собой право называться полноценным человеком, на то, чтобы быть нужной другим, таким же бесправным, как она. Острота социального конфликта усугубляется личной трагедией Ан-Магрит: впервые полюбив, она вынуждена расстаться с любимым. Роль этой «языческой богини», как называет девушку ее возлюбленный, с блеском исполняет популярная норвежская киноактриса Лив Ульман.

Своим успехом «Ан-Магрит» в значительной степени обязана главному оператору фильма Свену Нюквисту. Лента — цветная, широкоформатная, но Нюквист сумел избежать тех соблазнов, в плену которых можно было бы оказаться, снимая на таком материале фильм, действие которого разворачивается на фоне норвежской природы, дающей бесконечный простор для «красивостей». Пейзаж в фильме составляет единое целое с сюжетом, особенно зимний, который оператор призвал к себе в помощники для того, чтобы подчеркнуть драматизм происходящих событий. Отличны и павильонные съемки, особенно кадры, показывающие работу людей в рудоплавильне.

«Ан-Магрит» — значительное произведение реалистического норвежского кинематографа, получившее достойную оценку широкой публики.



Лив Ульман в фильме «Ан-Магрит»

Кадр из фильма «Выжженная земля»



Недавно в Осло проводилась ретроспектива норвежских лент, многие из которых появились на свет еще до войны. Среди довоенных картин, показанных во время этого своеобразного фестиваля норвежского кино, была и экранизация известной повести писателя Александра Хьеллманна «Якоб». В кинематографическом варианте, созданном внуком Хенрика Ибсена, Танкредом Ибсенем, это произведение получило название «Тёррес Снёртеволл» — по имени главного действующего лица. Это фильм о власти денег, о том, что в буржуазном мире люди не останавливаются ни перед чем для достижения богатства и «положения в обществе». Жаль только, что режиссер смягчил острую социальную сатиру Хьеллманна, заключив фильм тривиальным «хэппи-эндом».

Среди иностранных лент, недавношедших на норвежских экранах, была вторая серия «Войны и мира» Сергея Бондарчука. На норвежских зрителях произвела большое впечатление масштабность картины и историческая достоверность изображаемых событий. Рецензент выходившей в Осло газеты «Дагбладет» подчеркивал, что в фильме нет ни одного случайного кадра и что отдельные эпизоды построены как совершенные произведения изобразительного искусства.

Было бы неверно утверждать, что на экране Норвегии все обстоит вполне благополучно. На страницах газеты «Дагбладет» прошла весьма острая полемика о месте и роли кино, как массового средства воздействия на умы и настроения людей. Поводом к полемике послужил итальянский документальный фильм «Африканская болезнь», который под названием «Тени над Африкой» в конце прошлого года шел на экранах Осло.

Прогрессивная кинокритика охарактеризовала эту ленту, как образец «социологии замочной скважины», как пропаганду расизма и фашизма. «Идея» фильма заключается в самом названии и сводится к тому, что африканцы будто поражены некоей

снедающей их душевной болезнью, порожденной деколонизацией: вот, мол, что получается, когда африканцам предоставляется самостоятельность!

Недавно был опубликован статистический отчет государственной организации по киноконтролю Норвегии за прошлый год. В нем говорится, что почти половина всех фильмов, которые в 1968 году были ввезены для проката в Норвегии — всего их было 351, — прославляли насилие. В 190 фильмах происходили убийства, причем в 51 фильме жертвами убийц были женщины. Рост удельного веса картин, показывающих акты насилия сексуально-садистского характера, вообще был типичен для прошлогоднего зарубежного проката в Норвегии. В 26 фильмах можно было увидеть изнасилование или попытку к изнасилованию. В эту статистику не включен «дозволенный», не противоречащий «моральным устоям» общества сексуализм!..

Теперь несколько слов о фильме, который еще не появился на экранах, но уже взбудоражил умы норвежцев. Речь идет о ленте, которую в Норвегии снимает американский кинорежиссер Эндрью Стоун. По замыслу автора, это будет мюзикл об Эдварде Григе... Вестю о том, что великому композитору уготовлена центральная роль в развлекательном жанре голливудского стиля, была в Норвегии встречена со смешанными чувствами. В отдельных газетах были помещены протесты против попыток низвести классика норвежской музыки до уровня опереточного героя. Очень резко против этой затеи выступили потомки Грига, которые заявили, что ни сам композитор, ни его музыка не нуждаются в подобной «популяризации».

Но... фильм снимается. Автор полагает, что вскоре он выйдет на экраны. Поживем — увидим.

АПН. Специально
для «Советского экрана»

Осло

ЛУЧШИЕ ГОДЫ ЕГО ЖИЗНИ

К выходу на экраны фильмов «Сестра Керри» и «Лучшие годы нашей жизни».

Е. КАРЦЕВА



Кадры из фильмов
Уильяма Уайлера
(сверху вниз)

ЛИСЧКИ

ЛУЧШИЕ ГОДЫ
НАШЕЙ ЖИЗНИ

СЕСТРА КЕРРИ

РИМСКИЕ КАНИКУЛЫ



48 лет в кино, 45 фильмов, 3 «Оскара», 15 упоминаний его картин в списках лучшей десятки американских фильмов разных лет, несколько наград на международных кинофестивалях — таковы «количественные показатели» старейшего американского режиссера Уильяма Уайлера. А качественные?

Говорят, что за всю свою творческую деятельность он ни разу не сделал посредственного фильма. К сожалению, последнее не совсем верно, ибо наша встреча с творчеством Уайлера в этом году началась именно с посредственной картины — «Сестра Керри». Правда, и сам Уайлер считает ее единственной, о постановке которой жалеет. Режиссер хотел воскресить в ней эпоху, но выяснилось, что в Голливуде это никого не интересует. В сценарий не вошли не только социальные мотивы романа Драйзера, но и атмосфера времени, которая в нем отчетливо ощущалась. В результате получилась стандартная любовная мелодрама, которая во Франции, например, справедливо называлась «Великая отчаянная любовь».

Но даже в этом неудачном произведении можно увидеть наиболее характерные черты стилистики Уайлера. Этого режиссера заслуженно считают непревзойденным мастером экранизаций. За свою долгую жизнь он переложил для экрана множество романов и пьес, каждый раз обнаруживая удивительное владение языком кино. Даже в «Сестре Керри» поражает, как сумел режиссер в короткой сцене прихода Герствуда в свою богатую, уважаемую семью всего несколькими штрихами обрисовать царящую там обстановку. Повелительный тон жены, постоянные придирки, боязнь Герствуда разрешить сыну уйти из дома в неуточный час — все это сразу же проясняет и одиночество и зависимое положение этого человека в собственном доме. Или, например, короткая сцена в трактире, куда Герствуд вынужден был устроиться на работу после того, как его, человека с подмоченной репутацией, не брали в крупные рестораны и бары. Уже один его проход по замусоренному заведению, где за столиками сидят небритые, грязные люди, каждый из которых считает своим долгом унижить этого «джентльмена», красноречиво свидетельствует о глубине пропасти, в которую упал герой. В лучших же экранизациях Уайлера это умение коротко, точно и выразительно охарактеризовать эпоху, среду, характеры проявилось особенно сильно.

Всего лишь несколько коротких эпизодов в начале фильма «Изабель» режиссер посвящает описанию быта и нравов Нового Орлеана середины прошлого века. Проезд по улицам города, ссора джентльменов в баре, светский прием в честь помолвки богатой наследницы. И зритель тотчас же погружается в атмосферу жизни местной аристократии, где ханжество сочетается с непо-

средственностью, где безумно скучает общество жестокое, обеспеченное и праздное. Так картина наполняется воздухом времени, и в дальнейшем очень многое в характере и поступках героини объясняется тем, что она кровное дитя этого общества, хотя и бросила ему вызов.

Уже здесь в слаженном актерском ансамбле проявилось удивительное умение Уайлера работать с исполнителями. Он из тех режиссеров, про которых говорят, что они умирают в актерах. Огромное количество репетиций, бесконечные дубли, тактичное подчеркивание сильных сторон исполнителей, стремление помочь им в нужный момент



точно найденной деталью — все это приводит к тому, что актеры у него работают безукоризненно.

Вот, например, Бэт Дэвис в «Лисичках». Помня об удивительной пластичности этой актрисы, Уайлер всегда строит мизансцену так, чтобы показать ее в наиболее выгодном свете. В знаменитой сцене, когда Реджина (так зовут героиню) впервые говорит больному мужу безжалостные слова о его близкой смерти, режиссер поставил актрису спиной к зрителям на верхней площадке лестницы, так что вся ее фигура, снятая снизу и ставшая от этого огромной, источает такое зло, что об обуревающих Реджину в этот момент чувствах можно догадаться даже при отключенной фонограмме. А для того, чтобы лучше показать вспышку ярости, овладевшей Реджиной при известии о краже ценных бумаг, режиссер подсказывает актрисе выразительную деталь: снимая шляпу, Реджина зло и сильно, будто кинжал, всаживает в нее булавку.

Таких примеров в фильмах Уайлера множество. Недаром именно его картины открыли для кинематографа многих талантливых актеров. С «Тупика» началась всемирная известность Хэмфри Богарта. В «Римских каникулах» сняла славу Одри Хепберн. В фильме «Наследница» отличилась Оливия де Хэвилленд. В «Забавной девчонке» завоевала популярность в кино эстрадная актриса Барбара Стрейзанд.

Остановимся еще на образительной культуре фильмов Уайлера. Некоторые зарубежные критики, признавая искренность, человече-



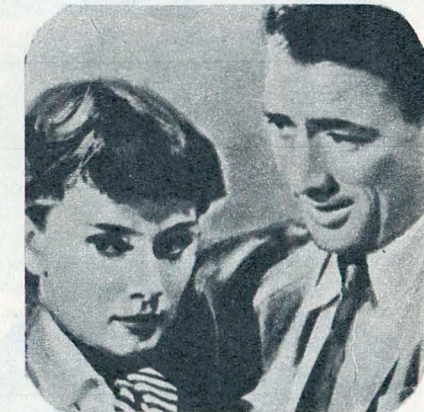
могает созданию второго плана, режиссерской мизансценировке.

Но значение творчества Уайлера не исчерпывается лишь художественными достоинствами его фильмов. Есть еще одно, крайне важное обстоятельство. Уайлер не раз ставил фильмы коммерческие, но за всю свою многолетнюю работу в кино не поставил ни одного реакционного или заведомо тенденциозного произведения. Наоборот, в годы демократизации общественной жизни в США при Рузвельте Уайлер был одним из тех, кто создавал критические, социальные фильмы. Большая часть из них сделана им в содружестве с драматургом Ли-лиан Хеллман.

Уже в первой их совместной картине — «Эти трое» — была предпринята попытка очень осторожно покритиковать ханжество американского провинциального общества. А в следующем, 1937 году, Уайлер создал одно из своих наиболее значительных произведений — фильм «Тупик». Здесь он затронул вечно животрепещущую для Америки тему — тему дальнейшей судьбы детей, растущих без присмотра в нью-йоркских трущобах. Их будущее показано в образах взрослых героев фильма — вчерашних беспризорников, ставших теперь преступниками. Горькой иронией проникнут диалог между прекрасно одетым гангстером, в основе процветания которого лежат убийства восьми человек, и его другом детства, в результате больших лишений ставшим архитектором, но так и не нашедшим работы. Несмотря на видимость счастливой концовки, фильм безсходно pessimистичен. Смелость трактовки темы отличала и фильм «Лисички», обличивший корыстолюбие и стяжательство дельцов новой, капиталистической формации.

Но наиболее значительным произведением Уайлера, кульминацией социальной темы в его творчестве стал фильм «Лучшие годы нашей жизни», сделанный в 1946 году.

Неласково встречает родина фронтовиков — героев фильма. Долго не может устроиться на работу капитан авиации Фред Дерри, ибо все хорошие места уже заняты теми, кто не воевал. Не находит себе ме-



ность, психологическую глубину фильмов этого режиссера, в то же время считают его мастером без ярко выраженной творческой индивидуальности. Действительно, в его картинах нет броских ракурсов, смелых наездов и панорам, перекошенных кадров и тому подобных вещей, принесших громкую славу некоторым режиссерам. Но всех этих оригинальных выдумок обычно хватает ненадолго, а Уайлер за долгие годы работы в кино научился подчинять операторскую работу общим задачам фильма. Наиболее интересные его ленты — «Эти трое», «Тупик», «Лисички», «Лучшие годы нашей жизни» — снимал Грегг Толанд, поразивший мир своим «Гражданином Кейном». Но в фильмах Уайлера почерк этого оператора совсем другой: точные, хотя и неброские, ракурсы, удивительная глубина кадра, выразительные крупные планы — все это как нельзя лучше по-

(Продолжение на стр. 15)

До Мадрида оставалось километров пятьдесят. Среди расставленных вдоль шоссе пестрых рекламных щитов вдруг показался скромный автодорожный указатель, синим по белому: «Гвадаррама».

Разговоры в автобусе приутихли. Достаточно было этого слова, и Испания кинофестивалей, древних готических соборов, кровавой и изящной корриды отступила перед Испанией второй половины тридцатых годов, когда мы были людьми комсомольского возраста, читали корреспонденции Кольцова и Эренбурга из Мадрида, смотрели хронику Кармена и Макасева о боях на Гвадарраме.

Мадрид в этот час так отчетливо рисовался неподалеку в просторной, светлой долине, что не требовалось никаких объяснений, почему именно здесь особенно упрямо сражались защитники республики.

Удивительно: люди моего поколения, были они тогда в Испании или не были, говорят о ней с таким чувством, словно республика победила и стала источником оптимизма. Почему? Не по закону ли трагедии, открывающей лучшее в человеке? Мужество Гвадаррамы стало одной из прочных человеческих ценностей.

Но вот что видим мы сейчас: над Гвадаррамой воздвигнут колоссальный гранитный католический крест высотой с многоэтажный дом; под ним усыпальница жертв гражданской войны. Устроители пантеона распорядились захоронить рядом с «крестоносцами» останки республиканцев. Этот жест должен означать: забудем прошлое, мы все испанцы. Но республиканцы живые, как всем известно, не склонны ни забывать, ни прощать франкистские преступления против республики...

Массивная триумфальная арка встречает въезжающих в столицу. Еще монументы, возведенные «крестоносцами». Новые корпуса Университетского городка выстроены на месте разбомбленных...

И вот мы на столичной главной улице — Гран-виа. Приехали!

В городе предвечерняя суета. Элегантные магазины, особняки в садах, все еще полных цветов, хоть август кончается.

Что думает столица Испании о своем нынешнем дне? Часто ли вспоминает дни прошедшие? Об этом нам, возможно, расскажут испанские фильмы, если они талантливы.

Мы собирались на летний кинофестиваль в Сан-Себастьяне, а получили испанские визы на пороге осени. Что ж, будем смотреть фильмы не по-фестивальному — подряд, а вразбивку, в обыкновенных кинотеатрах, и пусть впечатления от них перемешаются с впечатлениями от всего остального.

* * *

Дни в Мадриде были многослойными. Часов с семи утра бродишь по свежеемытому, незагримированному городу; он существует сейчас не для туристов — для себя. Молодые люди студенческого типа быстро, деловито, весело убирают мусорные урны; горделивые жандармы в сложных головных уборах, напоминающих перевернутую сковородку, важно расхаживают у парадного въезда в казарму.

Прохожие сдержанно вежливы, полны достоинства. С утра взята вся энергичный ритм городской жизни.

Потом — Прадо, собрание самого

НА ЭКРАНАХ МАДРИДА

ПОСЛЕФЕСТИВАЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Я. ВАРШАВСКИЙ



МАНДРАГУЭРРА

ГЛАВНАЯ УЛИЦА

ПАЛАЧ

СМЕРТЬ ВЕЛОСИПЕДИСТА

строного к людям искусства. Многие сотни картин и рисунков Гойи, то бесечно влюбленного в праздник жизни, то проникающего в печальные тайны человеческих характеров; Гойя встревоженный, саркастический, гoryющий, неистово проклинаящий опасный идиотизм деспотов... В «черном зале», где висят знаменитые картины последних лет жизни художника — Сатурн, поедающий человечину, ведьмы, замышляющие страшный заговор против всего живого, — экскурсовод дает справку: «Это писал уже безумный художник». Сомнительно. На полотнах — отчаянный призыв обуздать жестокость, обезвредить безумие...

Висит, например, в «черном зале» картина: двое простаков вросли по колено в землю, не могут отойти друг от друга и все равно враждуют зверски — лупят друг друга по башкам чем попало, палками. Головы в крови, драка идиотична, все равно им оставаться соседями поневоле, а без драки не могут. Безумие? Нет, горький окрик художника-мудреца.

Другие впечатления дня, предшествовавшие вечернему киносеансу: многоязычная печать сообщает об очередных европейских сенсациях. Одна английская газета меланхолически сообщает: концерт известного эстрадного певца в гигантском спорт-паласе закончился чем-то вроде оргии, массовым неприличием. Это называется на Западе «сексуальной революцией», «освобождением эротики». На самом деле, пожалуй, речь идет о закабалении эротике: она все больше привлекает внимание деловых людей, как средство рекламы — эксцесс в спорт-паласе наверняка подготовлен администрацией ради аншлагов, — так в свое время готовились эксцессы для рок-н-ролла.

Вечером спрашиваем совета у знатоков: что посмотреть в кинотеатрах?

Испания ставит около ста пятидесяти фильмов в год, выбор должен быть широкий. Но большинство постановок — «совместные», с большими иностранными вложениями, преимущественно американскими (как и многое другое в стране — предприятия, универмаги, новостройки; это предвещало лет тринадцать назад знаменитый фильм-памфлет Бардема и Берланги «Добро пожаловать, мистер Маршалл!»). Американизация сказывается, разумеется, в выборе тем, жанров, даже в стиле афиш: отовсюду на вас глядят свирепые убийцы с дымящимися револьверами и растерзанные красавицы. Есть теперь в Испании даже специализированный район для съемок вестернов — на юге, близ Альмери.

Нелепо было бы ехать так далеко, чтобы смотреть сложенные из готовых блоков изделия безнациональной киноиндустрии. Где фильмы мыслящего испанского искусства? Нет ли новых фильмов Бардема, мастера мирового класса? Для нас испанское кино — это прежде всего классическая «Главная улица». Разве забудешь героиню этого фильма, тоскливо прогуливающуюся по захудалой Гран-виа провинциального городка и погибающую, подобно флоренской Эмме, от безнадежной тривальности мещанского существования? Или «Палач» Берланги — тоже мировой шедевр, горькая и мудрая притча о всяческом палачестве...

Ни Бардем, ни Берланга новыми фильмами в репертуаре не представлены.

О судьбах этих художников в Мадриде говорят уклончиво. А мы вспоминаем, что на печаль «Главной улицы» франкисты в свое время реагировали просто: арестовали режиссера, чтобы в дальнейшем ставил фильмы более бодрые.

Что же смотреть?

В «Капитоле», одном из лучших кинотеатров города, идет «Мандрагуэрра» Карлоса Саура. За этим режиссером и сценаристом утвердилось прилагательное, кочующее по всем западноевропейским столицам: «сердитый».

Идем на «Мандрагуэрру». Фото-реклама у входа настораживает: по телу молодой женщины ползают какие-то отвратительные жучки, пауки; на другом фотокадре — окровавленная физиономия молодого человека. Не фильм ли ужасов? Нет, говорят нам, «Мандрагуэрра» — проблемное произведение остро мыслящего художника, отзывающегося на драмы времени.

...Действующих лиц в фильме, в сущности, двое, как во многих современных пьесах. Место действия, в сущности, одно: квартира молодоженов, их уютная «норка». Здесь они удобно существуют и безжалостно терзают друг друга. Почему терзают?

Они, видимо, не могут жить ни вместе, ни врозь. Ваша естественная зрительская способность к анализу приходит в действие: вы желаете понять, почему эти двое людей не умеют или не хотят сделать друг друга счастливыми.

Жена — совсем юная, почти школьница. Может быть, она выпорхнула во взрослую жизнь из стен католического учебного заведения слишком рано и попросту не может еще быть женой? Есть основания так думать, глядя первые эпизоды фильма — жене мучительно не нужны ласки мужа, она еще девочка. Но не надо торопиться резюмировать — в фильме Карлоса Саура все обманчиво. Фильму вряд ли нужны ваши зрительские аналитические способности — он берет несовместимость человеческих существ как извечное проклятие рода людского. Бардем и Берланга размышляли, огорчались, призывали к человечности — их ученик Саура ожесточается. То ли герои фильма, то ли автор придумывают новые и новые истязания для молодых душ, то во сне — как, например, с жучками, — то наяву.

Роль молодой жены играет Джеральдина Чаплин — актриса одаренная. Ее героиня не только жертва брака, но и притворщица. Она без конца придумывает различные мистификации, мнимую реальность взамен той, что уместается в стенах уютной, но безрадостной «норы».

Время от времени вы вспоминаете: где-то все это уже было, и не раз.

Двое людей, живущих неразъединимо вместе, — это ад. Чей мотив? Конечно, Сартра.

Молодая женщина навсегда травмирована пережитым в детстве страхом перед католическим судилищем; чей мотив? Каждый подскажет: Феллини!

Домашний маскарад с переодеванием для оживления любовной страсти — у кого мы это встречали? Знайки кино ответят без запинки: у Бунюэля!

«Театр для себя» становится слишком жестоким, грозит супругам гибелью... Многие зрители припомнят фильм с Элизабет Тейлор «Кто боится Вирджинии Вульф».

ЛУЧШИЕ ГОДЫ ЕГО ЖИЗНИ

(Окончание. Начало на стр. 13)

Фильм Саура тоже сложен из «блоков», только других.

Дело идет к концу. Мистификации зашли слишком далеко, и после многого самоубийства жены, дразнившей мужа страхом и горем, пришло горе настоящее — однажды она застрелила его, потом себя.

Зажгли свет в зале. Почти пусто. Многие из немногих зрителей уже задолго до конца, на лицах оставшихся — разочарование и усталость.

Этого можно было ждать.

Очевидно, немногочисленные поклонники отделяют «Мандрагуэрру» от потока обычного кинорепертуара потому, что в фильме, что ни говори, дает себя знать одаренность режиссера и серьезная школа: все-таки он был учеником Бардема и Берланги. И чувствуется где-то, что подоснова драмы — кризис жизненных ценностей.

Но где «нерв» художника?

Бардем в свое время говорил о Карлосе Сауре и других молодых кинематографистах его поколения: «Мы старались передать им свою душевную боль и гнев, у них все это обернулось только жестокостью». Новый фильм Карлоса Саура подтвердил эту огорчительную характеристику.

А может быть, жестокость в крови испанского искусства? Недаром ведь и в Прадо вам приходится пережить глубокие потрясения, и артистичная коррида терзает вас; да и в строгом реализме «Главной улицы» и «Смерти велосипедиста» есть сцены, оставляющие раны в душе.

...Нет, конечно. Можно рассказывать о жестоком во имя добра, а можно попасть в плен к своим героям.

Карлос Саура, думается, из этого плена выберется.

* * *

На стене отеля, где мы остановились, висит репродукция «Герники» Пикассо; в киосках можно купить сочинения гениального поэта Федерико Гарсиа Лорки, расстрелянного фалангистами в первые дни мятежа; на площади в Памплоне стоит гранитный памятник Хемингуэю — разумеется, не как автору «По ком звонит колокол», а как певцу корриды.

Не потому ли современная Испания «амнистирует» известнейших художников-антифашистов, что ей не хватает своих?

В фильме «Девять писем Бетти», о котором речь ниже, как ни в чем не бывало упоминаются известные писатели-республиканцы. Режим, видимо, заигрывает с художниками, но художники ничего Франко и франкистам не простили. Хемингуэй жил и умер поклонником корриды, но врагом деспотизма.

А рядовые участники великого Сопротивления — что думают они о днях минувших и о дне нынешнем?

Вот еще один — может быть, самый важный — слой испанских впечатлений.

Мы бродили по Толедо, по обшитым деревом уютным комнатам «Дома Эль Греко», напоминающим добрую старину, и громко разговаривали о развешенной на стенах «Апостолиаде». Трагическая серия образов правдоискателей, христиан-вероучителей, потрясенных неразрешимыми драмами жизни, нескончаемой людской враждой, готовых пойти на крест вслед за Христом, только бы обра-

зумить людей, вызвать в них жажду чистоты, примирения, и заранее знающих, что и эта жертва будет напрасна, а потому их прекрасные лучистые глаза покрыты едва заметной пленкой слез...

Разговаривали мы по нашей общей привычке громко, и русскую речь услышал пятидесятилетний испанец. Как рванулся он к нам!

Мы познакомились, разговорились и уже через минуту-две узнали, что он был московским студентом, жил в свое время, как и я, в останкинском общежитии — только я несколькими годами раньше. Возможно, мы и спали на одной койке.

Мы долго не расставались, и все-таки он говорил торопливо — хотел как можно точнее и полнее сложить резюме человека, служившего врачом на двух войнах, узнавшего два общества, два способа жить. Он вернулся в Испанию девять лет назад, потому что здесь его родина и старики родители. Он, как говорится, неплохо устроен у себя в Барселоне. У него дружная семья, четверо детей; у него большая практика, достаточно широкий круг друзей — есть как будто все для того, чтобы забыть останкинское студенческое общежитие с одной парой выходных брюк на комнату, — и все-таки годы в Останкине он вспоминает, как счастье. Ровняется счетом ничего из прожитого не забыто, многое осмыслено заново, он далек от умиления, но твердо знает: есть ценности в нашей жизни, от которых, раз узнав их, отказаться невозможно. «Мы учились жить не для одного себя. Это большой переворот в душе. Могут сказать: всегда были люди, умевшие жить не для себя. И в старой Европе их было немало. Совершенно верно. Но мы учились этому все вместе, всем народом, всеми нациями — совсем другое дело! Мы широко, интересно жили в Союзе...» Вот чего не хватает теперь человеку из Барселоны, моему земляку по останкинскому общежитию.

Далек от нас этот нынешний мир за Гвадаррамой, и все-таки мы живем на одной планете, опыт у нас общий. Но как же ясно должно рассказать социалистическое искусство всему миру, какие нетленные, неубывающие ценности открыло наше общество!..

...Так о чем думает сегодня талантливая испанская кинематография младшего поколения? Неужели жестокость «Мандрагуэрры» — общий лейтмотив?

Мы обратились к одной мадридской редакции с просьбой показать нам фильм последних лет, который, может быть, уже и не числится в репертуаре, но дает представление о раздумьях честных художников. В ответ нам любезно предложили посмотреть фильм «Девять писем Бетти» режиссера и сценариста Василио Мартино Патиньо.

Письма пишет молодой студент Саламанкского университета своей знакомой в Лондон. Он сын благонамеренного чиновника, исправно помогающего утверждать нынешний режим; она, Бетти, — дочь писателя-республиканца, эмигрировавшего в Лондон и не собирающегося до поры до времени возвращаться — он не реабилитировал режим. Это «письма не о любви», так хочется назвать фильм Патиньо, вспоминая старую книгу Виктора Шкловского. Но и о любви тоже.

Фильм действительно талантлив, в

нем по-испански сдержанно высказаны тревожные мысли о застывшей жизни, о тоске существования без цели. Неторопливые, обстоятельные кинописьма «читаются» нами сосредоточенно, с ощущением того, что в них собраны крупницы доставшегося дорогой ценой человеческого опыта. Без особых постановочных эффектов развертывается немногословная повесть о буднях испанского юноши; письма заканчиваются стоп-кадрами, омертвевшими концовками, и они также «работают» на образ оцепеневшей жизни.

В кадрах появляется все то, что радует глаз путешественников по Испании: пейзажи, будто созданные для опер и балетов, дивная, одухотворенная готика раннего средневековья, экзотические танцы. Но то, что любо глазу туриста, Лоренцо не радует: для него камни собора — образ омертвевших вековых устоев, его не бодрит регламентированное веселье танцевального вечера.

Еще один вариант гамлетизма? Пожалуй. Недаром Лоренцо вспоминает шекспировские строки о распавшейся связи времен: он сознает, что должен связать прошедшее с будущим. Но как, чем?

Фильм Патиньо серьезен и чист, в нем нет места экстравагантностям кинематографической моды; он кончается занятным эпизодом — вот из Лондона приехал один из новых знакомых Лоренцо, веселый парень, он привез с собой симпатичную приятельницу и надеется переночевать у друга; парень неосторожно пошутил: сказал, что девушка — москвичка. Родители Лоренцо в ужасе, они отказывают молодым людям в традиционном испанском гостеприимстве. Лоренцо растерян и взбешен, ему смешно и стыдно... «Фильм в письмах» заканчивается как бы многоточием — это фильм о накоплении чувств, требующих какого-то выхода. Впрочем, автор не торопится и не торопит своих героев, скорее всего он и сам не представляет, каким будет очередное письмо Лоренцо.

* * *

Еще о человеческих ценностях. В Толедо, в крепости Алькасар, есть комната, которую местные власти сохраняют такой, какой она была в последний день гражданской войны: со стен свисают куски обоев, содранных осколками мин и снарядов; потолок пробит пулями. Здесь была канцелярия военного училища, а в дни мятежа — КП фалангистов. Республиканцы были в упор с другой стороны узкой крепостной улочки. (Вспоминаю хрестоматийное фото: Михаил Кольцов и Роман Кармен в высоких пилотах в окопчике под Алькасаром.) На стене в застекленных рамках — переведенный на несколько языков телефонный разговор начальника мятежного гарнизона с сыном. Сын говорит, что «красная милиция» грозит ему смертью, если отец не прекратит сопротивления. Отец отказывается капитулировать. Ничего не скажешь — драматургия!

Идем в следующую комнату. А там идет торговля сувенирами. Висит объявление: «Осколки снаряда калибра 7,5 мм — цена 3 500 песет». Больше калибр — выше цена.

Осталось в памяти и это.

Мадрид — Толедо — Москва.

ста в послевоенной действительности и моряк Гомер Париш, лишившийся на войне обеих рук. Когда же он однажды слышит от посетителя магазина, куда наконец устроился Фред, что Америка напрасно вступила в войну на стороне союзников и, следовательно, лучшие годы жизни миллионов американских солдат и его собственные руки были потеряны напрасно, взбешенный инвалид с помощью друга бьет этого человека, за что Фреда снова выгоняют с работы.

Разбитый и опустошенный, Дерри собирается навсегда покинуть родной городок. Коротая время до отлета самолета, он случайно забредает на кладбище военных самолетов. Привычным движением летчик взбирается на сиденье и невидящим взглядом смотрит вдаль. Киноаппарат надвигается на самолет, и зрителям кажется, что он идет на взлет. Резкая остановка — и мы видим через грязное стекло печальные глаза бывшего пилота. Ясно, что ни этому самолету, ни этому пилоту больше не летать. Таков логический конец истории американских фронтовиков.

Но у фильма другой конец — надуманный и фальшивый, зато благонамеренный и оптимистический. Фред неожиданно для себя и для зрителей находит работу, невеста безрукого Гомера выходит за него замуж, и все устраивается как нельзя более счастливо. Этот «хеппи энд» обеспечил фильму право на прокат и многочисленных «Оскаров». Но через несколько лет в связи с общим изменением политической обстановки в США он все-таки был запрещен к показу.

«Лучшие годы нашей жизни» оказался последним фильмом Уайлера, говорившим хоть долю правды об Америке. После «суда над Голливудом» в 1947 году он, как и некоторые другие прогрессивные американские режиссеры, отступил под напором реакции и перешел к постановке фильмов, лишенных каких бы то ни было социальных мотивов. Это привело Уайлера к длительному творческому кризису, из которого он пытался выйти, расширяя жанровый диапазон своих картин. Он вновь обращается к вестернам, с которых когда-то начинал свой путь, делает монументальный и скучный суперколосс «Бен-Гур», ставит детективы и комедии («Римские каникулы»), которые были на наших экранах, пытается снимать мнимо значительные, а по существу, просто коммерческие картины («Коллекционер»). Его последней попыткой была проба сил в музыкальной комедии — жанре, в котором он никогда не работал. Но «Забавная девчонка», показанная вне конкурса на VI Московском кинофестивале, получилась совсем не забавной, а сентиментальной, затянутой и нудной. И можно смело сказать, что за два последних десятилетия Уайлер не создал ничего равного своим картинам конца тридцатых — начала сороковых годов. «Лучшие годы нашей жизни» как бы подвела итог и лучшим годам Уайлера в искусстве.

Мише было уже двенадцать с половиной лет, а он до сих пор не умел свистеть при помощи пальцев. В его классе умели уже все, а он один не умел.

Ну, Валя Ерпилов — это ясно: они с братом гоняли голубей, а там свистеть в пальцы необходимо. Голуби летать не будут, если не свистеть.

У Витки Баевского отец — полярный исследователь, свистеть он должен уметь, видимо, для подачи звуковых сигналов со льдины на льдину.

Славка Корчагин умеет свистеть потому, что дружит с хулиганами. Димка Лепницкий — потому, что дружит со Славкой.

У Кости Фомичева отец во время революции был разведчиком у партизан, а там без свиста не обойтись.

Даже Додик Энтин тоже умел свистеть в пальцы, хотя его папа был просто главным закройщиком в дамском ателье мод. Но в этом как раз не было ничего удивительного: Додик умел не только свистеть, он умел все — играл на рояле, ходил на руках, хорошо рисовал, говорил по-немецки, быстрее всех решал задачи по химии, шевелил ушами, ну и, конечно, свистел в пальцы. Ну, а в восемь пальцев свистел только Володька Селезнев, и то, наверное, только потому, что у него был самый большой рот в школе и в нем умещались восемь пальцев.

Правда, у Миши не было отца и не было брата. Была только мама, но в отношении свиста мамы совершенно бесполезный народ.

А вчера, когда Миша возвращался из школы по Малой Дмитровке (сейчас это улица Чехова), Шурочка Ленкова вдруг показала на дерево и сказала:

— Ой! Посмотрите, чудеса в решетке!

На дереве сидел зеленый попугайчик.

Попугаи, как известно, в Москве не водятся, значит, просто он вылетел из чьей-то квартиры.

Шурочка, конечно, стала тут же рассуждать: ну, пока тепло, попка поживет в Москве, если, конечно, его не сцапает какая-нибудь кошка. Потом большинство птиц полетит в жаркие страны, а попугай, бедняжка, замерзнет, потому что он не привык летать в Африку из Москвы и не знает отсюда дороги.

— Спугни его, — попросила Шурочка. — Свистни.

Миша сделал губы трубочкой.

— Нет, ты не так, — сказала Шурочка. — Ты в пальцы, громко.

— Я не умею, — признался Миша.

Шурочка ничего ему не сказала, но посмотрела так, что Миша понял: она потеряна для него навек.

Тогда он решил научиться свистеть.

У доски математичка Мария Яковлевна объясняла подобие треугольников, а Миша сидел на задней парте и под руководством Кости Фомичева засовывал пальцы в рот.

Костя Фомичев возился с Мишей уже три урока, а у того все еще ничего не получалось.

У Кости Фомичева уже начало лопаться терпение, и вдруг...

Математичка Мария Яковлевна в жизни не слышала такого: зазвенели стекла, закачалась лампочка над учительским столом, девочки на секунду оглохли, и наступила предгрозовая тишина...

Потом в этой тишине что-то отчаянно заскрипело под Костей Фомичевым — это он старался неслышно, на цыпочках перебраться на другую, далекую парту, как будто он и не сидел совсем рядом с Мишей и вообще не имеет к нему никакого отношения.

— Это вы, Капустин? — спросила Мария Яковлевна, и щеки у нее побелели.

— Я... — честно признался Миша.

— Выйдите из класса.

Когда Миша проходил мимо учительского стола, Мария Яковлевна из белой уже сделалась зеленой.

Через двадцать минут у директора она была красного цвета.

— Главное — спокойствие, Мария Яковлевна, — сказала директриса Анна Григорьевна. — Главное, берегите свои нервы, — и для начала она тоже стала зеленой. — А с этим элементом мы будем говорить иначе.

— Я не элемент, — попробовал возразить Миша.

— Это мы выясним позже, — пообещала Анна Григорьевна.

Теперь и она и Мария Яковлевна были обе бледно-фиолетового цвета.

— Мама, — сказал вечером Миша. — Сотри маникюр и завтра с утра не крась губы...

— Меня опять вызывают в школу? — тут же догадалась мама.

— Да...

— Что ты натворил теперь?

— Свистнул в пальцы, — тихо, но гордо вздохнул Миша.

— Но ты же не умеешь!

— Один раз получилось...

— Анна Григорьевна, — сказала мама директрисе на другой день. — Я вас уверяю, он даже не умеет свистеть. Это какое-то недоразумение.

— Не надо, мамаша. Не надо. Главное, берегите свои нервы, — посоветовала Анна Григорьевна. — Пускай он волнуется. Вы садитесь, а он пусть сам дает объяснения.

— Я себе сидел... — начал Миша.

— Это ясно, что не лежал, — остроумно сказала Анна Григорьевна. — Дальше.

— Свистеть я не умею...

— Это мы уже слышали: «Я не я, и лошадь не моя».

Анна Григорьевна любила в нужный момент вставить в беседу меткую цитату из устного народного творчества.

— А потом, — сказал Миша, — я только попробовал... И у меня вдруг получилось... Я и не хотел совсем...

Анна Григорьевна саркастически улыбнулась:

— Милый Капустин, — сказала она с глубоким смыслом, глядя почему-то не на Мишу, а на Мишину маму. — Если я, например, не умею свистеть, то сколько б я ни прилагала усилий, у меня все равно ничего не получится. Так?

— Конечно, — быстро согласилась Мишина мама.

— Не знаю... — сказал Миша.

— Пожалуйста, — любезно предложила Анна Григорьевна. — Мы можем попробовать.

РАССКАЗЫ ДЛЯ ФИЛЬМА

Яков СЕГЕЛЬ

Я предполагаю когда-нибудь по этим рассказам, которые, соединившись, станут сценарием, снять фильм.

Известно, что искусство сильнее способно взволновать зрителя, читателя, слушателя, если события, конфликты, герои прошли через биографию автора, коснулись его сердца.

Миша в моих рассказах — почти я сам, его мама — почти моя мама, его судьба — почти моя судьба, и она очень похожа на судьбы многих моих сверстников, мальчишек 40-х годов.

В конце каждого рассказа есть строки — отсчет времени, оставшегося героям мирно жить до войны.



Рис. Г. Новожилова

Она сунула два пальца в рот, подняла брови и... Миша даже перестал дышать: ведь бывают же в жизни чудеса?! Ну, хоть бы она свистнула! Ну, хоть бы она свистнула!

Тогда бы Миша моментально закричал:

— Вот видите! Вот видите!! И у меня так же — случайно!

Но Анна Григорьевна недаром считалась одним из самых лучших директоров в районе и даже в городе. Она была строгая и справедливая. Она даже была депутатом райсовета...

Она честно дунула, но в кабинете раздалось только шипение, как будто паровоз выпустил пары.

— Пожалуйста! — Анна Григорьевна с достоинством вытерла пальцы директорским пресс-папье. — А ведь я, между прочим, старалась, Капустин. Миша опустил глаза и вздохнул:

— И я не умею... Я только попробовал...

Он снова решил показать, как у него ничего не получается, но, прямо как назло, у него снова, во второй раз в жизни, получилось.

Снова зазвенели стекла, закачалась лампочка над директорским столом, и у мамы потемнело в глазах.

Но Анна Григорьевна недаром глубоко изучала труды Константина Дмитриевича Ушинского и Антона Семеновича Макаренко — она первой пришла в себя и, сделав снисходительное руководящее лицо, педагогично сказала:

— Будем считать, Капустин, что ты все понял.

Вечером, когда Миша сделал все уроки, мама села против него и некоторое время смотрела ему в глаза:

— А теперь скажи, только честно, ты действительно не умеешь свистеть?

— Честное слово! — горячо поклялся Миша.

— Верю, — сказала мама. — У тебя, наверное, не получается потому, что ты очень широко расставляешь пальцы, а надо вот как...

И мама неожиданно свистнула. Да так, как не мог ни Славка, ни Костя. Миша не знал ни одной такой девчонки, такой замечательной девчонки!

А потом мама сказала:

— Я тебя тоже научу, только очень прошу, никогда не надо свистеть на уроках. Хорошо?..

До войны оставалось пять лет.

Мамина любовь

Договорились идти на каток «Динамо».

Конечно, коньки — это спорт, но каток «Динамо» имел свои особенности.

Мальчиши приходили сюда днем. Они учились кататься, а научившись, катались, радуясь просто движению, просто своему несерьезному возрасту.

Днем сюда приходили и пенсионеры, решившие максимально продлить свою жизнь (они, естественно, старались не вспоминать про Абхазию, где нет коньков, а старики пьют вино и почему-то все-таки доживают до ста пятидесяти)...

Но это все днем, а вечером!.. Вечером на лед выкатывались все оттенки влюбленностей, увлечений, гордого одиночества, отчаянной удалы и даже любви.

Мальчишкам, как правило, нравились сверстники; девочкам, как правило, — одинокие, стремительные юноши студенческого возраста и старше; интеллектуальным студентам нравились студентки, которые катались с какими-то незнакомыми мускулистыми спортсменами; пожилым мужчинам нравились женщины всех возрастов; а пожилым женщинам не нравился никто — их интересовал исключительно сам конькобежный спорт.

Они даже не замечали, что их коньки давно вышли из моды, что никто теперь не катается на медленном «английском спорте», уж не говоря об устаревших «снегурках» или допотопном «нурмесе»!

Молодость проносилась мимо на «гагах», стремительно входила в повороты, по-особому лихо откидывая в сторону своих подруг, чтобы через три шага снова близко притянуть их к себе.

За пределами катка Миша и его сверстники еще не решались ходить с девочками под руку, ни тем более тесно, вплотную прижимать их к себе, но на коньках!.. На коньках просто нельзя было иначе выполнить крутой вираж!

Здесь, в центре катка, постоянно кружил на фигурных знаменитый артист Игорь Ильинский. Здесь не спеша каталась другая знаменитая артистка, Рина Зеленая. Здесь поперек движения, а иногда и просто навстречу бесстрашно лавировал на непостижимой скорости знаменитый хоккейный нападающий. У него всегда был сугубо деловой вид, как будто такая опасная езда вызвана вовсе не его желанием, а по крайней мере государственной необходимостью. Здесь по большому кругу, классически перебирая ненормативно длинными ногами, летела чемпионка страны Зоя Холщеникова.

Вот сюда-то, на Петровку, 26, на каток «Динамо», договорились пойти Миша с товарищами.

Ему только необходимо было по дороге забежать домой за коньками. На это нужна была всего одна минута, тем более внизу, на улице у парадного, его ждали ребята и среди них, между прочим, Шуручка Ленкова.

Если б существовал такой вид спорта — взбегание по лестнице, — Миша определенно поставил бы в этот вечер по крайней мере республиканский рекорд.

Но наверху перед дверьми их комнаты его встретила взволнованная мама и, не дав даже войти, вытеснила его обратно на лестничную площадку.

— Миша, — шепотом сказала мама и оглянулась через плечо, — Миша, там у нас сидит один мой знакомый...

— Пожалуйста... — Миша очень торопился. — Пожалуйста, я могу не заходить. Вынеси мне только коньки.

— Ну, подожди, ты же меня не понял, — шепотом сказала мама. — Я именно хочу, чтобы ты вошел и посидел с нами...

— Но меня ждут...

— Я прошу тебя!..

— Но я обещал...

— Миша! — Мама приложила руку к горлу, и глаза у нее повлажнели. — Это важнее катка, понимаешь? Я прошу тебя!..

— Хорошо, — коротко сказал Миша и вышел.

Это была серьезная жертва с его стороны.

Вниз по лестнице он спускался не так быстро, как поднимался вверх.

— Идите, — сказал он ребятам и незаметно глянул на Шуручку. — Идите, я не пойду...

Никто даже не успел высказать огорчения, так как жестокая Шуручка тут же крикнула:

— Время — деньги! Опаздываем! — И махнула Мише рукой. — Салют, камарадос! — Это было вскоре после испанских событий.

Вверх по лестнице Миша поднимался совсем медленно.

Мама уже ждала его на площадке с мылом и полотенцем.

— Пойди, пожалуйста, вымой руки и будь, пожалуйста, приветливым. Она стояла возле раковины, пока он мылся.

Миша густо намазав лицо и неожиданно спросил сквозь пену:

— Зачем ты это сделала?

Мама сразу поняла, о чем он: когда утром Миша уходил в школу, у нее были темные, каштановые волосы, а сейчас она стала светлой-светлой блондинкой. К тому же мама совсем коротко подстриглась, «под мальчишку», и определенно выглядела моложе.

— Нравится? — спросила она.

...Уже много лет спустя Миша вспомнил об этом разговоре и не мог понять, почему он тогда сказал:

— Нет, не нравится.

И много лет спустя он пожалел, что тогда сказал:

— Теперь все так ходят. Это безвкусица и пошлость.

А может, он так сказал потому, что мама тогда, давно, показалась ему очень похожей на Шуручку Ленкову?

— Не нравится, — сказал Миша, а надо бы, наверное, наоборот... Хорошо бы ему тогда, давно, догадаться и сказать:

— Тебе очень идет! Ты выглядишь совсем как девочка.

Но эти слова надо было сказать тогда, давно...

А сейчас мамы уже нет в живых и... вообще, все хорошо вовремя...

— Не нравится, — сказал Миша и пошел в комнату.

Навстречу ему поднялся большой, широкоплечий мужчина. У него было ясное, смелое лицо с синими веселыми глазами и борода.

— Ну, давай знакомиться! — Он протянул огромную ладонь. — Белохов. А ты, как я понимаю, и есть Михаил.

— Мишенька, — уточнила мама и подтолкнула сына за плечи, — а это Александр Иванович. Помнишь, я рассказывала?

— У меня плохая память, — сказал Миша, и наступило молчание.

— Вот, Михаил, какие дела, — сказал Белохов. — Ты садись, чего стоишь...

— Спасибо, я постою...

Белохов не понравился Мише с самого начала. Даже раньше, когда Миша еще не вошел в комнату, ему уже не нравился мужчина, ради которого мама превратилась в блондинку.

Теперь Миша незаметно рассматривал Белохова и убеждал себя, что ему не нравится в этом большом мужчине решительно все: и то, что он такой большой, и мохнатый свитер под пиджаком, и прямые светлые волосы, которые он отбрасывал назад легким движением головы, и то, как Белохов носил на руке часы — циферблатом внутрь, и мужественная борода полярника, какие бывали, наверное, у героев Джека Лондона.

Мише сейчас почему-то не нравилось именно то, что всего час назад хотелось иметь самому: и прямые волосы, и мохнатый свитер, и часы циферблатом внутрь, и даже бороду.

Потом они попили чаю. Потом Белохов прошелся по комнате, похрустел могучими плечами, посмотрел в окно и вдруг, стараясь как можно веселее, закричал:

— Братцы! А про музыку совсем забыли! — И он стал заводить патефон, который, оказывается, принес с собой.

Каждую пластинку Белохов торжественно объявлял:

— «Рио-Рита»!

А потом:

— «Брызги шампанского»!

Миша смотрел, как мама танцует с Белоховым, и ему было почему-то неловко. В их маленькой комнате они топтались почти на одном месте.

— «Дождь идет»! — объявил Белохов.

Но мама сказала:

— Я устала...

И Белохов выключил патефон, снова посмотрел в темное окно и вдруг сказал маме на «ты»:

— А ну-ка, Мария, сядь... Поговорим.

Все уселось. Помолчали. Он откинул свои мягкие волосы и прокашлялся.

— Ну, давай, Михаил, говорить серьезно.

— Давайте...

Мама закрыла лицо руками.

Белохов посмотрел в дальний угол.

— Ты, Михаил, не маленький... Почти большой...

Он достал папиросы, по привычке протянул коробку Мише, но сам тут же вспомнил, что тому еще рано, и усмехнулся своей ошибке... Потом он закурил и сказал:

— Я вообще тоже не курю. Так, иногда балуюсь.

Мама подала пепельницу. Белохов кинул в нее спичку. Теперь надо было начинать серьезно говорить.

— Вот мы тут с Марией, пока тебя не было, выяснили окончательно, в общем и целом мы, ну, что ли, любим друг друга... Как ты на это смотришь?

— Пожалуйста... — сказал Миша.

— Вот видишь, как хорошо! И мы решили... Как бы это точнее сказать?.. Ну, что ли, жениться... Верно, Мария?

— Да, — сказала мама и вдруг обняла Мишу. — Нам теперь будет хорошо, весело... втроем.

— А нам и вдвоем неплохо, — сказал Миша и тут же понял, что это не самое удачное высказывание.

Выручил Белохов:

— А втроем все-таки будет лучше!

Но Миша ничего не мог с собой поделаться и сказал без всякого энтузиазма:

— Пожалуйста.

Хотел того Миша или не хотел, но через очень короткое время Александр Иванович Белохов стал Мишиным папой, а вернее сказать, отчимом.

Подружились они не сразу и не просто...

По всем признакам, они стали бы большими друзьями, но не успели... До войны оставалось два с половиной года.

«ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ» — НЕ ВТОРОСОРТНЫЙ

С. С. СМЕРНОВ,
писатель

Приключенческий фильм — понятие, на мой взгляд, необычайно широкое. Оно объединяет все картины, герои которых, оказавшись в сложной, обостренной ситуации, вынуждены преодолевать трудности. Сюда входит и детектив, то есть поединок следователя с преступниками, и ставшие модными за последнее время фильмы о трудной работе разведчиков, и значительно менее модные картины о борьбе человека с природой, о путешественниках и первопроходцах.

У каждого из этих направлений свои проблемы, свои задачи, свой зритель.

Различны также и вопросы, волнующие профессиональных кинематографистов и рядовых посетителей кинотеатров. С точки зрения зрителя, очевидно, не столь уж важно, относится ли фильм «Никто не хотел умирать» к жанру вестерна, зрителю просто хочется видеть больше картин такого художественного уровня. Ибо, перефразируя известное изречение о том, что «хороши все жанры, кроме скучного», можно сказать, что хороши все фильмы, кроме слабых.

На мой взгляд, основная беда приключенческого жанра и в кино и в литературе — это дурная традиция подхода к нему с заниженными критериями.

Ярлык второсортности прочно пристал и к самому жанру и к его многочисленным почитателям. Так, понятие «любитель детективов» стало почти синонимом примитивного мышления. Разумеется, если человек не читает и не смотрит ничего, кроме детективов, это плохо. Но я, например, не испытываю чувства стыда и комплекса духовной неполноценности,

когда в определенном настроении и душевном состоянии с удовольствием беру в руки не «Войну и мир», а томик Жоржа Сименона или Агаты Кристи...

Мне хочется остановиться несколько подробнее на одной из областей приключенческого жанра, в которой я сам работаю, — на фильмах о Великой Отечественной войне. Я не могу согласиться с полковником Ананьиным, противопоставляющим понятия «подвиг» и «приключения». Это вещи, как правило, весьма тесно связанные. Каждый день Великой Отечественной войны, каждый крохотный участок ее фронта дают уникальный «приключенческий» материал для писателей, сценаристов, режиссеров, материал, которого хватит на бесчисленное множество психологически интересных, остросюжетных, глубоко волнующих книг и фильмов.

Вопрос лишь в том, насколько умело и талантливо мы будем его использовать. И в этой связи необычайно перспективным представляется мне процесс документализации приключенческих лент.

Ярко выраженный интерес к документу наблюдается за последние годы во всех видах искусства. Бурно развивается мемуарно-очерковый жанр в литературе, очевидны успехи фотографии, пору расцвета переживает документальная драма на сцене.

И, наконец, в кинематографе наряду с удивительным прогрессом в документальном кино мы становимся свидетелями все большего проникновения документальной эстетики и стилистики в игровой, так называемый «художественный», кинематограф.

В применении же к жанру приключенческого фильма эта тенденция приобретает особый смысл, так как изображение на экране исторически конкретных, невымышленных персонажей, подлинного героизма участников событий усиливает эмоциональное воздействие картины на зрителя, повышая тем самым ее воспитательное значение.

Разумеется, законы кинодраматургии заставляют сценаристов что-то менять в подлинных событиях, что-то домысливать и дофантазировать, но при этом принципиально важно сохранить образы действительно существовавших героев, при возможности не изменяя их настоящих имен. В какой-то степени эту задачу, в частности, я поставил перед собой, работая над сценарием «Город под липами» (Рижская киностудия). Для меня это не просто художественный прием, а прежде всего дань уважения памяти погибших и поныне живущих среди нас героев.

Сейчас я работаю над сценарием трехсерийного фильма для телеобъединения киностудии «Мосфильм». В основе будущей картины — также действительные события, описанные в моем документальном рассказе «Госпиталь» в Еремеевке. Это рассказ о московском юристе Леониде Силине, который во время окружения попал в плен, выдал себя за врача и, используя отличное знание немецкого языка, создал в тылу у немцев госпиталь для наших раненых, превратив его в своеобразную советскую колонию на оккупированной врагом территории. Силин вел с фашистами сложную и смертельно опасную игру. В конце концов он был разоблачен и расстрелян, но ему обязаны жизнью десятки людей...

Я говорю о своей работе лишь для того, чтобы показать на конкретном примере, какой удивительный приключенческий (не будем бояться этого слова!) материал дает нам история Великой Отечественной войны.

В фильмах такого рода общеизвестная тяга молодого зрителя к романтике подвига, к сильному, мужественным героям естественно сочетается с решением воспитательных задач огромной важности. Поэтому я считаю, что мы должны делать больше картин на материале Великой Отечественной войны, постоянно помня при этом, что «приключенческий» вовсе не обозначает «второсортный».

Соблюдение этих неперемных условий (для приключенческой ленты особенно неперемных именно потому, что у нее такая массовая аудитория!), вероятно, сняло бы всякую необходимость дискутировать: нужно ли выпускать приключенческие фильмы, не способствует ли падению зрительского вкуса их обилие, не оказывают ли они дурного влияния на незрелую молодежь?

Но в том-то и беда, что на экраны порой выходят детективы, вестерны, остросюжетные фильмы, в которых спекулятивно эксплуатируется зрительский интерес к занимательности. В результате рождается пустота и безмыслие, а то и киноманулатура. О ремесленных поделках читатели наши пишут с возмущением и хотят, чтобы им была закрыта дорога на экран. Хотя надо сказать, что таких фильмов становится меньше, зрители теперь стали с разбором относиться к выходящим на экран произведениям (их стало много, есть из чего выбирать!) и не склонны проглотить любую халтуру только потому, что на ней стоит марка «детектив».

Приятно, однако, отметить общее согласие в том, что теперь советский кинематограф обогатился рядом картин, отвечающих самым высоким требованиям, таких, например, как «Мертвый сезон». Вместе с тем работы впереди еще непочтатый край, и мы будем очень рады, если наше скромное обсуждение хоть в чем-либо поможет кинематографистам, работающим над нужными, любимыми зрителем, патристическими картинами.

ИЗ МЕСЯЦА В МЕСЯЦ

В СВЯЗИ С 30-ЛЕТИЕМ со дня выхода на экраны фильма «Большая жизнь» Министерство угольной промышленности СССР наградило знаком «Шахтерская слава» народного артиста СССР Бориса Андреева, автора сценария Павла Нилина и других создателей картины.

ИЗВЕСТНАЯ ОПЕРА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА «Любовь к трем апельсинам» воплощается сейчас в кино. Экранизацию этой оперы-сказки осуществляют совместно «Мосфильм» и Болгарская студия художественных фильмов. Режиссеры-постановщики В. Титов и Ю. Бога-



Эскиз художников И. Личевой и Т. Каспаровой к фильму «Любовь к трем апельсинам»

тыренко. Сценарий написан болгарским драматургом Н. Кировым и Ю. Богатыренко. Главный оператор и художник К. Джидров. В фильме снимаются С. Мартинсон, Т. Носова, Б. Амарантов, С. Орлова, Л. Трёмбовельская.

КИЕВСКИЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ производственный комбинат Комитета по кинематографии при Совете Министров УССР и Научно-исследовательский институт резиновой промышленности разработали проект передвижного широкоэкранного кинотеатра на 200 мест. Прорезиненный шатер зала и все оборудование транспортируются в специальном автобусе, изготовленном на базе автомашины ГАЗ-53А с прицепом.

НА «УЗБЕКФИЛЬМЕ» снимается лента «Трижды убитый», посвященная интернациональной дружбе. События происходят во время второй мировой войны. Сюжет фильма строится на материале движения Сопротивления в Норвегии, Дании, Франции, Германии, Польше, а также на материалах, рассказывающих о борьбе народов СССР против фашизма. Сценарист И. Луковский, режиссер З. Сабитов.

ВПЕРВЫЕ В ИСТОРИИ КИНО на экране оживают герои сказки знаменитого итальянского драматурга-

ОТ РЕДАКЦИИ

В девятом номере «Советского экрана» выступлениями полковника С. Ананьиного, помощника Генерального прокурора СССР О. Темушкина, драматурга А. Хмелина и режиссера В. Жалаловича был начат разговор о приключенческом фильме, который вызвал широкий отклик у наших читателей. Редакция получила много статей и писем, свидетельствующих о самом живом интересе к затронутым проблемам. Часть из них была напечатана в последующих номерах журнала.

И выбор темы для обсуждения и этот интерес легко объяснимы. За последние три года на экран вышло множество лент, которые можно отнести к рубрике приключенческих. Стали даже поговаривать о «засилье детектива». Разобраться во всем этом многообразии просто необходимо. Участники полемики затрагивали самые различные аспекты проблемы — и чисто художественные, и этические, и педагогические, и теоретические.

Возможно, редакция должна была с самого начала четче ограничить тему дискуссии, сосредоточить внимание на определенном участке. Получилось так, что почти каждый из выступивших не столько слушал остальных, сколько сам спешил высказаться по вопросам, наиболее близким ему лично.

Подвести итоги такой дискуссии довольно трудно, и мы ни в коей мере не считаем свою задачу выполненной, журнал будет постоянно возвращаться к проблемам приключенческого жанра. Но некоторые выводы сделать все же можно.

Тяга к героическому закономерна для советского человека, это неотъемлемая примета морального здоровья общества. А именно в приключенческих лентах воплощается в ярких характерах революционная романтика прошлого и современности, в них открывается простор для отважных поступков героев, для подлинного мужества, для торжества справедливости в единоборстве добра и зла.

Знаменательно, что бурные приключений, невероятных событий, сюжетных хитросплетений жаждет не только аудитория юных. Этой любви поистине «все возрасты покорны» и в ней, не стыдясь признаются очень многие взрослые и даже пожилые люди, представители самых разных профессий — от рабочего до академика. Свидетельствует об этом и публикуемая сегодня в заключение статья писателя Сергея Сергеевича Смирнова, а положениям которой наиболее близка и позиция редакции.

Фильмы приключенческие нужны, интересны, полезны и поучительны, они должны служить и служат воспитанию в человеке самых высоких идеалов, самых прекрасных нравственных качеств, если...

Да, в этом «если» и состоит смысл высказывания многих и многих авторов и читателей, принявших участие в нашей дискуссии.

Если приключенческий фильм отвечает самым высоким идейно-художественным требованиям, если авторы его отвергают кание бы то ни было скидки на жанр, если их работа может быть оценена как про и зведение искусства!

ЗОЛОТАЯ РОЗА БОЛГАРСКОГО КИНО



Рабочий момент съемок фильма «Король-Олень». Анжела — В. Малявина и Король Дерамо — Ю. Яковлев

га XVIII века Карло Гоцци. Режиссер Павел Арсенов ставит на студии имени М. Горького фильм по сказке Гоцци «Король-Олень». Сценарий написал В. Коростылев. Короля Дерамо играет Ю. Яковлев, Анжелу — В. Малявина, Дурандарте — О. Ефремов, Тартальи — С. Юрский, Чигалотти — О. Табанов, Танталоне — В. Шлезингер, Клариче — Е. Соловей, Леандра — В. Зогулин. Оператор И. Зарафьян, художник А. Бойм, художник по костюмам Н. Шнейдер, композитор М. Таривердиев.

УЗБЕКСКИЙ РЕЖИССЕР Э. ИШМУХАМЕДОВ и сценарист О. Агитов закончили вторую после фильма «Нежность» совместную работу. Фильм называется «Влюбленные». В главных ролях снимались Родион Нахапетов и Анастасия Вертинская.

СТУДИИ «ЛЕННАУЧФИЛЬМ» и «ДЕФА» создали картину «Два музея» — о дружбе городов и музеев Ленинграда и Дрездена. Сценаристы Т. Непомнящий и Ф. Фрайер, режиссер Г. Иенч, оператор А. Климов.



Кадр из фильма «Два музея»

ВИЛЬНЮССКАЯ ФАБРИКА «РАМУНЕ» изготовила комплект испанских национальных костюмов XVIII века, которые нужны для съемок массовых сцен фильма «Гойя» — о великом испанском художнике. В течение полугода литовские закройщицы отделяли каждую деталь средневековых убранств — многочисленные оборки на женских платьях, пышные буфы бархатных курток, воланы на мужских рубашках. Всего мастера фабрики сшили для фильма более 700 изделий.

Ленинградские художники Ю. Тулин, А. Левитин, Л. Кабачен, Ю. Межиров, А. Орешников, В. Песиков под руководством научного руководителя лаборатории техники живописи Института имени И. Е. Репина М. Девятова сделали для фильма копии картин великого живописца. Эти копии принимает художественный совет Союза художников СССР.

Нынешний — восьмой по счету — ежегодный фестиваль болгарского кино в Варне совпал с праздником двадцатипятилетия народной республики. Тема революции, борьбы за свободу оказалась определяющей для большинства фильмов, участвовавших в смотре. Эта борьба началась за много веков до сентябрьских дней сорок четвертого года, и фестиваль экран воссоздавал ее героические этапы.

Вероятно, этим и объясняется, что в конкурс был включен фильм-спектакль «Иван Шишман», действие которого происходит шестьсот лет назад, спектакль, посвященный царю-патриоту, борющемуся с османскими полчищами. Исполнитель роли Шишмана Стефан Гецов получил приз Министерства народной обороны за «высокопатриотическое воздействие» созданного им образа.

Слова «Свобода или смерть!», вышитые на зеленом знамени отряда Христо Ботева, высадившегося в 1876 году на родном берегу, чтобы умереть за свободу народа, стали названием фильма режиссера Н. Корабова о пяти последних днях жизни выдающегося болгарского революционера, поэта и публициста. О неразрывности слов и дела, поэтической метафоры и реальных поступков рассказывает этот фильм, по складу своему похожий на народный эпос. Судьбе художника, пробуждающего человеческую мысль в темные дни турецкого рабства, утверждающего новую, раскрепощенную мораль, посвятили свою картину «Иконоста» Тодор Динов и Христо Христов (рецензию на этот фильм мы публиковали в «СЭ» № 15). Она получила приз за лучшую режиссуру, а молодая антриса Виолетта Гиндева, завоевавшая в последнее время симпатии болгарских зрителей, — приз за лучшее исполнение женской роли. Снявшийся в главной роли художник Димитр Ташев получил премию болгарского комсомола за успешный дебют.

Ни об одном фильме не писали в дни фестиваля так тепло и много болгарские газеты, как о картине «Птицы и легавые» (рецензию на нее мы помещали в «СЭ» № 17), получившей премию за лучшую операторскую ра-

боту и приз Министерства народного просвещения, врученный режиссеру Георгию Стоянову, сценаристу Василу Аньову и оператору Виктору Чичову. Над молодыми антифашистами, почти мальчиками, чуть энзальтированными, немного наивными, дерзкими и романтичными, идет процесс. Их судит мир жестокий, равнодушный, не понимающий, что можно иначе мыслить, что можно быть не такими, как они. Два мира: птицы, которых убивают, и легавые, которые идут по их следу... Главный приз фестиваля, «Золотую розу», получил не этот фильм, а картина «Восьмой», но, независимо от распределения наград, «Птицы и легавые» еще раз подтвердили, что золотая роза болгарского кино — это тема революции, с которой связаны лучшие фильмы за четверть века.

В честь двадцать пятой годовщины социалистической революции болгарское телевидение выпустило серию из тринадцати фильмов, рассказывающих о различных эпизодах движения Сопротивления в годы второй мировой войны. Вся серия, поставленная Любомиром Шарланджиевым и Неделчо Черневым, называется «На каждом километре». Три фильма из нее, снятые оператором Эмилом Вагенштейном, были показаны на фестивале и получили специальный приз жюри. Вместе с авторами приз получил исполнитель главной роли артист Стефан Данаилов, знакомый нам по роли Ивана Загубанского в советско-болгарском фильме «Первый курьер».

Выпускник ВГИК Иван Терзиев показал свой первый художественный фильм «Господин Никто». Действие происходит в наши дни на Западе. Фильм воссоздает напряженные, полные опасности и риска будни разведчика Эмила Боева, будни человека, хорошо знающего, чего может стоить каждая его ошибка... «Господин Никто» — еще одна попытка сделать фильм о разведчике, действующем не пистолетом и кулаком, а головой. За этот образ и образ Перо в фильме «Свобода или смерть!» Коста Цонев был признан лучшим исполнителем мужской роли.

В наши дни происходит и действие комедийных новелл «Мужья в коман-

дировке», поставленных Г. Островским и Т. Стояновым, режиссерами, чей дебют в фильме «Отклонение» был отмечен золотым призом Московского фестиваля 1967 года. Это живые, полные тонкого юмора наблюдения над людьми, которые, попав в командировку, решили пережить любовное приключение, но вместо героев-любовников становятся героями анекдотов. Ненавязчивая, легкая форма не снижает серьезности затронутых в фильме проблем — брака, семьи, морали, доверия между людьми. Артист Георгий Черкелов за участие в фильме «Мужья в командировке» и «На каждом километре» раздел с К. Цоневым приз за лучшую мужскую роль.

В последний день фестиваля была показана новинка болгарской кинематографии — картина Зако Хеския «Восьмой». Из Советского Союза заброшена на самолетах группа коммунистов-болгар, которые должны создать партизанский отряд. Только двоим удается добраться до условленного места — Владо и Восьмому. Замечательная отвага, ловкость, презрение к трусости, ненависть к предательству делают его неуловимым для врага. Остросюжетный, динамичный фильм воскрешает романтику партизанской войны, романтику сильных и мужественных людей, тех, кто совершил сентябрьскую революцию и кому народ обязан двадцатью пятью годами новой жизни.

В роли Восьмого снялся популярный актер Георгий Георгиев, а перед началом сеанса на сцену поднялся жизненный прототип его героя, один из участников событий, Чочоолу, по запискам которого Т. Монов и П. Ведрин написали сценарий. Зал бурно приветствовал героя. А о том, как велик интерес зрителей к осмыслению революционного пути народа, и образам людей, поступки которых определяются чувством долга и совести, ответственности перед собой и своей родиной, свидетельствовала премьера «Восьмого»: картина шла под проливным дождем, но из летнего кинотеатра не ушел ни один человек...

Семен Черток

Кадр из фильма «Восьмой»



ИЗ МЕСЯЦА В МЕСЯЦ

О ПРОБЛЕМАХ современной эстонской деревни и молодежи рассказывает фильм «Безветрие». В центре его молодой рыбак Таави, человек работящий, энергичный, импульсивный, не знающий, как применить свои силы, особенно тогда, когда на озере безветрие. Его духовный рост и моральное возмужание, его большая любовь раскрываются в событиях одной недели. Фильм будет ставить режиссер Г. Кроманов на киностудии «Таллинфильм». Сценарий написан Эйнарсом Маазиком по его повести «Семь дней Туйзу Таави».

ПАТРИОТИЗМУ И ГЕРОИЗМУ советских людей во время Великой Отечественной войны посвящает фильм «Отзвуки прошлого», который готовят и постановке на киностудии «Арменфильм». В основу сценария положены подлинные материалы, связанные с героической деятельностью советского разведчика, действовавшего в сложных обстоятельствах на территории фашистской Германии в 1944—1945 годах. Автор сценария А. Вердян, режиссер-постановщик Г. Мелик-Авакян.

ПО МОТИВАМ романа украинского писателя Михаила Стелмаха «Хлеб и соль» будет создан фильм режиссерами Г. Кохан и Н. Макаренко на Киевской киностудии имени А. П. Довженко. Сценарий написан самим автором романа. В фильме будет рассказано о жизни трудового украинского крестьянина на рубеже двух веков, о созревании в его среде революционных настроений, о его участии в революционных событиях 1905 года.

РЕЖИССЕР ВЛАДИМИР ЧЕБОТАРЕВ на киностудии «Мосфильм» готовит постановку фильма «Цена быстрых секунд», который будет посвящен людям «большого спорта» по скоростному бегу на коньках. Авторы сценария Э. Смирнов, В. Чеботарев и А. Юсин.

СЦЕНАРИЙ «КРОНШТАДСКИЙ МЯТЕЖ» повествует о событиях, связанных с подавлением Кронштадтского мятежа в 1921 году. Автор его и режиссер Григорий Никулин. Киностудия «Ленфильм».

СОДРУЖЕСТВО СЦЕНАРИСТА Владимира Валущего и режиссера Виталия Мельникова успешно было начато фильмом «Начальник Чунотки», продолжится в новой работе «Семь невест ефрейтора Збруева». Это будет лирическая комедия о приключении

ефрейтора, который исколесил всю страну в поисках подходящей невесты и нашел... что любовь нужно заслужить и завоевать. В своем путешествии он увидел интересных людей, постепенно потерял свою самоуверенность и эгоистическую расчетливость, научился ценить истинную дружбу. Фильм готовится к постановке на киностудии «Ленфильм».

ФИЛЬМ «ДОРОГА РЮБЕЦАЛЬ» утверждает идею интернационализма. В центре его — история немецкого антифашиста, сражавшегося в годы Великой Отечественной войны в советском партизанском отряде и погибшего в боях с гитлеровцами. Работа над фильмом начинается на киностудии «Ленфильм» — режиссер А. Бергунер. Сценарий написан по одноименному роману И. Гуро сценаристами И. Ольшанским и Н. Рудневой.

РЕЖИССЕР ВИКТОР ТРЕГУБОВИЧ, поставивший фильм «На войне, как на войне», готовит и постановку фильма «Даурия». Сценарий написан им совместно с Ю. Клепиковым по одноименному роману А. Седых.

НА VI МЕЖДУНАРОДНОМ фестивале учебно-воспитательных фильмов в ТЕГЕРАНЕ (Иран) советский фильм «Музыка начинается с детства» удостоен серебряного приза.

ФИЛЬМ ИТАЛЬЯНСКОГО РЕЖИССЕРА ФРАНКО ДЗЕФИРЕЛЛИ «Ромео и Джульетта», премьера которого состоялась в прошлом году в Лондоне, Москве, Риме, Вероне и Нью-Йорке, дублируется на русский язык. В этой картине впервые в истории театра и кино роли Ромео и Джульетты исполняют их сверстники — юные Леонард Уайтинг и Оливия Хассей.

НА МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ любителей кино в Люксембурге почетных дипломов удостоены два советских фильма — документальный «Внимание, Ари-Бурел», созданный коллективом Академии наук Латвийской ССР, и игровой «Земля», снятый любителями наунаского радиозавода.

НОВЫЙ СОВЕТСКО-РУМЫНСКИЙ фильм «Песни моря» поставит режиссер Ф. Мунтяну по сценарию, написанному им совместно с Б. Ласкиным. Это будет музыкальный фильм-ревю на материале румынских и советских эстрадных песен.

Последнее время меня так и подмывает что-нибудь экранизировать. Но что именно? Еще недавно для экрана хорошо шел Чехов. Затем часть сценаристов взялась за Льва Толстого, а другая часть — за Достоевского. Не взялся ли и мне за этого последнего? Он сегодня как будто в моде.

Для начала надо будет переделать для экрана что-нибудь небольшое, например, «Бедные люди».

Первоочередная задача сценариста — это ясно представлять себе, как сегодня следует относиться к произведению, положенному в основу экранизации. С «Бедными людьми» как будто все благополучно: повесть была тепло встречена революционными демократами и ни разу не подвергалась сомнению критиками наших дней.

Второй задачей было познакомиться с опытом моих предшественников по соавторству — с классиками. Посмотрев ряд фильмов, я выяснила следующее.

Сегодня модно все старинное: мебель красного дерева, камины, люстры, канделябры, свечи, иконы... На



экране должны присутствовать изысканные интерьеры, особняки с колоннами, дымящиеся бокалы, лошади, а также богослужения и кутежи с цыганами. В фильме необходимы хватающие за душу картины родной природы и хор поселян, исполняющий народные песни. Уместно, кроме того, оживить фильм двумя-тремя видами зарубежных стран.

Однако, прочитав повесть «Бедные люди», я огорчилась. Тот факт, что один из положительных героев, а именно Макар Девушкин, любит выпить, меня не смущал. В фильмах на современную тему не рекомендуется показывать пьяных — критика этого не любит. Но, остро реагируя на выпивающих в наши дни, критики спокойно переносят алкоголиков далеких времен. Персонажи минувшего века могут вообще позволить себе все что угодно, и критика в их поведение не вмешивается. Таким образом, нетрезвый образ жизни Девушкина меня не смутил. Беспокойло другое: не получится интересно сценария! Обидно в самом деле: у людей лепные потолки, двухсветные залы, хрустальные люстры, бокалы, скачки, зарубежные пейзажи, а у меня что? Ну, два-три богослужения в повести наберется, иконы я внесу, но остальное... Варенька Доброселова ютилась в жалкой каморке, Макар Девушкин и того хуже: на кухне за перегородкой в коммунальной квартире. Кому это сегодня интересно? Правда, в конце повести намечается кое-что занимательное. Варенька выходит замуж за богатого и посылает Девушкина то к беловшейке, то к брильянщику, то вызывает к себе хозяйку модного ателье мадам Шифон. Тут, во-первых, можно показать сверканье диadem, браслетов и фермуаров (кстати, выяснить, что такое фермуар?) в магазине брильянщика, а затем

ЗАПИСКИ НАЧИНАЮЩЕГО ЭКРАНИЗАТОРА

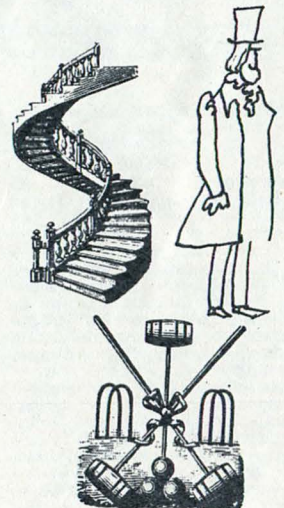
Фельетон

Наталья ИЛЬИНА

устроить показ мод в ателье мадам Шифон: красивые манекенщицы, роскошные туалеты... Это скрасит сценарий, но все же повесть бедна, бедна... И сюжетно вяловата...

А что, если я возьмусь за экранизацию «Мертвых душ» Гоголя? Какой сюжет, сколько движения! Чичиков все ездит и ездит, навещая окрестных помещиков. На экране можно продемонстрировать разные архитектурные стили. У Коробочки, скажем, небольшой дом в стиле ампир, у Манилова — в стиле барокко, у Собакевича добротная постройка в духе классицизма, у Ноздрева... Насчет Ноздрева надо еще подумать. Ясно одно: он холостяк и живет просто. Бревенчатые стены, на полу — грубые домотканые дорожки, на стенах — оружие, старинные кубки, глиняные кружки — это все сегодня модно. У Манилова же будут изысканные интерьеры, зимний сад, оранжерея, масса цветов, веселенькие шелковые обои. Есть в «Мертвых душах» прием в доме губернатора, что даст возможность показать двухсветные залы, лепные потолки, камины, канделябры, бокалы, это не говоря о туалетах и прическах дам. Если одностаянный деревенский флигель Лаврецкого превращен в фильме «Дворянское гнездо» в богатые покои, а квартира Каренина напоминает Аничков дворец, то кто помешает вместо губернаторских комнат показать залы Эрмитажа? Вообще на экране обстановку следует менять в сторону большей роскоши. На этом основании я думаю маниловских мальчиков переделать в девочек. Девочек легче красиво одеть: длинные панталончики, юбочки колоколом, локоны... Этим мило одетых крошек можно заставить играть в серсо на лужайке в момент приезда Чичикова. Такого рода прелестных картинок из дворянской жизни минувшего века много в фильме «Дворянское гнездо», и я полагаю, что «Мертвые души» дадут возможность как следует поработать.

С балкона помещика Тентетникова открывается прекрасный вид: тут



есть все возможности как следует отснять родные просторы. В деревне этого помещика некий Лысый Пимен держал кабак, куда наведывался

На первой странице обложки — актриса Ариадна ШЕНГЕЛАЯ
Фото Н. Гнисюка

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ,

Я. Л. ВАРШАВСКИЙ (зам. главного редактора), В. Н. ГОЛОВНЯ,

М. К. КАЛАТОЗОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА,

В. А. РЕВИЧ (ответственный секретарь), Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН,

М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ,

Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ.

Старший художественный редактор К. А. Сошинская.

Оформление А. М. Петухова. Художественный редактор Б. М. Зельманович.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, А-319, ул. Часовая, 5-В.

Телефон редакции: 151-88-21.

Фото, адреса антеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.

№ 23 (311) — 1969 г. Сдано в набор 17/X — 1969 г. А 11639.

Подписано к печати 14/XI — 1969 г. Формат бум. 70 × 108¹/₂.

Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.

Тираж 2 000 000 экз. Изд. № 2326. Заказ № 2992.

Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.

лакей Петрушка. На экране мы покажем хорошенькую таверну: клетчатые скатерти, свечи в медных шандалах, за стойкой — Лысый Пимен на фоне предметов народного творчества — вышитые полотенца, глиняные петухи, ну и еще что-нибудь. Это сейчас модно. В деревне Тентникова «что ни вечер. пелись песни, заплетались и расплетались хоровады». Можно будет сюда ввести, стало быть, и оперу и балет.

Очень обидно, что в «Мертвых душах» нет цыган, и они даже не упоминаются! Быть может, вместо цыган показать красочные пляски запорожцев? Они, правда, тоже не упоминаются, но имя автора дает, пожалуй, право на введение запорожцев. Всегда кажется: где Гоголь, там и запорожцы...

Неважно обстоит дело с лошадьми. Кое-что, однако, наберется: Чичиков путешествует на лошадях, помещик Платонов ездит верхом. Число лошадей можно и увеличить. Идея! А что, если сделать Ноздрева владельцем конного завода? У него вообще-то псарня, и ее можно было бы показать, собрав собак-медальстов Московской области. Но мне кажется, что лошади сегодня моднее: в ряде экранизаций без собак обходиться, а без лошадей нет.

Плохо обстоит дело и с границей: герои «Мертвых душ» туда не ездят. Но так ли уж обязательно следовать за автором? Герой новеллы Достоевского «Белые ночи» тоже куда не ездит, сидит в Петербурге, а в фильме полно зарубежных пейзажей — что-то из жизни Древнего Рима или Александрии, не помню точно. Дело в том, что герой «Белых ночей» — мечтатель, а такого человека никакие ведь границы не удержат.

Не заставить ли мне мечтать Тентникова? Он весь день ничего не делает, торчит у окна, вот пусть перед его мысленным взором и проносятся зарубежные картины. То швейцарские пейзажи: шале, коровы с бубенчиками, поселяне в красочных одеждах. То Париж: Нотр-Дам, скажем, Лувр, Тюильри... То Рим: развалины Капитолия и... Идея! Ведь Гоголь-то работал над «Мертвыми душами» в Риме! В произведении так и сказано: вижу, дескать, тебя, Русь, из своего «прекрасного далека»... Вот я и покажу на экране процесс творчества автора, находящегося в этом «далеке». Гоголь плавает на гондоле, обдумывая под пение гондольера новые главы... Впрочем, гондолы в Венеции. Тогда так. Гоголь пишет у окна, а за окном — развалины Капитолия и собор святого Петра... Кстати! Почему бы Гоголю, прогуливаясь по улицам Рима и глядя на простых итальянцев, поющих и пляшущих, не вспомнить родное Запорожье? Перед мысленным взором Гоголя вполне могут пройти пляски запорожцев! Это будет грандиозная массовка с участием кордебалета и миманса.

Но вот что делать сценаристу с философской стороной произведения, с мыслями автора, раздумьями персонажей? На страницах «Мертвых душ» Гоголь беседует с родной страной, спрашивая ее: «Русь, куда ж несешься ты?» — а также высказывает ряд соображений о писательском труде и разоблачает лиц, кричащих, что правду надо скрывать «из патриотизма»... Что делать с этим?

Известно, что у литературного произведения одни средства выражения, а у кино — другие. Литературное произведение полностью на экран не перенесешь, да это и не нужно. Важно одно: что авторы фильма сумели дать зрителю взамен романа? Именно так ставился вопрос в одной недавно прочитанной мною статье, и это меня испугало. Ведь чтобы сделать фильм, который хоть в чем-то мог заменить собой произведение классика, нужен незаурядный талант. Задача мне явно

не по плечу! Но тут пришла мне в голову счастливая мысль: талантом обладают не все, а экранизациями классиков занимаются, по-моему, все. Последнее время только и слышишь: такой-то роман переделан для кино, такой-то рассказ — для телевидения. Если могут все, то почему я не могу? Надо только смело подойти к классическому произведению: философскую его сторону отбросить, мысли автора игнорировать и интересоваться лишь внешне — событийной стороной: кто с кем целовался, кто на ком женился и кто кого убил. Лишенные раздумий персонажи сразу становятся простыми и как бы общедоступными...

Ну вот, к примеру, как себя должен чувствовать молодой красивый граф, очутившись в Италии с любимой женщиной? Граф нигде не работает, денег у него много, а вокруг полуденная природа и много музыки — итальянцы, как известно, постоянно поют. Что остается делать графу? Каждый ответит: наслаждаться.

Экранный граф Вронский этим и занимается. Он бросает камешки в



море, шаловливо целует на лестнице Анну, бегаёт с ней по тропинкам. Но не все же бегать да целоваться, следует подумать и о культуре. И вот Вронский с Анной осматривают дворец дождей. Затем граф нанимает живописца, и Анна с оголенными плечами позирует на террасе старого палаццо.

В романе же все было несколько иначе. Вронский, несмотря на титул, богатство, близость любимой женщины и пребывание за рубежом, счастлив не был: «...он скоро почувствовал, что в душе его поднялись желанья желаний, тоска». Отсутствие дела тяготило Вронского: он «...хвотался то за политику, то за новые книги, то за картины». Он начал заниматься живописью, но после знакомства с художником Михайловым эти занятия бросил. Экранный граф Вронский ни за книги, ни за живопись не хватается, а художник Михайлов играет в фильме проходную роль безымянного живописца.

По-моему, получилось удачно: все, что может развлечь и повеселить зрителя, осталось, а то, что могло заставить его напрягаться и утомляться (душевное состояние Вронского, внутренняя жизнь художника Михайлова, авторские мысли об искусстве), — это все ушло.

Таким образом, и я смело уберу из «Мертвых душ» все авторские мысли и душевные переживания персонажей. Это демократичный путь. В самом деле. Почему надо щадить чувства усопшего классика? Не лучше ли щадить того зрителя, который пришел в кино не затем, чтобы размышлять, а чтобы отдохнуть и развлечься!

Итак, я усвоила, что основная задача экранизатора — это развлекать зрителя. Не поэтому ли в фильме «Дворянское гнездо» показана конская ярмарка? Прекрасные лошади, гусары пьют шампанское, Лавреций

тоже пьет шампанское — живописные, великолепно снятые сцены, зрителю есть на что поглядеть! А авторы фильма «Живой труп» не позволили Феде Протасову скучно застрелиться в помещении, как полагалось по пьесе. На экране подсудимый свободно высккивает из здания суда и долго бегаёт с револьвером по улице, что дает возможность показать прохожих в костюмах того времени, а также марширующих солдат... Побегав нужное время, Федя наконец стреляется во дворе. В пьесе Саша угоривает Федю вернуться к жене опять-таки в помещении: в квартире Федина друга. А на экране все это происходит на ипподроме, который живет своей ипподромной жизнью, не давая зрителю особенно вникать в диалог действующих лиц...

Кстати, о диалогах! Интересно знать: сами ли экранизаторы пишут диалоги или все же придерживаются текста экранизируемого произведения? Просмотрев фильм «Анна Каренина», я решила, что ряд диалогов принадлежит перу экранизаторов, и Л. Н. Толстой тут совершенно ни при чем. Возьмем, например, сцену знакомства Анны и Левина. Мне помнилось, что в романе они беседовали о новом направлении в искусстве, а также о филантропии. Анна обмолвилась, что именно теперь ей нужны какие-то занятия, и нахмурилась... «Левин понял, что она нахмурилась на самое себя за то, что говорит про себя». Дело, видимо, в том, что от разговоров о себе, особенно при первом знакомстве, лиц, принадлежащих к описанному Толстым обществу, удерживала пройденная ими школа воспитания.

Экранные же Анна и Левин только о себе и говорят:

Анна: А разве я живу? Я не живу! Алексей Кириллович может уехать когда захочет, куда захочет. Он имеет все права, а я никаких.

Левин: Да, да, да. Многие семьи годами остаются на прежних местах, постылых обоим супругам, только потому, что нет ни полного раздора, ни полного счастья.

Анна: А для счастья... мне необходимо соединить два существа: моего сына и Алексея. Я люблю их, кажется, равно, но обоих больше себя.

Левин: Хм.

Анна: А если этого нет, то все равно, все равно.

Левин: О! Это вечная ошибка представлять себе счастье как осуществленное желание...

Скажу прямо: диалог меня несколько смутил. Ведь что получается? Женщина жалуется на судьбу, на сожителя, раскрывает перед собеседником душу, а тот и подсочувствовать толком не может. Создается впечатление, что Левин реагирует не по существу поднятых Анной вопросов: она ему одно, он ей — другое. Впрочем, когда он сам, разоткровенничавшись, заявил, что бывал близок к самоубийству («прятал шнурок, чтобы не повеситься, боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться»), то никакого сочувствия у Анны не встретил. Едва дождавшись паузы, она опять о своем: «А меня только любовь спасает от отчаянья... Ведь я люблю и... и меня любят!»

Видимо, сценаристы, увлеченные воссозданием обстановки (ковры, люстры, парк, крики сов), писали диалог кое-как, спуская рукава...

Однако, перелистав роман «Анна Каренина», я убедилась, что была неправа. Экранизаторы не сами писали диалог, все реплики почерпнуты из романа. Некоторые фразы и в самом деле сказаны Анной во время ее ночного разговора с Долли, другие взяты из авторской речи, третьи — из размышлений Левина, четвертые... Ну, словом, все взято из романа, с разных его страниц, и требовать в этих условиях, чтобы реплики были между собой связаны, конечно, невозможно.

Таким образом, писать диалоги самой не нужно, а нужно уметь их монтировать из разбросанных по экранизируемому произведению фраз. Поупражняюсь для начала на тех же Анне и Левине. Например:

Анна: Все смешалось в доме Облонских.

Левин: К чему? Меня закопают, и ничего не останется.

Анна: Все счастливые семьи похожи друг на друга.

Левин: Я так пеле... пеле... пеле-страдал.

Анна: Да, да, да. Жена узнала, что муж в связи с гувернанткой-француженкой!

Это, по-моему, вполне сойдет, если все время менять обстановку и помнить о звуковых фонах. Первую фразу Анна с оголенными плечами произносит на берегу моря, под далекое пение рыбаков. Затем Левин скажет: «К чему...» — а продолжит свою речь будет уже стоя на мозаичном полу старого палаццо... Тут Левину удастся закончить то, что он намерен был произнести, и вступит Анна. Оборвав ее на полуслове, перенесем пару еще куда-нибудь. Отвлеченный мозаиками, канделябрами, музыкой и пением, зритель в диалог вдумываться не станет. Он лишь краем уха услышит, что герои что-то говорят, и слова вроде бы толстовские. Так чего ж еще?

Вот, скажем, такая сцена: Чичиков у Ноздрева. Тот показывает свои конюшни. Лошади всех мастей. Конюхи в армяках... картузах... или что они тогда носили? Аппарат панорамирует то на лошадей, то на поля, расстилающиеся за домом, то на поселян, идущих с покоса и хором поющих старинную песню: «Не белы то снега забелелися». Впрочем, оператор сам найдет, куда ему панорамировать, мое дело смонтировать диалог.

Чичиков: И какой же русский не любит быстрой езды!

Ноздрев: Эх, тройка, птица тройка, кто тебя выдумал?

Чичиков: Знаете ли вы украинскую ночь?

Ноздрев: Шалишь, ни одна птица не долетит до середины Днепра...

«Шалишь» — это отсебятина, но вполне в духе Голя, все же остальное принадлежит его великому перу. Правда, две последние реплики не из «Мертвых душ», а из чего-то другого, но это, я думаю, неважно. Важно другое: дать возможность учащимся, а также тем гражданам, которым читать неохота, получить хотя бы ориентировочное представление о классическом произведении. За два-три часа приятного времяпрепровождения в зале кинотеатра граждане ознакомятся с сюжетной канвой (кто кого любил и кто кого убил), узнают имена действующих лиц и запоминают кой-какие цитаты...

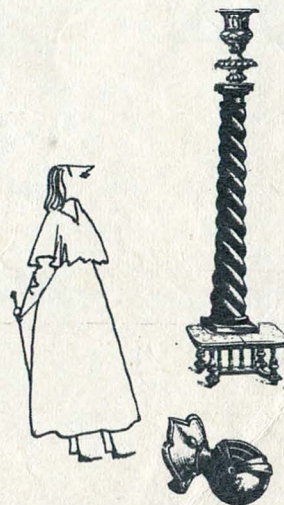


Рис. Д. Петрова

Полагаю, что я уже достаточно подкована, чтобы приняться за Гоголя. Набью руку, а там и Достоевский от меня не уйдет.

„Ритмы Апшерона“

Режиссер Эльдар Кулиев, оператор Расим Оджагов снимают на киностудии «Азербайджанфильм» имени Джафара Джабарлы музыкальный телефильм «Ритмы Апшерона» по сценарию Имрана Касумова.

Лента поведет зрителей в музыкальное путешествие по Баку, познакомит с новинками азербайджанских композиторов, представит Зейнаб Ханларову, Рашида Бейбутова, Муслима Магомаева, Полада Бюль-бюль оглы, квартет «Гая». На снимке: Вокальный квартет «Гая».

Фото В. Абрамовского

