

СОВЕТСКИЙ

5

Экран



Главный редактор
Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ

Редакционная коллегия:
Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ,
Я. Л. ВАРШАВСКИЙ
(зам. гл. редактора),
В. Н. ГОЛОВНЯ, Г. Д. КРЕМЛЕВ,
А. С. ЛЕВАДА, А. А. ЕГОРОВ
(отв. секретарь),
Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН,
М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ,
Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ,
Т. М. ХЛОПЛЯНИНА,
Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская.
Оформление О. А. Виноградова.
Художественный редактор
Т. Н. Трофимова.



КОЛЛЕКТИВУ ОРДЕНА ЛЕНИНА КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»

Дорогие товарищи!

Сердечно поздравляю многотысячный коллектив студии «Мосфильм» с пятидесятилетием и награждением орденом Октябрьской Революции.

Крупнейшей киностудией страны за полвека создано немало выдающихся произведений киноискусства. Эти произведения завоевали всенародное признание. Они стали неотъемлемой частью духовной жизни нашего общества, оказали влияние на развитие мирового прогрессивного кино. Лучшие фильмы студии образуют как бы кинолетопись нашего государства, которая отражает славный путь советского народа, его ратные и трудовые подвиги.

Сценаристы, режиссеры, артисты, операторы, художники, звукооператоры, специалисты фильмопроизводства — все они активно участвуют своим искусством в формировании коммунистического мировоззрения и эстетических вкусов советских людей, и этим определяется их ответственность перед обществом.

Велики и разнообразны требования народа к искусству экрана. Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма.

Желаю мосфильмовцам, ведущему отряду работников советского кино, дальнейших успехов в развитии нашего киноискусства, в создании фильмов, достойных народного признания.

Л. БРЕЖНЕВ

ВЫСОКАЯ НАГРАДА

За большие заслуги в развитии советского киноискусства
Президиум Верховного Совета СССР Указом от 23 января 1974 года наградил
киностудию «Мосфильм» орденом Октябрьской Революции.

(ТАСС)

ГЕНЕРАЛЬНОМУ СЕКРЕТАРЮ ЦК КПСС ТОВАРИЩУ ЛЕОНИДУ ИЛЬИЧУ БРЕЖНЕВУ

Дорогой Леонид Ильич!

Высокая награда Родины, теплые напутственные слова, содержащиеся в Вашем приветствии, вызвали единодушный отклик в сердце каждого работника студии и горячее стремление работать еще лучше, отдавать все свои силы и энергию созданию кинопроизведений, достойных нашего великого времени.

Вступая в 1974, определяющий год пятилетки, пятитысячный коллектив студии, вдохновленный высокой наградой и Вашим приветствием, при-

нимает на себя повышенные обязательства. Наши усилия будут сосредоточены на создании фильмов, значительных по своему гражданскому пафосу, по масштабности проблем и идейной устремленности.

Мы отдаем себе отчет в том, что в нашей работе еще немало недостатков, но мы будем трудиться с утроенной энергией, чтобы оправдать доверие партии и ответственность, возложенные на нас высокой наградой Родины.

Мы заверяем Центральный Коми-

тет родной Коммунистической партии, Вас, дорогой Леонид Ильич, что отдадим все свои силы, талант, жар наших сердец любимой Родине. Мы будем убежденно и активно воспевать дело нашей партии — наше кровное дело!

Из письма, единогласно принятого на торжественном митинге, посвященном 50-летию киностудии «Мосфильм»



На первой странице обложки — актриса Вера ВАСИЛЬЕВА. Зрители помнят ее в фильмах «Сказание о земле Сибирской», «Свадьба с приданым» и других. Сейчас она снимается в фильме студии имени М. Горького «Звезда экрана»

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

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

№ 5 (413) — 1974 г.
Сдано в набор 16/1 — 1974 г.
А 04622.
Подписано к печати 1/II — 1974 г.
Формат 70×108/16.
Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 800 000 экз. Изд. № 466.
Заказ № 1684.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина, 125865, Москва, А-47.
ГСП, ул. «Правды», 24.



ОБ УКРАИНСКОМ МИЛЛИАРДЕ, НО НЕ ТОЛЬКО О НЕМ

Этот фильм я смотрел с особым интересом. С интересом очевидца тех событий, о которых идет получасовой рассказ с экрана.

Помню, жарким июльским днем на окраине Херсона мы ожидали паром, который должен был перевезти нас через Днепр в районный центр — Голую Пристань. Мы — это журналистская бригада «Известий» и съемочная группа украинской кинохроники. Потом мы вместе ехали в колхоз «Россия», потом по очереди «пытали» знаменитого комбайнера, дважды Героя Социалистического Труда Марка Андроновича Брагу, не очень-то склонного к длительному общению с журналистами и киношниками. Вместе радовались хлебу, которые были уж очень хороши.

В ту пору, когда время до начала большой жатвы специалисты отмеряли часами, в те раскаленные, словно застывшие в недвижности дни, людям, имеющими прямое отношение к уборке, к урожаю, владело настроение, я бы сказал, взволнованного ожидания большой удачи. Многие опытные, обычно сдержанные в оценках хлеборобы, говорили, что такой щедрый урожай первый на их долгой памяти. Но была и неперемнная в таком случае тревога: все ли удастся, не будет ли случайных срывов, выдержит ли техника испытание тяжелым колосом.

Не напрасным было это беспокойство. Начавшись привычно, в размеренном ритме, жатва на юге Украины, а затем почти всюду в республике приняла исключительно напряженный характер. Ливни, град, сильный ветер, обычно редкие в эту пору, на сей раз словно проверяли мастерство, организованность, самоотверженность земледельцев. Украинский миллиард, большой хлеб республики замешан на блистательной предприимчивости и замечательном упорстве, на поте, нервах, неиссякаемой энергии огромной армии механизаторов, специалистов, организаторов производства.

Да, это был трудный хлеб!..

Поздней осенью я видел поля того же колхоза «Россия» уже убранными, безлюдными, разговаривал с отдохнувшим после страды Марком Андроновичем Брагой, и ничто, казалось, не напоминало о недавних тревогах, бессонных ночах и всепоглощающей работе. Но вот передо мной на экране эти кадры:

зерно в кузове автомобиля, перемешанное с градом...

перекрученные, положенные на землю хлеба, потоки мутной ливневой воды, текущие вдоль полей...

напряженные, суровые даже лица людей, на которых неожиданно обрушилась стихия...

Все это снято здесь — в Голый Пристань, в Скадовске, на Херсонщине... Мне кажется, что главная удача авторов этой документальной ленты —

в воссоздании напряженно-взволнованной атмосферы тяжелой битвы за урожай, в откровенном показе реальных трудностей, в которых рождался украинский миллиард.

Я слышал: фильм этот на Украине, например, не был принят единодушно. Авторы вроде бы упрекнули за то, что они впечатляющим кадром разгула стихии во время страды не противопоставили достаточно обстоятельной картины умелого преодоления механизаторами этих невзгод, широкого маневрирования техникой и транспортом, применения прогрессивных методов уборки. Что ж, возможно, авторы не преуспели в показе технологии жатвы и различных технических новшеств, рожденных ею. Но будь такого показа больше, получился бы совсем другой фильм. Здесь же предпринята смелая и, конечно же, похвальная попытка поведать не просто о жатве 1973 года, как бы значительна она ни была, не просто о миллиарде пудов зерна, засыпанных Украиной в закрома государства, как бы ни был замечателен сам по себе успех; авторы стремились средствами кинодокумента поэтически рассказать о Хлебе с большой буквы, о значении земледельческого труда для нашей страны, о красоте человека, работающего на земле.

Это стремление ощущается с первых кадров, когда живые, сочные слова дважды Героя Социалистического Труда А. В. Гиталова о хлебе, о его непреходящей ценности и картины спелой, щедрой нивы резко сменяются хроникой двадцатых годов. Голодающим детям раздают хлеб... Изнуренные лица с огромными недетскими глазами. Звучат слова, от которых страна отвыкла: «Голодный паспорт», «Комиссия по борьбе с голодом»...

А потом мы снова возвращаемся на поля Украины, где добывается сегодняшний, насыщенный наш хлеб, который пойдут потом и в пекарни Киева, и Уфы, и Владимира, и Вологды.

Хорошо, впечатляюще показана обстановка минувшей жатвы на Украине, когда вся страна пришла на помощь республике в ее битве за хлеб, направив сюда и новые комбайны (годовой фонд досрочно) и 20 тысяч автомашин, и удобрений, и многое другое, что необходимо для выращивания и сбора богатого урожая. Мы видим уборку совершенно не такую, как 10—15 лет тому назад. Техническая мощь современного села, машинная основа хлеборобского дела представлены на экране ярко и достоверно.

Если и предъявлять претензии авторам «Большого хлеба», то, пожалуй, за определенное отступление от собственного замысла, от интонации, столь ясно прозвучавшей в начале фильма. Где-то в середине начинаются досадные повторы, чувствуется, что авторам не хватает новых, живых образов, и они сбиваются на скороговорку. Неко-

торая однообразность зрительного ряда (как ни снимай комбайны — ночью, с помощью новейшей оптики — занимательнее однообразное в общем-то движение техники не станет) вынуждает «педальровать» текст. И он временами становится напыщенным, излишне цветистым.

В эти минуты кажется, что авторам грозит неудача. Но они находят счастливый выход из положения, который позволяет дополнить фильм новым содержанием. Речь идет о кадрах, посвященных ветеранам советского земледелия, тем, кто стоял у истоков колхозного строя, кто растил хлеб в трудные годы становления социалистического сельского хозяйства. Мы видим Марка Озерного, Пашу Ангелину, Макара Посмитного.

Особенно запоминается рассказ о М. Посмитном и колхозе, который он долгие годы возглавлял. Здесь, как и вообще в фильме, применен распространенный сейчас прием — сочетание хроники с синхронным интервью. Особенно часто в ходу такой прием в телевидении. Он таит в себе большие возможности, но при малейшей «поставленности», «отрепетированности» оборачивается против себя. Именно такой «поставленностью» синхронных интервью грешил, например, телевизионный фильм, посвященный тем же событиям — битве за украинский миллиард. Да и в «Большом хлебе» не все «синхроны» удачны (не удалось, между прочим, «разговорить» Марка Андроновича Брагу). Но то, что касается М. Посмитного (о нем рассказывает рядовой колхозный механизатор), сделано волнующе и тепло. В этом месте фильм вновь достигает той высокой, но естественной ноты, с которой он начался.

Удачно смонтированы и органично входят в фильм кадры, рассказывающие о пребывании на Украине Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева.

Рекордный урожай 1973 года — событие в истории нашей страны. Художникам и, разумеется, кинематографистам еще предстоит осмыслить его. То, что сделала съемочная группа «Большого хлеба» (сценаристы А. Повница, А. Фернандес, режиссеры Р. Нахманович и А. Фернандес), — одно лишь слово в большом разговоре о жизни сегодняшнего села, о благородном хлеборобском труде. Но сказано оно искренне и своевременно.

Олег Павлов

Собран урожай.

По народному обычаю, лучшим хлеборобам — веянок из колосьев.

Кадры из фильма «Большой хлеб»

люди
девятой
пятiletки

ПОСЛЕ «РУБЕЖА»



Петр
Панибратец —
герой фильма
«Рубеж»

В № 21 «СЭ» БЫЛА
ОПУБЛИКОВАНА РЕЦЕНЗИЯ НА
ФИЛЬМ «РУБЕЖ»,
РАССКАЗЫВАВШИЙ О
НЕСКОЛЬКИХ
ДНЯХ ЖИЗНИ БРИГАДИРА
ЭКСКАВАТОРЩИКОВ ПЕТРА
ПАНИБРАТЦА. КОРОТКИЙ,
В ДЕСЯТЬ МИНУТ КИНОСЮЖЕТ
ЗАКАНЧИВАЛСЯ НЕОЖИДАННО:
ПЕТРА ПАНИБРАТЦА
ПЕРЕВОДИЛИ НА НОВЫЙ,
ОТВЕТСТВЕННЫЙ
УЧАСТОК
РАБОТЫ
АВТОРЫ ФИЛЬМА —
УКРАИНСКИЕ
ДОКУМЕНТАЛИСТЫ
НЕ ПОТЕРЯЛИ СВЯЗЬ
СО СВОИМ ГЕРОЕМ.
КАК СЛОЖИЛАСЬ
В ДАЛЬНЕЙШЕМ СУДЬБА
ПЕТРА ПАНИБРАТЦА,
РАССКАЗЫВАЕТ СЕГОДНЯ
РЕЖИССЕР Г. СНЕГИРЕВ.

Когда Петр Петрович Панибратец посмотрел фильм о себе, он сказал: — Ловко вы, братцы, выкрутились! А я читаю в газете, фильм вышел, рассказывает о росте рабочего человека, о том, как его выдвигают на руководящий пост. И думаю: как же у них это получилось? Вы же уехали в тот день, когда меня директор представил автоцеху, последняя съемка там как раз и была. Вот я и думаю: как же они показали меня на новом посту, актера под меня загримировали, что ли? А вы вон как вывернулись — вовремя поставили точку. Заинтриговали зрителя: что будет дальше, мол, узнаете в следующем фильме. А меня через три месяца из автоцеха перевели на другую работу...

Оператор Федор Забегайло спросил Панибратца:

— Петро, ты смотрел на экран, видел себя в работе, в разговорах с людьми, в сомнениях, в спорах с начальством. Скажи, тебе не было как-то не по себе, когда готовую картину смотрел, не приукрасили ли мы тебя или, наоборот, может, чего-то недосказали? Иногда и на фотографии свою, бывает, глянешь и то разозлишься на фотографа.

Петр подумал, сверкнул на нас безлужбой, на редкость «киногеничной» улыбкой и сказал:

— Да нет, не злюсь на фотографа. Он же все, как было, показал.

В этих словах прозвучала для нас большая похвала.

Мы часто забываем о необходимой этике, о тактичности документального кино по отношению к своему экранному герою. Особенно часто мы, документалисты, грешим превосходными степенями: такие монументальные памятники при жизни человеку монтируем, что ему самому подчас становится неловко перед товарищами-зрителями. Мы с Федором Забегайло работаем вместе давно, и особенно объединило нас стремление снимать и представлять все на экране, «как было», без выпренности и прикрас... (Кстати, правдивость и точность нужны и в писаниях о кино. В упомянутой рецензии на фильм «Рубеж» была допущена произвольная оценка людей автоцеха, в связи с чем редакция принесла извинения ее коллективу.)

Но вернемся к герою фильма «Рубеж».

Петр Петрович Панибратец уже не начальник автоцеха-2, он перешагнул рубеж, возвратился на рудник. Не машинистом экскаватора, как грозился, когда не хотел уходить в автоцех, а начальником рудника. А что же в автоцехе? Ведь он принял автопарк почти перед самым весенним техосмотром (в первый месяц новой работы его и дома почти не видел). Автоцех-2 стал получать премии как победитель соревнования, чего давненько не было.

Итак, сейчас Панибратец возглавляет рудник Днепровского горно-обогатительного комбината. Должность инженера, хоть за плечами только техникум.

— Что ж, спрашиваем, в институт?

— К черту! — смеется. — Хватит, учился. Старик уже.

Ему тридцать семь, и по улыбке ясно: если не подал еще, то на тот год подаст документы.

И мы уже исподволь готовимся к новой встрече с Панибратцем. Через год.

Интересно, каким его застанем? Может быть, опять на рубеже, снова на взлете? Или осуществим, наконец, задуманное еще тогда, когда снимали «Рубеж»? Ведь тогда мы ехали делать фильм, утвержденный в планах под названием «Счастье Петра Панибратца», повествующий о герое, довольном своей рабочей должностью, всей жизнью своей интересной настолько, что сам о себе не боится заявить: «Да, я счастлив!»

ЖУДА ЖЕ ВЪЕ, МОЛОДОМ ЧЕЛОВЕК?

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Л. АННИНСКИЙ

Вменяющемся калейдоскопе образов, создаваемых нашим искусством, одна фигура «обречена» на непрерывное внимание. Это молодой человек. Если он в центре, если он символизирует обновление (помните, лет десять назад, во времена «Друга моего, Кольки»), о нем с удовольствием спорят и с удовольствием ворчат: опять эти молодые! Если же о молодом герое не спорят, если он тихо проживает на периферии кинематографа, равным счетом ничего не символизируя, это еще более тревожит, с него не сводят глаз: чего это молодые утихомирились? К чему бы это? Чего ждать?

Вот приблизительно в таком состоянии отправился я смотреть выбранные почти наудачу три прокатных фильма о сегодняшнем молодом человеке. Это фильм «Счастье вам, девочки!» Эльдара Кулиева, лента Ланы Гогоберидзе «Когда зацвел миндаль» и «Человек на своем месте» Алексея Сахарова. Я перечисляю фильмы не затем, чтобы доверчивый читатель кинулся смотреть их. Я повторяю: это средняя прокатная продукция, которая не претендует ни на обогащение нашего киноискусства, ни на обновление нашего духовного сознания. И интересны эти ленты не с профессиональной точки зрения, а скорее с социально-психологической: каким представляется режиссеру современный молодой человек?

Впрочем, сахаровская лента увлекла меня и безотносительно к теме; по-моему, это неплохой фильм; тот факт, что сам Юрий Черниченко полемировал с ним в № 15 «Советского экрана», говорит о заметности явления; к этой полемике я еще вернусь, пока же отмечу другое: я не помню, чтобы кто-то в критике полемировал с первыми двумя из перечисленных мною картин; возможно, потому, что их мало кто смотрел.

Я их смотрел, повторяю, с одной целью: мне хотелось понять, что мы думаем сегодня о нашем молодом человеке, о молодом герое первой половины 70-х годов.

И понял я вот что.

Время трогательных шлопаев прошло. Милые шалуны, беззащитные острословы, современные парни в болтающихся современных рубашках, развинченные иронисты, адепты эстетической «естественности», не знающие, что делать со своей долгожданной свободой и дерзкие старшим: «Это вы виноваты в том, что мы такие!» — весь этот вернисаж раскованности теперь не более чем музей. Мы на переломе к какому-то новому молодому герою. Этап завершился.

Начало этого этапа вы, конечно, помните. Начало было лет пятнадцать тому назад, когда под указующим перстом разгневанного педагога трепетал нежный юнец, «разгильдяй» и «нарушитель». Драматургия тогда первой кинулась спасать мальчика. Втиснулась между строгим педагогом и его жертвой. Осторожнее! Не давите! Не ломайте молодую душу! Это вам не точка приложения дидактики! Это человек! Пусть он ходит в современной рубашке! Он имеет на это право! Оставьте его в покое! Надо сказать, что защита эта увенчалась полным успехом. Строгие педагоги устыдились и даже сами стали искоренять в себе сухость и риторизм. Что же до молодых, то на их улицы пришел настоящий праздник. Чуть не целое десятилетие вокруг них спорили, к ним адресовались, с ними «боролись». Молодые современные парни: школьники, студенты, рабочие — двинулись по экранам. Так и пошли, толпой, всем классом, всей компанией, всей улицей, потоком, валом — к фильму «Доживем до понедельника», апофеозу их эмоциональной раскованности, к фильму «Три дня Виктора Чернышева» — апофеозу их решительности, к фильму «Переступи порог» — апофеозу их повседневных манер.

Кинематографический стиль, создававшийся вокруг этого стремительного и праздничного вторжения, еще и теперь по инерции держится в фильмах о молодежи. Во-первых, это... (описываю киноязык тех фильмов, о которых пойдет речь).

Неприменно движение. Мы еще не успели познакомиться с героем, мы еще и лица его не видели, а уже он летит куда-то на мотоцикле. Или на велосипеде. Или на автомобиле. А если он в этот момент куда-то не летит и не едет, а скажем, просто идет по улице, то и здесь мы сначала видим его издали, в толпе, слившимся с толпой. Мы сначала видим общее движение, а потом уже отдельного «представителя» этого движения. Его так и представляют нам как одного из: можно взять того парня из компании, а можно этого...

Человек здесь не выделен как первоначальная единица, сопоставляемая со всеми прочими, он выхватывается из «всех прочих» почти «наудачу». «Просто один из многих», как справедливо было сказано в рецензии на фильм Ланы Гогоберидзе в № 10 «Советского экрана» за 1973 год. «Просто лица... в толпе».

Творец этого стиля в нашем кино — Марлен Хуциев. От него эта толпа, в которой герои плывут, как в потоке. Десять лет назад хуциевское образное решение казалось смелым, дерзким. Сейчас это «хороший тон».

Еще черта киноязыка: мажут чем-нибудь по первому плану. Или автобус проезжает нерезко, «непредусмотренно». Или ветка качается, тоже нерезко. Или решетка мелькает архитектурная. Как это понять? А так: мы «подсматриваем», мы «в потоке», мы — почти документалисты; наш герой — не сочиненная личность, он человек с улицы, он любой встречный...

Действие фильма «Счастья вам, девочки!» начинается до титров (это тоже черта всех молодежных фильмов: в них действие начинается до того, как нас познакомят с героями) — так вот: на пустынном берегу бушующего моря какой-то молодой человек, выбиваясь из сил, вытаскивает из воды тонущих девочек. Одну... другую... третью... Потом он бросается за четвертой, но тонет вместе с нею.

Кто он был, это парень? Мы не знаем. Мы можем только догадываться. Во всяком случае, это был, наверное, «современный» парень, любитель хороших скоростей и, может быть, ценитель современной музыки. Возможно, он даже слыл среди своих оппонентов «нигилистом». Тогда о нем можно сказать словами поэта: «Товарища спасая, нигилист погиб...»

Прошло десять лет, рассказывают далее авторы. И вот об этом героическом парне решают снять фильм. И актер, играющий его, ищет краски, черточки, подробности. И разыскивает в бакинских кварталах тех трех девочек, которых когда-то спас его герой. Смысл фильма состоит в том, какая страшная перемена произошла с теми спасенными девочками.

Авторы надеялись найти счастливых молодых женщин — они находят несчастных, почти озлобленных, задвленных бытом мешанок. Они рассчитывали на романтическую чистоту, а натываются на холодную расчетливость. Героини «поумнели», они не витают в облаках, а ходят по земле; их фантазии давно испарились; жизнь отучила их мечтать («Хлоп мордой о стол — и отучила», — говорит одна из них). Они даже и спасителя своего почти не помнят: ну, спас, ну, подумаешь, это ведь так давно было, это вы лучше у моей мамы узнайте, мама все про меня помнит: когда была свинка, когда коклюш, когда меня кто спас...

Я должен сказать, что меня не очень убеждает этот психологический «ход». Во-первых, я не верю в столь демонстративный цинизм: все-таки когда речь идет о твоём спасении, то, каким бы ты ни был крокодилом, слезинки обозначаются: слишком ставка велика; в той сверхзабычивости, которую демонстрируют героини фильма, больше старательного авторского надрыва, чем произвольной забывчивости обыкновенных людей. Во-вторых, весь этот задавивший их быт: холодильник, телевизор, тряпки, какая-нибудь очередная свекровь с криками, что она работает по дому, а бездельница-невестка ничего не делает, — все это такие заезженные киноцитаты, что, кроме тоски, ничего не вызывают. Но меня интересует, как я уже сказал, не степень художественной убедительности картин и сцен. Меня интересует отразившаяся в картинах концепция молодого героя.

Так вот: его нет, героя. Его первоначальная, чистая, «современная» романтическая душа задавлена бытом. Он поддался, он забыл, кто он такой и кем спасен.

А если учесть, что образная киноструктура здесь по-прежнему навевана дыханием «юной романтики» (скорости, нечаянная подсмотренность общих планов, милая раскованность манер), то вся эта киноистория воспринимается как крах стиля. Или как попытка гальванизировать мумию.

И точно такая же гальванизация инфантильной романтики в фильме «Когда зацвел миндаль»...

Кстати, вы улавливаете нечто общее в структуре самих названий? В них есть какая-то синтаксическая размытость, необязательность — этими названиями трудно и в речи-то оперировать. Последовательная ясность мироконцепции и имя фильму формирует законченное, как удар резца: «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Председатель»... А здесь какое-то вялое иносказание, какое-то хождение вокруг слов: «Счастья вам, девочки!» «Когда зацвел миндаль» — и не выговоришь, и не запомнишь, и перепутаешь одно с другим.

Так что же происходит с молодыми героями, когда зацвел миндаль? Все то же: летят на велосипедах, на автомашинках, дерзят учителям, шатаются по улицам, трогательно мечтают и трогательно шалопайничают. Однако и тут в «нечаянной подсмотренности» угадывается сюжет с моралью.

Любимец класса, спортсмен и заводила по имени Зура участвует в юношеских соревнованиях. Он их выигрывает, но... незаконно, ибо ему уже исполнилось 17 лет и он, стало быть, должен быть дисквалифицирован. Но судьи не знают правды.

Стало быть, дело в том, хватит ли у мальчика совести сказать правду и отказаться от первого места.

Потом ситуация дублируется на более серьезном уровне. Мальчики доездили: машина перевернулась, и товарищ Зуры погиб. А поскольку за рулем сидел Зура и в аварии виноват он, то быть ему за решеткой. Тут папаша Зуры (еще один вариант непрошибаемого обывателя) пускает слух, что за рулем сидел тот парень, кто погиб. Так папа выгораживает сына. Стало быть, и здесь дело в том, хватит ли у мальчика совести сказать правду и пойти под суд.

С точки зрения реальной логики все это, по моему, чепуха на постном масле. Потому что у погибшего не было водительских прав и признания Зуры нужно следователю, как машине пятое колесо. Но любопытно, зачем все это придумано. Испытать мальчика «на честность»? Развенчать «любимца класса», заводилу и «супермена»? Знаете, что мне это напоминает? Пьесу «Аттестат зрелости», в которой лет двадцать назад молодой артист тогда Василий Лановой низвергал «стилягу» и разрывал души молодых зрителей 1952 года. Вот куда мы вернулись! Борьба с «эгоизмом» на уровне «классных собраний», принявших соответствующие решения чуть не два поколения назад!

Так стоило ли пускать мальчика за руль автомобиля и любоваться его столь современными вело-виражами, чтобы возвратиться к такой архаике? Нет, вистину: давно пройдена дистанция. И финиш давно позади, и зрители ушли на другой стадион, а он все жмет на педали. Он все еще хочет занять «первое место».

Вы, наверное, заметили и еще одну особенность этого «молодежного стиля» на излете.

«Занять первое место»...

Не в том мысль, к примеру, как велосипед этот самый влияет на общее состояние человека, на его организм, на его дух.

О том мысль: первое или второе место? Обойдешь на полколеса соперника или не обойдешь? Его дисквалифицируют или тебя? Ему будет медаль желтенькая, а тебе беленькая или наоборот? Не о реальностях мысль — о символах реальности.

А в фильме о девочках что выясняют? Реальный характер их спасителя? Нет. Выясняют, как про него получше кинофильм снять.

Возможно, что люди, видящие в средствах массовой коммуникации победу «цивилизации XX века», найдут, что авторы фильмов стоят на высоте современных вкусов. Мне все это видится иначе: когда вся образная система упирается, как в аксиомы, во вторичные ценности, это самый верный признак того, что образная система исчерпалась.

И вот признак того, что искусство ищет выхода на новых путях, — попытка преодолеть именно эту вторичную символику: найти под нею реальные ценности.

Переходя к фильму «Человек на своем месте», я хочу повторить, что и здесь далек от утверждения, будто перед нами «новое слово» в советском кинематографе. Я говорю: это попытка преодолеть старый стереотип, не более. Попытка преодолеть безлично-молодежный стиль, который при всем том окрашивает и эту ленту.

Разумеется, герой появляется до титров. Он молод, стремителен. Разумеется, он мчится куда-то. На мотоцикле.

Титры общим списком, никаких имен по роли. «Человек из потока». Этот, тот, любой...

Герой «молодого кино».

Там, куда он едет, царит, однако, совсем иная атмосфера. Чинно сидят солидные деревенские люди, члены правления колхоза «Победа». Ждут опаздывающего: надо провести собрание и выбрать нового председателя.

Опоздавший стремительно входит, на ходу снимая шлем.

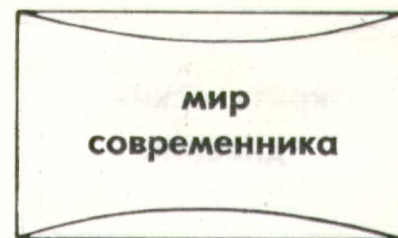
— Опоздываете, — ворчит от стола один из патриархов колхоза.

Молодой герой весело указывает на часы: — Заседание было назначено на три часа. Сейчас без трех минут три. Но если вы решили начать раньше, я не возражаю. Ха-ха!

Тут уже чувствуется что-то новое. Раньше строгий педагог стучал указкой перед обаятельным шалопаем, указывая тому на минутную стрелку. Точность была уделом сухого чинуши. Молодой же счастливцев часов не наблюдал. Теперь на часы глядит молодой счастливцев. Заметьте эту новизну — дальше больше будет.

Дальше действительно больше. Надо выбрать председателя: старый умер. В соответствии с традициями почтенные люди выдвигают из своей среды самого почтенного: того, который был у прежнего председателя заместителем. Так повелось: на почетное место — почетного и человека.

И тут наш молодой герой встает и предлагает в председатели... себя.



Не снится ли это нам с вами, дорогой читатель? У меня, во всяком случае, в этот момент было желание удостовериться в том, что я не сплю. Вспомните, уважаемый читатель, десятки наших колхозных фильмов сороковых, пятидесятых, шестидесятых годов. Как должны выбирать председателей? Его должны уговаривать, уламывать, умолять, чтобы занял ответственное место. А он должен отказываться, скромно тушеваться и просить оставить его на ферме или при грузовиках. На почетное место председателя герой шел только, так сказать, подчиняясь воле народа.

Вы понимаете, что переменялось? В голове молодого инженера Семена Боброва переменялось понимание роли председателя. Это для него не почетное кресло, а нечто вроде любимой профессии. Почему можно хотеть быть моряком, врачом, артистом? Почему нельзя хотеть быть председателем колхоза?

Нельзя, если это место — символ «почетности». Можно, если это — место работы.

Герой возвращается на уровень «первичных» ценностей. Он хочет не почта, не признания, не самоутверждения.

Он хочет делать дело и просит ему не мешать. Не напоминает ли вам председатель Бобров еще одного громкого театрального и телевизионного героя?

Вспомнили? Председатель Бобров — сельский вариант инженера Чешкова! Это он, Чешков, «человек со стороны», ставил директору фирмы условия: оклад, квартира, работа жене. А директор фирмы вместо того, чтобы показать этому дельце на дверь, морщась, принимал его условия. Новые времена, деловой человек задаром работать не будет, и на «ура» его не возьмешь: хочешь, чтобы он работал, плати. Зато он и работать будет по-современному. А как же? Дважды два теперь не стеариновая свечка. Дважды два теперь — четыре.

Поставив на столе табличку «Не курить» и модернизировав систему селекторной связи, молодой председатель Семен Бобров начинает в своем селе научно-техническую революцию.

Вы можете, конечно, улыбаться тем методам, какими он ее начинает. Можете вслед за Юрием Черниченко иронизировать над хозяйственной деятельностью молодого председателя. Публицист Черниченко, как известно, знаток сельского хозяйства; ему, конечно, виднее. Возможно, что, когда председатель построит у себя в колхозе свиноводческую фабрику и поселок фабричного типа, кормов ему действительно не хватит; тогда колхоз реорганизуют, долги спишут, а Семен Бобров улетит куда-нибудь на мотоцикле. Юрий Черниченко, наверное, прав: улетит. Я, правда, думаю: фабрика-то останется... Но ведь дело не в этом. А дело все в том, что председатель Бобров — из племени новых людей, народившихся сейчас на Руси, — из деловых людей. Не знаю, как смотрит на это племя Юрий Черниченко, но мне оно внушает некоторые надежды.

Впрочем, я отчетливо вижу, что фильм «Человек на своем месте» — вариация уже открытого. С точки зрения пафоса это «Человек со стороны». С точки зрения характера это вариант сельского «шебутного» заводилы, «такого парня», который «живет не тужит», эдакого «Бумбараша-неунывайки». И в пластическом рисунке роли, которую исполняет Вл. Меньшов, много и от Л. Куряева и от В. Золотухина. Все, конечно, так. Я и не говорю, что это — открытие. Я говорю — это открытие. Зкрытие «молодежного» стандарта.

Сеня Бобров, может, и молодой человек. Но вы понимаете, что здесь это уже совершенно неважно? Важно, что он деловой человек. А лет ему может быть в принципе сколько угодно.

Пятнадцать лет жил в нашем кинематографе молодой герой, раскованный, дерзкий, знающий, чего он не хочет, не знающий, чего он хочет.

С ним ничего не могли поделать ни строгие учителя, ни строгие папы, ни тети из детских коммун милиции, ни дяди из критических отделов толстых журналов. Теперь с этим милым парнем покончено.

Могильщиком «милого шалопая» становится в нашем искусстве «деловой человек». И мне этот факт по душе.

Время от времени надо напоминать себе, что дважды два — четыре.

● КАПИТАН ДЖЕК
ПРОИЗВОДСТВО РИЖСКОЙ КИНОСТУДИИ

Сценарий Ю. Яковлева
Постановка А. Неретниче
Гл. оператор З. Дудиньш
Гл. художник В. Шильднхет
Композитор В. Баснер

● МАЛЬЧИШКУ ЗВАЛИ КАПИТАНОМ
По повести Г. Карева «Твой сын, Одесса!».
ПРОИЗВОДСТВО ОДЕССКОЙ КИНОСТУДИИ

Сценарий И. Воробьева
Постановка М. Толмачева
Оператор Н. Луканов
Художник В. Ефимов
Композитор В. Арзуманов

БРАТЯ-КАПИТАНЫ

А. АСАРКАН

Три дня из жизни кинозрителя

Вообще, конечно, можно посмотреть три фильма в один день, но наука (теперь на все есть наука, и на этот случай тоже) не советует. Более того, рекомендуется (особенно детям) ходить в кино не чаще раза в неделю. Чтобы не перегружать себя впечатлениями. Чтобы вникнуть в смысл, постичь замысел. И чтобы посещение кинотеатра («встреча с прекрасным») становилось событием, западало в душу. И, таким образом, три дня жизни кинозрителя, то есть своей духовной жизни (на меньшее мы не согласны), нам предстоит посвятить трем фильмам, по странной случайности имеющим в названиях одно общее слово: «Капитан Джек» Рижской студии, «Черный капитан» студии имени А. П. Довженко, «Мальчишку звали капитаном» Одесской студии.

В первом фильме рассказывается про нынешних детей, во втором — про гражданскую войну, в третьем — про подпольщиков оккупированной Одессы. Стоящая перед кинематографом задача — создавать героические образы — во всех трех случаях положена и в основу сюжета фильмов и, как видим, в основу их заглавий, поскольку капитан — это как бы уже герой и, например, для анонсов и аннотаций лучше капитана ничего быть не может. Так что, если это совпадение отчасти действительно случайное, то ничего странного в этой случайности нет.

Потому что в трех этих фильмах есть и другие совпадения. Это как бы фильмы-аннотации. То есть они очень хороши для краткого пересказа, из которого сразу будет видно, как верно понимают авторы поставленные перед ними задачи, как ловко они связали проблемность с занимательностью и свели концы с концами, как они ничего не забыли. В этом пересказе с героями («капитанами») происходит очень много поучительного, трогательного — и всего за три минуты (сколько нужно для аннотации). Но у нас ведь намечено провести с пользой не три минуты, а три дня (для встречи с прекрасным-то), и тогда обнаруживается, что все названное только в виде названий и существует. «Обозначено в меню, а в натуре нету». Во всех трех фильмах. Такое совпадение.

Щуплая девочка, примерная школьница с косичками, каждый день после уроков пробирается в порт, оставляет свою школьную форму в некоем тайном убежище, надевает тельняшку и фуражку и в таком виде, похожая на мальчишку, вертится среди портовых людей, известная всем тут под именем капитана Джека, не только маленькая героиня, но и упрямая чудачка, сочинительница собственного характера. Настоящие мальчишки не признают ее, считают придурковатой, травят. А один странный бродяга, пришедший неизвестно откуда, говорит с нею (принимая ее за мальчика) о своей дочери, которую он ищет. Это ее отец, он когда-то погубил себя пьянством, и жена — мать девочки — вышла за другого, которого девочка и считает своим отцом... В напряженную атмосферу фильма (в какую же еще, если не в напряженную: при таком нагнетании трудно ожидать, что на экране развернется безоблачная идиллия) врываются еще драматические, штормовые эпизоды минувшей войны, когда оба отца девочки были молодыми, отважными парнями, попавшими в жестокие руки врага. В этих эпизодах есть один загадочный момент, а разрешить загадку — теперь, много лет спустя, — суждено нашей героине, «капитану Джеку».

Правда, интересно? И как все закручено, и какая замечательная выигрышная детская роль! И, кстати, досталась эта роль очень хорошей маленькой исполнительнице — Инге Мицките (уже известной по фильму «Красавица»). Но только в фильме «Капитан Джек» (сценарий Ю. Яковлева, режиссер А. Неретниче) ничего этого нет.

То есть все обещанные мотивы, так сказать, намечены, но любой из них — драматический, комический, героический — благополучно завершается на первой же ноте. Мальчишки не признают нашу героиню (в жизни, как вы помните из собственного опыта, проблема детского непризнания, а тем более травли — самая жгучая) так демонстративно, и в то же время бегло, «эскизно», что даже и смысла нет это показывать, тем более что в следующем эпизоде они у нее уже по струнке ходят. В семейную драму девочке замешаться тоже не дают, все ограничивается какими-то добродетельными намеками, а сам бродяга с внушающим доверием лицом Д. Баниониса трезв, добр и помогает юным следопытам, и, чтобы ему не очень разрываться между двумя своими функциями — «плохого отца» и «хорошего дяди», — фильм сводит к минимуму и ту и другую, а просто показывает симпатичного Баниониса, так что и в этой сфере душевный покой нашей героини (как и зрителей) ничем не нарушен. Насколько в сценарной заявке (можно ее вообразить) все было обострено, настолько в самом сценарии и в фильме все подогнано так, чтобы «не затронуть ребенка», — ну, его ничего и не затрагивает. Все должно быть в порядке, и все действительно оказывается в порядке (все-таки мы умеем развернуть безоблачную идиллию и при «нагнетании»).

Так мы прожили один кинодень, как будто постигли один замысел, а впечатлениями, нет, впечатлениями мы пока не перегружены. Мы выйдем из кино налегке...

Но вот Одесса. Быль военных лет — героя, можно сказать, придумала жизнь: это легендарный Яша Гордиенко, юный одессит, выполнявший задания подпольщиков, державший связь с катакомбами, расстрелянный немцами. Фильм «Мальчишку звали капитаном» (по повести Г. Карева «Твой сын, Одесса!», сценарий И. Воробьева, режиссер М. Толмачев) обещает быть строгим и точным.

Это заявлено уже не в анонсе, а прямо на экране: фильм начинается документальной съемкой, запечатлевшей тех, кто знал Яшу Гордиенко. Сейчас это уже пожилые люди, говорят они искренне, своими словами... Для сюжета эти киноинтервью не нужны (сделать их «введением» авторы фильма не сумели или не намеревались), а нужны они только для заявки на стиль простого и точного рассказа. Но рассказано в этом фильме о реальных героях так же, как в «Капитане Джеке» о выдуманных, — все назвав и ни во что не вникая, да притом даже и не на «пятерку» (в «Капитане Джеке» речь отличалась примерной бойкостью), а с запинками, топтанием на месте, тягучими повторами. За всей «назывной» документальностью этого фильма — та же приблизительность. Актеры актерствуют (мало того, что вместо характеров перед нами «узнаваемые» амплуа уличного мальчишки, предателя, холодного гестаповца и т. п., но и в этих, предельно упрощенных

«Мальчишку звали капитаном». Яша Гордиенко (Б. Зайцев, слева) и его друзья

«Черный капитан». Галатенко — герой фильма (А. Голобородько)

«Капитан Джек». Дядя Митя (Д. Банионис), Женья (Инга Мицките)



● ЧЕРНЫЙ КАПИТАН

ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ
ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО

Сценарий Ю. Лукина,
О. Ленциуса, В. Степанова
Постановка О. Ленциуса
Гл. оператор Б. Мясников
Главные художники А. Мамонтов,
В. Бесировный
Композитор И. Шамо

задачах большинство исполнителей выглядит напыщенно, суетливо и неестественно), а сама Одесса кажется наскоро сколоченной декорацией.

Не забыт ни один штамп «приключенческого» набора, но и штампы здесь не разыгрываются, а только, как бы сказать, упоминаются. В том числе и штамп «одесского колорита», не говоря уж о почти пародийной песне:

«Ты знаешь, мама, а я ее люблю,

Люблю Одессу всей своей душой...»

А те сцены, где Яша Гордиенко изображает разбитного чистильщика обуви, производят впечатление плохого эстрадного номера, так недоостроен «жаргонный» текст и так ненатурально произносит его исполнитель роли.

Факты жизни мальчика-героя не пробудили у авторов каких-либо глубоких мыслей ни о жизни, ни о мальчиках, ни о героях; не было (и не планировалось, как видно) никакой игры воображения вокруг этих фактов. И тем не менее изготовление таких фильмов — работа, очевидно, чисто техническая — все равно именуется в разных бумагах и в живой речи творчеством. И если фильм плохой, говорят о творческой неудаче. А это неверно. Никакая она не творческая...

Третий день, третий капитан. Черный. Так («черным капитаном») зовут молодого красавца, который совершает дерзкие нападения на белых, не примыкая, однако, к красным. По ходу сюжета он поймет, что в одиночку ему не справиться.

«Черный капитан» (сценарий Ю. Лукина, О. Ленциуса и В. Степанова, режиссер О. Ленциус) — фильм чистых приключений. Вовремя прискакать, вовремя ускакать, эффектным выстрелом выбить бокал из рук, еще раз переодеться и обвести вокруг пальца врагов, а попавшись в плен, остаться невредимым — вот все, что тут требуется. Но только таких фильмов мы видели много, и каждый новый должен хотя бы эту технику совершенствовать сравнительно с предыдущими, а вот этого-то в «Черном капитане» и нет.

Это поразительно. Если в двух других «капитанских» картинах авторы отделялись видимостью от сути, то здесь, где про суть никто и не помышляет, мы видим, как авторы отделяются уже от видимости. Как известно, среди деятелей кино есть сторонники занимательности, авантюристичности, захватывающих приключений, а есть и противники. Предполагается, что фильмы с приключениями делают сторонники «приключенческого жанра». Этот же фильм делали как будто противники: настолько приближительны, неизобретательны, скучны здесь сюжетные повороты и трюки. Нельзя объяснить это тем, что «на самом деле» их занимал реалистический показ событий или, скажем, идейное развенчание бунтаря-одиночки — нельзя потому, что с реалистическим показом и развенчанием дело обстоит еще хуже, чем с трюками. Самым почетным объяснением было бы то, что авторов подвела «двойственность замысла»: историзм и реализм мешали трюкам, и наоборот. Но авторы не дети, и в нашем кино, где за каждый кадр отвечает множество людей, случайно оступиться нельзя. А вот намеренно можно.

«Двойственность замысла» обеспечивает наилучшее соотношение «тем» и «акцентов» в анонсе и аннотации, на фоне захватывающих приключений разворачивается серьезный идейный спор, или на фоне спора разворачивается цепь приключений — очень прилично звучит и то и другое, а работа сильно облегчается по обеим линиям.

Отправить такой фильм в прокат проще простого. А быстро уйдет из проката он сам — об этом хлопотать не придется.

В песенке Новеллы Матвеевой про братьев-капитанов они, капитаны, предупреждают: «но корабли, что следуют за нами, не встретят в море нашего следа». И «кораблям, что следуют за нами, придется драться с теми же волнами». Очень соблазнительно разыграть здесь эти строчки применительно к трем «капитанским» фильмам. Но речь в песне идет о честно исполненном долге, и к данному случаю это никак не относится. А корабли — новые фильмы, которые последуют за этими, — некий след, безусловно, встретят.

Потому что волна за волной набегают такие киноны, западая (а что вы думаете, не западая?) в душу, и бесследно это пройти не может.

● ФЛАМИНГО, РОЗОВАЯ ПТИЦА

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»
ИМЕНИ ДЖ. ДЖАБАРЛЫ

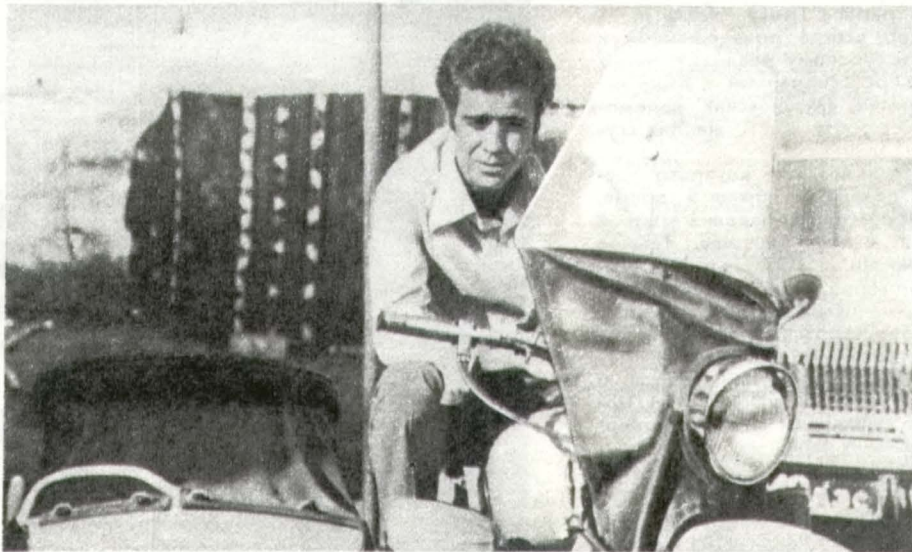
Сценарий А. Кафарова
Постановка Т. Таги-заде
Гл. оператор З. Магерамов
Гл. художник М. Усейнов
Композитор А. Ализаде.

ПОЗДНЕЕ ПРОЗРЕНИЕ

Ф. МАРКОВА

Почему-то в заглавие этого фильма вынесена розовая птица фламинго. Но не подумайте, что картина посвящена пернатым обитателям заповедника, нет, она рассказывает о простых людях, населяющих рыбацкий поселок на побережье Каспия, и о сложных нравственных проблемах, которые их волнуют.

Можно без преувеличения сказать, что проблемы эти вечные, как мир. Поговорить со зрителем



Фарман
(Гасан Мамедов)

о смысле жизни, о таких высоких понятиях, как честь, совесть, любовь, — вот к чему стремились авторы фильма «Фламинго, розовая птица» (автор сценария А. Кафаров, режиссер Т. Таги-заде).

...Максуд и Валида любят друг друга. Сценой их прощания перед уходом юноши в армию открывается фильм.

Где-то рядом звучат голоса, напоминающие Максуду, что пора ехать. Но он их, наверно, не слышит. И Валида тоже. Сейчас юноша и девушка дают друг другу молчаливую клятву верности.

Эта долгая сцена исполнена особого смысла. Недаром и камера явно нехотя расстается со своими героями. Она словно бы призывает взглянуть, вдуматься в происходящее.

Перед нами течет жизнь. Жизнь, которая в этом маленьком поселке ничуть не менее сложна, драматична, чем, скажем, где-либо в большом городе.

Для разговора о жизни авторы не боялись избрать форму мелодрамы — жанра, скомпрометированного издержками дурного вкуса, но все же любимого и популярного. Как и положено в мелодраме, судьбы героев складываются роковым образом. Фарман — молодой человек, некогда предавший свою любовь и уехавший в город за длинным рублем, жестоко наказан за свое легкомыслие: его возлюбленная Шафига замужем за другим, за приемным сыном председателя колхоза. Глубоко уязвленный, Фарман становится стяжателем, вместе с жуликоватым инспектором рыбнадзора Фазиловым браконьерствует в заповеднике.

По мнению ожесточившегося Фармана, купить можно все, в том числе и чужую невесту. А что? Раз его невеста досталась другому, он тоже уведет чужую. И вот уже отец Валиды, ослепленный жадной богатства, дает согласие на свадьбу, несмотря на слезы дочери, верной Максуду.

Может быть, все и сладилось бы по плану Фармана, если бы не существовало такой нравственной силы, как человеческая совесть.

Не ее ли символизирует в фильме розовая птица фламинго — образ несколько надуманный, да-

же претенциозный, но по-своему выразительный?..

Она как бы главный герой фильма — эта совесть людская, становящаяся их незримым судьей. Готовится недостойная свадьба, и чуть ли не весь поселок встает на защиту любви Валиды и Максуда, гневно осуждает корыстолюбивого старика. Это она, совесть людская, не дает свершиться черному делу.

Презрев обычаи отцов, через несколько дней после смерти мужа бежит Шафига к отцу Фармана. Это тоже голос совести, которая требует от нее одного: спасти Фармана от него самого, от малодушия и вечного позора. И по требованию Шафиги Фарман принимает решение добровольно признаться в своих преступлениях, вернуть незаконно нажитое, начать жизнь снова.

Железные законы мелодрамы соблюдены — уксоснительно: любовь — так до гроба, корысть — так до одержимости, честность — так до самопо-

жертвования. И все здесь не вполголоса, не вполсилы, а до предела, с высшей мерой самоотдачи.

Это отнюдь не следует ставить в упрек авторам — они пользуются испытанным средством и добиваются зрительского соучастия. Но, к сожалению, авторами приняты на веру и использованы не только сильные стороны жанра, но и его традиционные слабости — наивная прямолинейность, однозначность характеристик, этакая ложная многозначительность интонации. Приняты без необходимой полноты на время.

Но ведь конфликты и характеры в наши дни определяются не только страстями человеческими, а и сложнейшими социальными причинами. И это как раз — самое интересное! Наверное, мы лучше поняли бы, что произошло с Фарманом, если б авторы дали нам почувствовать реальный накал борьбы между браконьерами и теми, кто стремится сохранить природные богатства. Образ Фармана от этого только выиграл бы, и все происходящее вышло бы за узкие рамки частного случая на широкий простор этических проблем.

В целом хорошо сыгранный известным азербайджанским актером Г. Мамедовым образ Фармана где-то в финале теряет свою убедительность. Прозрение героя, его раскаяние происходит по мановению волшебной палочки, без внутренней борьбы, неизбежной в подобных обстоятельствах.

Талантливый узбекский актер Шукур Бурханов играет в фильме роль Агабальи, отца Фармана. Человечность, доброта, сердечность старого буфетчика подкупают нас. Но, честно говоря, это скорее черты богатой актерской личности Шукура Бурханова, чем его героя, которому драматург придал слишком много елейности.

Перед нами фильм неровный, далеко не во всем совершенный. Но почему-то, несмотря на заметные просчеты, о нем помнишь, размышляешь, ведешь спор с авторами после просмотра. Значит, необходим зрителю разговор о совести людской, о той самой «розовой птице фламинго», присутствие которой в заголовке фильма поначалу казалось нам необъяснимым...

ДРУГИЕ И ВАНЮШИН

К. РУДНИЦКИЙ

Пьеса никому дотеле не ведомого автора С. Найденова «Дети Ванюшина» была впервые сыграна в московском театре Ф. А. Корша — в том самом здании, где сейчас филиал МХАТа, — 14 декабря 1901 года. Среди участников спектакля была уже тогда знаменитая М. М. Блюменталь-Тамарина и совсем еще молоденькие, начинающие артисты — А. А. Остужев, который играл Алексея, и Л. М. Леонидов, который сыграл Константина, оба впоследствии — великие трагики. Пьесу ставил Н. Н. Синельников, режиссер, всегда приверженный к глубокому, а подчас и суровому реализму. Через два дня после премьеры огорченный и даже как будто обиженный критик «Московских ведомостей» укоризненно писал: «Ну зачем же так сгущать краски?»

«Примиряющего света поэзии», которого требовал этот критик, и правда не было в драме. Суть и смысл ее В. Воровский определил краткой формулой: «Раскол в темном царстве». Темное царство купеческой жизни, обстоятельные и внушительные картины которой написал Островский, было запечатлено Найденовым на пороге нового, XX века. В отличие от Островского Найденов не видел во тьме купеческого бытия ни одного проблеска света и надежды. Купец Ванюшин говорит о своих детях: «Работать не могут, жить не могут...» — И автор всем движением драмы подтверждает справедливость этих мрачных слов.

В творчестве С. Найденова его первая пьеса (хотя он написал еще добрых полтора десятка драм и комедий) так и осталась самой сильной и самой правдивой. «Дети Ванюшина» шли по всей России. Ныне драма перенесена на экран режиссером Евгением Ташковым. Причем на первый взгляд задачи, которые ставил перед собой постановщик, кажутся чрезвычайно скромными. Режиссер демонстрирует полную готовность во всем подчиниться автору. Он тщательно и любовно воспроизводит в фильме быт и атмосферу дома Ванюшиных, кропотливо подбирает подробности, которые привязывают действие к самому началу нашего века, он редко и как бы неохотно покидает пределы интерьера, явно не испытывая желания эту замкнутость преодолеть, связать ситуацию, столь болезненную для одной семьи, с широким потоком русской истории, подкатывающейся к первой русской революции... Хотя, надо думать, такие соблазны маячили перед Евгением Ташковым. Но нет, нет и нет! Вне дома Ванюшиных мы оказываемся и редко и ненадолго. Е. Ташков остается почти неизменно верен авторским ремаркам. Фильм черно-белый, и кадры подобны старым, хорошо сохранившимся фотографиям, они будто чудом уцелевшие документы ушедшего быта.

Режиссер заставляет нас пристально вглядываться в разлаженный, скрипучий ход церемониала утреннего чаепития у Ванюшиных: то один, то другой появляются за столом домочадцы, порядок соблюдается плохо, во главе длинного стола угрюмо и прочно сидит только отец, вокруг стола хлопочет угодливая и запуганная мать, а дети, они то опаздывают, то куда-то торопятся... Эта мизансцена повторяется неоднократно. И всякий раз, когда в кадре оказывается длинный ванюшинский стол, символ согласия и порядка, мы видим, что порядка нет, что в доме разлад, явленный нам во всей простоте повседневной обыденности. Вообще быт, запечатленный внимательной и пристальной камерой оператора В. Железнякова, чрезвычайно красноречив. Вещи говорят о людях, говорят за людей, характеризуют их исподволь, легко, но четко и ясно.

Итак, перед нами экранизация, заботливо и по возможности без потерь переводящая театральную пьесу на язык иной, кинематографической выразительности? Нет, дело обстоит далеко не так просто, и видима скромность намерений Евгения

● ДЕТИ ВАНЮШИНА

По одноименной пьесе С. Найденова

«МОСФИЛЬМ»

Сценарий и постановка Е. Ташкова
Главный оператор В. Железняков
Главные художники А. Карташов, А. Платов
Композитор А. Эшпай



Ванюшин (Б. Андреев)

Ташкова обманчива. Ибо режиссер обнаруживает полную самостоятельность в истолковании главных ролей. По пути из пьесы на экран персонажи ее захватывают с собой груз новых мыслей, автору, пожалуй, недоступных, и тут-то фильм как раз выступает против установившихся в театре канонов.

Наиболее заметна метаморфоза, которую претерпела центральная роль Ванюшина-отца, сыгранная Борисом Андреевым. На сцене Ванюшина играли, бывало, по-разному: то раздраженно-брюзгливым, то нудным и мелочным, то истеричным, но во всех случаях это были различные оттенки слабости и различные предвестия неминуемого поражения. Совсем недавно Е. Леонов в спектакле Театра имени Вл. Маяковского облек слабость Ванюшина-отца в комедийную форму, сыграл человека, потерявшегося в собственном доме, совершенно не понимающего, что же такое творится у него на глазах. Все такие решения были по-своему резонны: в конечном-то счете пьеса, без сомнения, констатирует крах Александра Егоровича Ванюшина.

Борис Андреев, однако, повел роль в ином регистре, подчеркивая не слабость, а, напротив, нравственную силу и даже нравственную красоту даровитого и умного купца. Его Ванюшин, хоть и связанный, конечно, нитями преемственности с купцами Островского, оказался духовно и эмоционально близок не только горьковскому Егору Булычову, но и гауптмановскому Маттиасу Клаузену, его Ванюшин — человек волевой и деятельный, дальновидный и умный. Конечно, Ванюшину не дано, подобно Булычову, понять, что дело всей его жизни заведомо обречено. В те дни, когда семью Ванюшиных раздирает губительный кризис,

Рябушинские и Манташевы еще открывают новые фабрики, строят роскошные особняки, подбирают ключи к государственной власти. Но все-таки и Ванюшин-отец переживает, пусть в семейном только кругу, то удушающее чувство тщетности, напрасности многолетних своих трудов, которое впоследствии скрутит и сломит Булычова. У Бориса Андреева в этой роли слышны ноты трагическое.

Несколько раз режиссер показывает нам крупным планом лицо Ванюшина: грубые, будто в камне прорезанные черты, крепкие скулы, глубоко посаженные глаза, в которых затаилась тревога. Эти глаза пытливо и напряженно вглядываются в детей, в «молодую поросль», ищут опоры, но не находят ее. Вот тут, в отношениях с детьми — своекорыстными, равнодушными к его делу да и вообще ко всему на свете — Ванюшин-отец и становится неожиданно похож на Маттиаса Клаузена из пьесы «Перед заходом солнца», написанной тридцать лет спустя. Его, как и гауптмановского героя, со всех сторон окружает родня, а родня-то и есть измена. Вокруг него разобщенность, сумятица, жалкая игра маленьких страстишек и неудержимых себялюбий. Увы, эту игру он не может ни пресечь, ни хотя бы остановить. Умные, серьезные глаза Ванюшина-отца постепенно становятся печальными. В них возникает и застывает холодная, ко всему уже безучастная тоска.

А старший сын Костенька, заносчивый и капризный, самоуверенный и холерный, все плетет свои интрижки, любовные и денежные, поспешно разрушая ванюшинское гнездо. Он успевае потихоньку совратить свою двоюродную сестру Елену, потом грубо и жестоко от нее отделаться, чтобы продать свою мужскую красу богатой дочке генеральши Кукарниковой. Роль Константина Найденова А. Кайдановский играет остро и эффектно,

По мотивам романа А. Толстого
«Гиперболоид инженера Гарина»

СТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ» ПО ЗАКАЗУ
ЦЕНТРАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДИЕНИЯ.

Сценарий С. Потепалова
Режиссер Л. Квинихидзе
Оператор В. Фастович
Композитор В. Успенский
Художник Б. Быков



критический
дневник

из многих красок выбирает одну — мотив хищничества, беспощадного и глуповатого, бездушного и торопливого.

Между тем ворчливый, педантичный Щеткин (О. Голубицкий), женатый на дочери Ванюшина, Клавдии, не постеснялся соблазнить и родную сестру своей жены, Людмилу, так что ту волей-неволей приходится поскорее сплавить замуж. И две миленькие гимназисточки Катя и Аня, девочки-скороспелочки, с жадным и нечистым любопытством следят за всеми этими тайными, прозаическими шашнями, подглядывают, подслушивают. Вся жизнь в старом ванюшинском доме грязна и мерзка, все тащат всё, что плохо лежит, все друг с другом мелочно и сварливо торгуются. Старшая дочь, Клавдия, сильно и резко сыгранная Л. Гурченко, дает матери шестьдесят рублей, предварительно спрашивая: «Восемьдесят пять отдадите?»

Мать Арина Ивановна, какой сыграла ее Н. Зорская, ничему не удивляется, она давно уже со всем смирилась. Единственное событие, которое все-таки вывело Арину Ивановну из состояния тихой и понурой обреченности, — поступок младшего сына Алексея, который украл у нее вышеупомянутые шестьдесят рублей. Вот этим поступком она действительно выбита из колеи — и не потому, что похищена большая сумма. А потому, что Алексей, согласно концепции режиссера, занимает в семье Ванюшиных особенное положение, среди всех этих грязных и хищных, циничных и корыстных людишек один Алексей отмечен какой-то печатью неподдельно-искреннего юношеского воодушевления.

Такое решение принято вопреки установившейся на театре традиции. Влюбленный гимназист, романтичный и порывистый, Алексей тут вовсе не похож на испорченных, неврастеничных мальчиков, которых мы во множестве видели в этой роли на сцене. Нет, режиссер возлагает на него некие надежды, режиссер верит, что первая любовь, которая влечет Алексея к неизбежной хористке (конечно же, и пошлой и продажной), способна вывести его на волю, за пределы ванюшинского дома, где все пропиталось тленом и мертвечиной.

Именно Алексею, единственному из всех многолюдного семейства, Евг. Ташков своей режиссерской волей передает некие привлекающие отцовские черты — самобытность, смелость, кураж, самостоятельность. Даже и прямая кража словно бы не ставится Алексею в вину. Режиссер верит — и хочет, чтобы мы поверили, — что Алексей в будущем, когда бесславно иссякнет ванюшинская жизнь, сможет захитить как-то совсем по-иному, начать вольное, независимое от власти денег и на свой лад счастливое существование. Способность Алексея поступить нерасчетливо, очертя голову, вызывает у режиссера симпатию, которые актер А. Воеводин сумел нам передать.

Поэтому после выразительных, быть может, лучших в фильме, кадров самоубийства старого Ванюшина — кадры эти сняты сквозь оконное стекло, а там, за стеклом, в саду, Ванюшин — Б. Андреев под мелким дождем, неуверенно, тяжело шагает между голых деревьев, сжимая в руке ружье. Ноги его вязнут в грязи, глаза пусты, борода растрепана, и выстрел раздаётся глухо, тихо, и мы вдруг видим: он падает, и понимаем, что он погиб. И вся ванюшинская семья прильнула к окну, все смотрят на этот скорбный финал — так вот, после всего этого горестного конца картины в наших душах остается все же надежда на Алексея, внушенная автором фильма. Умом-то мы понимаем, что это плохая надежда. Но Ташков обращается не к нашему уму, а к нашему чувству. Он обещает нам, что и у этого гробового входа «младая будет жизнь играть». И в конечном-то счете он отвергает еще Александром Блоком замеченную безысходность пьесы, в персонажах которой, писал Блок, «нет ни следа героического, они почти все слабохарактерны и заурядны». В однообразно-фатальном и пасмурном течении пьесы режиссер высветлил две фигуры, обозначил два полюса, два источника энергии: один — в жизни ушедшей, другой — в жизни еще предстоящей.

Драма при этом не стала ни менее правдивой, ни менее суровой, она только издала, из наших дней, осветилась верой в будущее, способное все же противопоставить действительности, приносящей человека, силу характеров, не поддающихся под общий ранжир.

КРАХ «КРАХА»

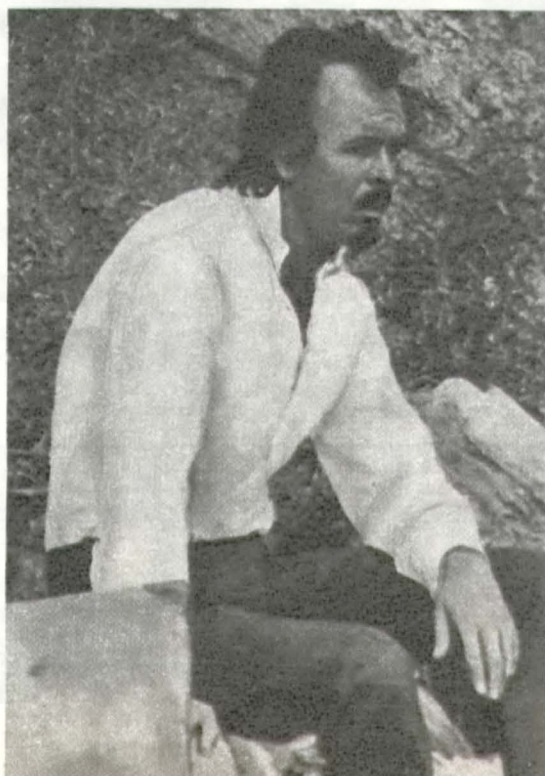
Всеволод РЕВИЧ

Сколько бы ни признавались права кинематографистов изменять произведение при экранизации («по мотивам», совсем уйти от сравнения с первоисточником едва ли возможно. Должно же быть в нем нечто привлекающее их внимание, в противном случае не стоило бы к нему обращаться). Поэтому мы сопоставим многосерийный телевизионный фильм «Крах инженера Гарина» с романом Алексея Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» не для того, чтобы грозно воскликнуть: как посмели авторы изменить роман, а чтобы лучше понять, какую цель они преследовали, внося эти изменения.

Роман А. Толстого был написан в 1926 — 1927 годах, когда на Европу уже надвигалась черная тень фашизма, что писатель остро чувствовал, но, конечно, не мог себе представить, какие формы примет эта угроза. Поэтому понятно стремление постановщиков сказать о фашизме более определенно, чем это сказано в романе, оставшемся памятником своего времени, немного наивным, пожалуй, с наших сегодняшних позиций. Однако это не значит, что идеи романа потеряли свою актуальность. В нем, в частности, звучит современная нота тревоги за то, что плоды научно-технической революции могут попасть в преступные руки. О «Гиперболоиде» особенно много вспоминали в годы появления лазера. А Толстому приписывалось чуть ли не предсказание этого удивительного открытия. Сегодня «тепловой луч» Гарина смотрится на фоне новейших открытий с их общей судьбой. Гаринским лучом можно бурить шахты, но можно взрывать корабли и заводы, и первое применение аппарата было именно военным! А если прибавить к острой политической направленности романа и другие его достоинства: занимательность, живые, самобытные характеры, — то неоднократное обращение к нему кинематографистов вполне понятно.

Труднее понять необходимость той трансформации, которую авторы произвели с основными идеями и персонажами романа. Начнем с заглавного героя. (Гарина играет Олег Борисов.) «Крах» — слово громкое, и для того, чтобы потерпеть его, надо, чтобы разрушились грандиозные замыслы или безумные авантюры. В романе крах потерпели прежде всего диктаторские идеи

Гарин (О. Борисов)



Гарина, его претензии на мировое господство. Они были сметены движением возмущенных народных масс, решительными действиями пролетариев, взявших под контроль золотую шахту.

В фильме перед нами совсем другой Гарин. Никаких всепланетных авантур он не затевает, а намерен, по возможности не привлекая особого внимания, отправиться в Южную Америку и добыть побольше золота с помощью своего аппарата. Кинематографический Гарин, если разобратся, оказался довольно незлобивым. Правда, он прикончил двух человек, но сделал это в целях самообороны. Заводы взорвал вообще не он, хотя и присутствовал при этом. Разве что любовницу увел у миллионера, но, согласитесь, нельзя сопоставить бредовые, подлинно фашистские планы Гарина из романа, собиравшегося превратить человечество с помощью мозговой операции в стадо нерассуждающих рабов, и мечты мелкого индивидуалиста, жаждущего простого обогащения. В фильме идет явное измельчение характера. Уж не в этом ли осовременен роман?

Что же для авторов фильма главное? Отказавшись от масштабной фантастической антиутопии, они выдвинули на первый план придуманную и тривиальную историю о том, как за изобретением Гарина охотится международная фашистская организация, руководимая неким Шефером (актер М. Волков). В конечном итоге фашисты остаются ни с чем, так что если уж кто и терпит крах в фильме, то не Гарин, а Шефер.

Если центр тяжести переносится на борьбу с фашистской шайкой, то не совсем ясной становится роль самого Гарина, и уж вовсе не понятными — действия советского разведчика Шельги (актер А. Белявский), который пассивно наблюдает за происходящим и только время от времени читает мораль Петру Петровичу. Ларчик, впрочем, открывается просто: Шефер действует в сценарии С. Потепалова, а Шельга продолжает оставаться в сохранившихся обрывках романа Толстого, поэтому авторы не знают, что делать с этим посторонним товарищем, и почти на полкартины укладывают его мирно спать в больнице.

Чтобы овладеть изобретением Гарина, Шефер плетет сложнейшую интригу, в ходе которой действующие лица совершают множество нелогичных, неразумных поступков. Так, Шефер, высадив экипаж яхты на пустынный острове, насильно захватывает инженера с его аппаратом. Из рук фашистов удалось выскользнуть только Шельге, и зрители с нетерпением ждут, что же тот предпримет. Шельга взбирается на скалы и громко свистит. И тут Шефер и его молодчики совершают абсолютно непостижимую вещь: они вкладывают в руки плененного ими Гарина грозное оружие, которое может, кстати, действовать и против них. В свою очередь, Гарин поступает столь же загадочно: он направляет луч на скалы, где спрятались Шельга. Луч взрезает перемычку, сдерживающую воды горного озера, и ревущий водопад обрушивается, погребая под собой и фашистов, и аппарат, и незадачливого изобретателя. В этом и состоит, по замыслу авторов, «крах инженера Гарина». Хитрость Шельги удалась, он пожертвовал собой, чтобы уничтожить прибор. Но зачем Гарину-то понадобилась смерть разведчика? В данных обстоятельствах Шельга был скорее его союзником, единственной надеждой на спасение. Быть может, Гарин успел за десять минут переменить на сторону Шефера? Или он разгадал самоотверженный план Шельги? Словом, можно предположить что угодно.

Несколько лет назад на киностудии имени М. Горького режиссером А. Гинцбургом был поставлен кинофильм по тому же «Гиперболоиду». Фильм совершенно справедливо был расценен критикой как неудачный, но там хотя бы была попытка воссоздать основные идеи и образы романа. Нынешним авторам экранизации это, видимо, оказалось не по плечу. Вся четвертая серия представляет собой совершенно самостоятельное сочинение, к которому уже нетрудно придумать столь же самостоятельное начало, дать героям другие фамилии и перенести действие в современность. Хороший бы это получился фильм или плохой, мы поговорили бы отдельно, можно предположить, что он был бы лучше нынешнего, так как авторы освободились бы от мешающих им отрывков и образов романа.

крупным
планом

ведено этой героине. Общее — и это будет ответом самым немедленным — то, что обеих героинь играет Валентина Талызина.

Но исчерпывается ли их общность только этим?

...Всякий раз, когда драматургия и режиссура дают Валентине Талызиной счастливую возможность сполна пережить свою роль, она оставляет за собой право высказаться на сцене или на экране самое главное. То, во имя чего более десяти лет тому назад она, тогда студентка Омского сельскохозяйственного института, однажды летом приехала в Москву, без документов явилась на приемные экзамены в Государственный институт театрального искусства и, уговорив комиссию прослушать ее, затем отважно спросила: «Теперь скажите, я буду актрисой?»

И Талызина высказывается, доверительно обращается к зрителям от лица своей героини — кем бы ни была эта женщина. Лучшим ее работам присуще именно обращение к залу, к нам с вами, обращение, рожденное жаждой соучастия, понимания, единения.

Это понимаешь не сразу. Вот мадам Н. впервые появляется на сцене. Заминутая, отрешенная, как будто «растворенная» в серо-голубоватой гамме своих изысканных туалетов, она, кажется, никак не связана с окружающим миром, стонущим и истекающим кровью.

Но прозвучали первые фразы, и Талызина возвращает зрителей к реальности, в которой двое созданных друг для друга людей разделены об-

стоятельствами, злой волей, расстоянием. Однако для героини Талызиной важнее всего преодоление того, что кажется непреодолимым. Ее мадам Н. полна женского обаяния и мужской независимости, что позволяет ей возвыситься до уровня Сент-Экзюпери, писателя, поэта, философа...

Нам трудно судить, насколько актриса внешне похожа на реальную мадам Н. (у героини Талызиной есть прототип), да и важно ли это? Актриса сделала главное — она показала огромную нравственную силу своей героини, человеческое достоинство, на примере своей трепетной и трагической любви она раскрыла тему необходимости человека человеку — главную тему творчества писателя, сыграла то самое «зрение сердцем», о котором писал Сент-Экзюпери.

Вот почему вопрос о том, что общего у мадам Н. и некоей Алевтины, совсем не так риторичен, как это может показаться на первый взгляд. В нелепой, засидевшейся в девицах, некрасивой Алевтине Талызина утверждает те же близкие и дорогие ей, актрисе, истины.

В этой роли она не боится своего рода парадокса — полнейшего несоответствия внешнего и внутреннего облика ее героини. Что ж, мы нередко хвалим актрис, не боящихся выглядеть на экране некрасивыми, безаккуратными, жалкими... Талызина и не представляет себе Алевтину иной. Стареющая, обиженная судьбой, она, несмотря ни на что, живет глубоко скрытой верой в счастье. Оно представляется ей в замужестве, семье, детях. С годами надежда ее почти

угасла, но вдруг снова ожила, когда счастье явилось к ней в облике холостого и облысевшего начальника автобазы, товарища Калачева, не отличающегося ни особым тактом, ни чуткостью, ни, увы, даже минимальным мужским обаянием.

Тогда-то и выявляется истинная натура Алевтины, та нетерпимость к фальши, унижению, та бескомпромиссность, которой она и сама порой не рада: она отказывается от столь долгожданного предложения руки и сердца, которым рассчитывал осчастливить ее товарищ Калачев. Чего стоят Алевтине ее слова: «Иван Степанович! Я хочу выйти замуж! Все время про это думаю! Но лучше умереть старой девой, чем жить с человеком, который тебя унижает!» Талызина играет отчаянное прощание с мечтой, с землей обетованной. Но пойти против себя она не может. И это утверждение собственного достоинства рождает в Алевтине уважение к себе, она даже хорошеет... Отказ не принят, но в результате и сам Калачев меняется, становится тоньше, деликатнее: он увидел в Алевтине человека сильного, правдивого, открытого...

Итак, впереди брак. Однако Талызина — актриса достаточно умная, чтобы отказаться от мгновенного преображения Алевтины в ангелоподобное существо — после пришедшей к ней удачи. Она, напротив, играет ее еще смешнее и нелепее — блистая подлинным комедийным даром (чего стоит одна только походка одетой во все новенькое, гордой-прегордой, очень довольной жизнью Алевтины!). Однако за этим проглядывает истинная нежность к своей героине...

Так проявляется в картине «Зигзаг удачи» умение актрисы пристально, добрым взглядом взглянуть в лицо человека, повернуть его к нам неожиданно прекрасной стороной.

В телевизионной картине «Перевод с английского» Талызина внешне совсем иная. Мама Лени Пушкарева подтянута, замкнута, странно уравновешена. Как ни мало по времени сталкиваемся мы с этой женщиной, мы понимаем, как тяжело дается ей, одинокой и усталой (у Лениного отца давно уже новая семья), общение с другими людьми. Она разговаривает с Лениными одноклассниками вежливо, внимательно объясняет им, откуда взялся в их доме американский конверт и отчего каждый год благодарит в письмах Лениного папу его корреспондент из Соединенных Штатов. Но за всем этим чувствуется то напряжение, которое и позволяет этой женщине казаться ровной, сдержанной, спокойной. Однако как взрывается она, понимая, что с ее сыном творится что-то неладное! Как меняются ее голос, ее глаза! Ее движения становятся стремительными, но она не срывается, не переходит на крик. Она собрала всю свою волю в кулак и готова на все, чтобы отстоять самое дорогое для нее — сына.

Леня заперся в ванной, откуда его пытается извлечь молодой учитель-практикант, невольно ставший причиной Лениной драмы. Ремарка в сценарии, относящаяся к встрече матери Лени с учителем, указывала актрисе: «...взгляд женщины стал враждебным». Но Талызина отказывается от враждебности. Она просто просит учителя голосом, не терпящим отказа: «Уходите...» В ее голосе и страхе, и боли, и упреке взрослому, оскорбившему маленького, хрупкого человека. Унижение — ложью ли, грубостью,



то общего между утонченной французской аристократкой, подругой знаменитого писателя, мадам Н. из спектакля Театра имени Моссовета «Жизнь Сент-Экзюпери» и некоей Алевтиной, приемщицей из скромного провинциального фотоателье, «женщиной молодой, энергичной, незамужней и, к сожалению, внешне похожей на своего некрасивого папу?..» Именно так, увы! — охарактеризовали Алевтину Э. Брагинский и Э. Рязанов, авторы фильма «Зигзаг удачи», в котором немалое место от-



Алевтина
(«Зигзаг
удачи»)



Мадам Н.
(спектакль Театра
имени Моссовета
«Жизнь Сент-
Экзюпери»)

Секретарша
(«Старики-
разбойники»)

Всплывающий

Еленка
(«Иванов катер»)



В ДИДЖО

непониманием — вот что больше всего ранит героиню Талызиной. Именно ложь, гнетущая человека, оскверняющая его взаимоотношения с другими людьми, топчущая его достоинство, рождает протест в Катерине Ивановне Валентины Талызиной (спектакль Театра имени Моссовета «Петербургские сновидения» — по «Преступлению и наказанию»). Ложь — несправедливость — унижение иссушили ее, но в Катерине Ивановне жива страстная, высокая душа, оттого мечется она в поисках правды и веры, оттого и гибнет, не находя их.

Да, Талызина — из тех актрис, кто всегда ищет в роли те аспекты, которые позволяют выразить ей свои, глубоко личные чувства, не отделяя свое «я» от роли так, чтобы страдание или счастье, взлет или падение, поражение или победа героини стали собственными счастьем, страданием, взлетом, победой... Самоотдача — вот стихия Талызиной, оттого так трепетны и ранимы ее персонажи, оттого так необходим Талызиной контакт со зрителем, независимо от того, сцена это или экран.

Одна из последних работ актрисы в кино — Еленка в «Ивановом катере», поставленном М. Осельяном по повести Бориса Васильева.

...Все будто просто и ясно в этой женщине из тихого лесосплавного поселка, живущей на катере вместе с капитаном Иваном Прасоловым. Безотказно добрая, всегда готовая всем помочь, работающая, застенчивая... Но однажды появляется на катере новое лицо — Сергей, парень со смелой улыбкой, доверчивой и нагловатой одновременно, с властным взглядом, сильными руками. И все меняется в жизни Еленки... Их временный союз не назовешь любовью, скорее разрядилась в Еленке годами скопившаяся тоска, желание любви, нежности, света. И желание ощущать себя необходимой в жизни другого человека...

Но рывок к счастью оказывается тщетным, предчувствие этого и не давало Еленке возможности почувствовать себя по-настоящему счастливой. Уверенный и сильный Сергей оказывается на поверку трусливым и маленьким человеком. Да и совестьливость лихорадит, не дает покоя. И вот Еленка жметя у избы, не решаясь зайти к больному Ивану. Темные подглазья, горький, растерянный взгляд, ищущий опоры, возвращения к тому, от чего ушла...

Актриса обладает умением передать огромный диапазон чувств: от замкнутости, отрешения, ухода в себя до шквала эмоций. Одна из самых сильных ее сторон — способность передать состояние человека в момент наивысшего напряжения, когда решается его судьба — однажды и навсегда.

В картине «Иванов катер» это происходит в финале, когда Еленка прощается с Сергеем: «Я не могу так... Я не могу жить не по-людски...» — бросает она ему мучительные слова. И светлеет лицо.

Не пошла против совести, не упала, выстояла. Приняла бремя одиночества, но не предала в себе то, ради чего будет жить — ради правды.

Этой ролью, как и другими своими работами, Валентина Талызина еще раз обращается к людям с чувствами, в общем, достаточно простыми. Но она глубоко пережила их вместе со своей героиней и по-своему поведала нам о них. А значит, заново открыла...

НОВОСТИ КИНО

РУССКАЯ ЖЕНЩИНА, С СИЛЬНЫМ, ВОЛЕВЫМ ХАРАКТЕРОМ, наша современница, станет героиней фильма «Алмаз «Мария», который поставит на «Мосфильме» режиссер О. Бондарев («Мачеха») по сценарию Ю. Слюпа.

НА КИНОСТУДИИ «КАЗАХ-ФИЛЬМ» режиссеры Н. Жантурин и Цой Гуи-Ин поставят фильм «Пустыня, люди, любовь...» — о буровиках-нефтяниках, которые добывают нефть в пустынях Мангышлака. Сценарий написали Л. Пинчукова и Б. Носин.

НА КИНОСТУДИИ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО режиссер Ю. Победоносцев поставит музыкальный фильм-сказку «Честное волшебство», где будут высмеиваться трусость, неряшливость, лень. Сценарий написал В. Коростылев.

12 ОКТЯБРЯ 1943 ГОДА В БИТВЕ ПОД ЛЕНИНО, в Белоруссии, получила боевое крещение Первая Польская дивизия имени Тадеуша Костюшко, бойцы которой сражались плечом к плечу с войсками Советской Армии. Эта дата стала днем рождения Войска Польского. Творческое объединение «Летопись» киностудии «Беларусьфильм» ставит фильм «30 лет Войска Польского» об этой исторической битве. В его основе — архивные документы, эпизоды военных лет. Войдут в фильм также волнующие кадры празднования тридцатилетия битвы, когда в Минск приехали польские гости, ветераны дивизии. Режиссер и автор сценария П. Олиференко, оператор В. Орлов.

О СОТРУДНИЧЕСТВЕ польских и советских ученых в изучении космического пространства рассказывает недавно созданная на киностудии «Центрнаучфильм» лента «От Коперника до «Коперника». Автор сценария В. Губарев, режиссер Д. Антонов, оператор В. Афанасьев.

О НЕЗАБЫВАЕМОМ трудном и героическом времени организации и становления колхозов в Узбекистане рассказывает фильм «Главный день», который ставит на «Узбекфильме» режиссер И. Хамраев по сценарию У. Умарбекова. Это будет повесть о том, как рождалась и крепла дружба русского и узбекского народов.

1 250 УРОЖЕНЦЕВ азербайджанского села Чардахлы ушли защищать Родину в суровые дни Великой Отечественной войны. В боевых действиях чардахлинцы заслужили более двух тысяч орденов и медалей. Герои Советского Союза маршалы И. Баграмян и А. Бабаджанян — уроженцы этого села. Это фильм о великой дружбе народов разных национальностей. Телефильм «Маршалы села Чардахлы» снимает творческое объединение «Азербайджантелефильм». Автор сценария Я. Садовский. Режиссер Н. Абасов, оператор С. Бадалов.

НОВЫЕ СЦЕНАРИИ для киностудии «Турименфильм» пишут поэты А. Атаджанов и А. Агабаев. О необходимости бережного отношения к богатствам земли, уважения и народным традициям говорит сценарий «Последний бархан», работу над которым заканчивает А. Агабаев. В основе сценария А. Атаджанова написанный им роман «Ты проиграл, Сардар!», герои которого — ученые, представители художественной интеллигенции, решающие нелегкие этические проблемы.

ПРЕДСТАВИТЕЛИ двенадцати мультипликационных киностудий страны собрались на творческую конференцию «Воспитательно-эстетические функции мультипликационного кино для детей», которая проходила в Москве, в Центральном Доме кино. На ней были рассмотрены и проанализированы многие работы мастеров рисованного и кукольного фильмов для детей.

«ТЕАТР ИМЕНИ МАЯКОВСКОГО» — так называется новая картина студии «Центрнаучфильм», посвященная творческому пути московского театра. Автор сценария Л. Белонуров, режиссер В. Томберг, оператор Г. Чуманов.

ИДУТ
СЪЕМКИ...



Магъ
(Н. Саввина),
Таня
(Е. Коренева)

ДОМ ТАНИ

Сюдаходишь, какходишь в обычную квартиру в каком-то из старых московских домов — квартиру с высокими потолками, зеркалом в передней и вешалкой, где в беспорядке навешаны куртки, пальто, шубы (гостей? хозяев?), где в комнате бабушкин комод, горка с хрусталем, неизменные семь слонов на вышитой салфеточке и в аккуратных деревянных рамочках тьма выцветших фотографий, облепивших угол за ширмами.

Здесь пьют чай из синих расписных чашек, смотрят телевизор, говорят о погоде и хоккее, здесь грустят, горюют, радуются, болеют — живут, в общем, так же как в тысяче других квартир.

Разве что за окнами этих комнат не настоящие дома, а фотозащитки домов с прорезями окон (осветители уже пристроили за ними свои диги, чтобы, когда придет время, засветить эти окна в ночном сумраке), и выход отсюда не на лестничную клетку, не в подъезд, а прямо в мосфильмовский павильон, где чуть поодаль устраивается другая декорация, по полу тянутся какие-то кабели, стоят пульта с рычажками и кнопками, прожектора и тут же — закрытый решетчатым ограждением ветродуй.

Сейчас начнется съемка. Ветродуй ударит в окна воздушным вихрем, подбросит к потолку вдуваемую занавеску, наполнит тихую московскую квартиру тревожным дыханием большого мира...



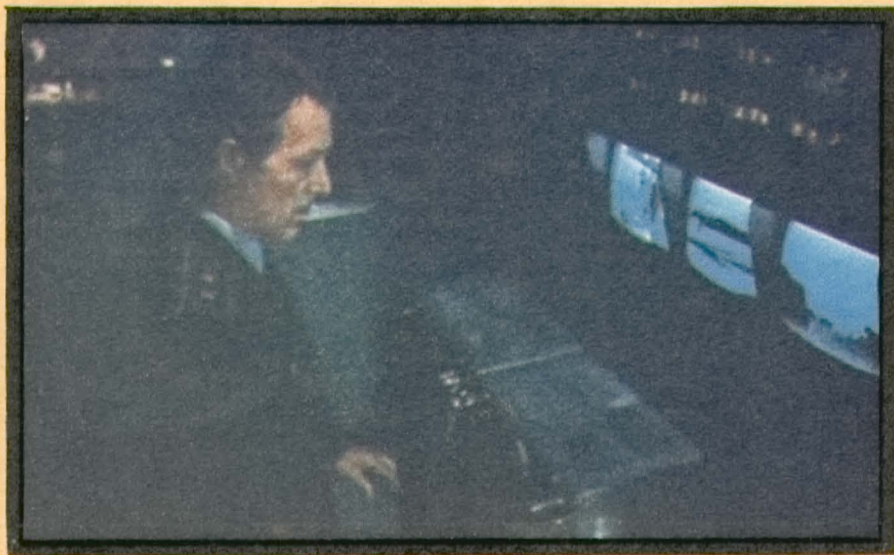
Хоккеист (А. Збруев,
на первом плане)



На военных маневрах...

Такие Близкие миры

А. ЛИПКОВ



Адмирал
(Н. Гринько)

Моряк
(Е. Киндинов)
Женщина
(И. Коренева)

Снимается фильм «Романс о влюбленных». Автор сценария — Евгений Григорьев, режиссер — Андрей Михалков-Кончаловский, художник — Леонид Перцев. Исполнители двух главных ролей — в их поисках деятельное участие приняли читатели «Советского экрана» (см. «СЭ» № 15, 1972, и № 5, 1973) — студентка третьего курса Щукинского училища Елена Коренева и актер МХАТ Евгений Киндинов.

Он, точнее, его герой Сергей Никитин, присутствует в этой сцене лишь на фотографии, приклеенной над ее кроватью, — улыбающееся бесшабашное лицо, надвинутая на глаза каска, бушлат, автомат на плече. Он далеко: служит на Востоке в морской пехоте. Она, по фильму ее зовут Тانيا, здесь, в тихой московской квартире. Ждет его. Любит его.

«...Злой ветер ударил грудь в окно.
Окно распахнулось.

Тانيا вскрикнула во сне. Проснулась.
Села. За окном тревожно играла труба.
Вбежала мать.

— Что случилось, дочка?

— Мама, как страшно! Кто-то постучал
в окно, позвал меня по имени..., я видела,
как кто-то заглянул... лицо... его лицо».

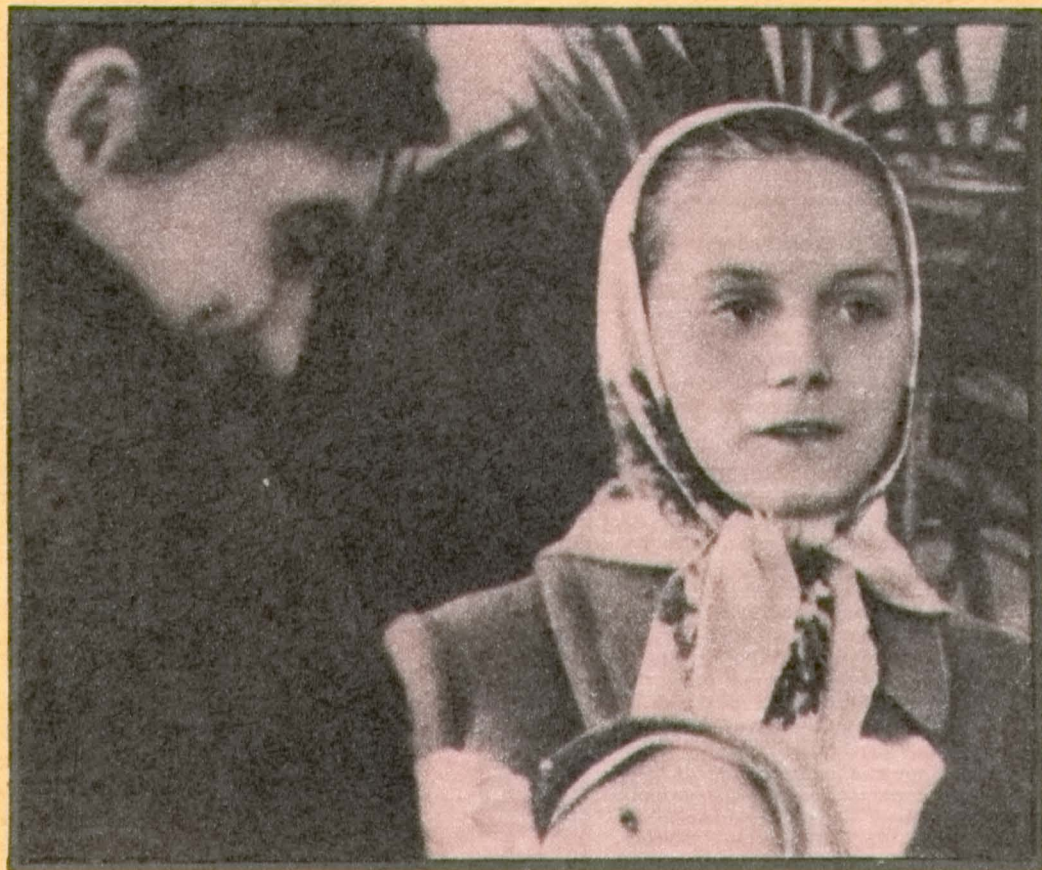
Камера оператора Левана Пааташвили еле втискивается в узкую спальню. Обычно в таких случаях в декорациях делают проем в стене, либо вообще — только три стены, чтобы за происходящим в комнате с удобством наблюдать со стороны, извне. А здесь режиссер намеренно спланировал декорацию так, что камера может быть только внутри. Ей тесно. Ей неудобно. Но именно от этого возникает ощущение реального интерьера, плотно населенного, обжитого пространства. И ощущение нашего непосредственного присутствия в нем.

Впрочем, для корреспондента это имеет свои неудобства. Постороннему в комнате поместиться негде. Так или иначе — либо сам, либо своим отражением в зеркале — попадешь в кадр. Приходится уйти. Теперь о происходящем в кадре догадываешься лишь по доносящимся из-за стены обрывкам реплик.

В декорации сосредоточенная тишина. За дверью шелкнула хлопнушка. Приглушенно звучит голос Ии Саввиной (она играет мать героини):

— Что с тобой? Кто может заглянуть, ну птица пролетела, воробей. Рассвет такой чудной, тяжелый... И сердце колет... К непогоде, что ли?..

Белые стихи, которыми написан сценарий Е. Григорьева, звучат у актрисы почти как бытовой говор, как обыденная речь. Да и в голосе нет особой тревоги. Ничего не произошло. Ни-



чего не случилось. Ну, разве погода переменится. Откуда ей знать, что в эти минуты где-то на Дальнем Востоке унесло в открытый океан баржу, на которой, спасая друга, остался парень по имени Сергей. Тот, кого ждет ее Тانيا.

ГЛАВНЫЙ КОМАНДНЫЙ ПУНКТ

Декорация, которая стоит рядом, почти вплотную к квартире Тани, кажется, существует в другом времени, измерении, вообще в другом мире.

Широкая площадка. Углом две стены. Сплошь во все стены приборы: экраны осциллографов,

круглые диски локаторов, телевизионные экраны, световые табло, цветные топографические схемы на больших прозрачных щитах, шкалы, стрелки, рычажки, кнопки, шнуры — в назначении всей этой бесконечной электроники может разобраться только специалист.

Название объекта — «Главный командный пункт». Отсюда будет подана команда к началу военных маневров. Отсюда командование округа будет руководить их ходом. И много позже, когда океан унесет оторвавшуюся баржу с героем фильма, отсюда будет направляться поиск. Самолеты и вертолеты, радары, локаторы, боевые корабли и рыболовецкие суда — вся страна будет искать одного человека.

А пока подготовка к съемке. Военный консультант полковник Н. Нечаев придирчиво осматривает собранных в декорации морских и армейских офицеров. Проверяется каждая мелочь: погоны, кокарды на фуражках, орденские колодки, португейные ремни — ни в чем не должно быть ни малейшей неточности.

Режиссера пока на площадке нет. Он придет, когда все будет готово к съемке. Пока у него есть пара часов посидеть в монтажной, подумать над отснятым материалом, над вчерне смонтированными кусками.

Тихо жужжит моталка. На маленьком экранчике едва просматриваются темные ночные кадры.

Киндинов бежит с автоматом. Резкие вспышки очередей. Проносящиеся громады танков. Слепящие фары режут черноту ночи. Валетают ракеты.

— Давай, Никитин, не отставай! — вполголоса подбадривает своего героя режиссер, сам захваченный ритмом экрана.

Брать интервью в разгар работы, в короткие обрывки фраз, пока монтажер Валентина Кулагина делает склейки, отматывает назад пленку, — дело заведомо обреченное. Но другого выхода нет: каждый день съемка и каждый день все «свободное» время — в монтажной.

— Почему вы остановили свой выбор на Киндинове?

— Для такой роли нужен человек, способный жить в ритме, доведенном до предела, на высоком напряжении, на больших энергиях. Киндинов кажется мне именно таким актером. Я не видел его прежних ролей в кино, но, по-моему, его возможности пока еще по-настоящему не раскрыты.

— А Коренева?

— Она очень необычна — и человечески и актерски. Очень оригинальная, очень живая, на нее интересно смотреть, чем бы она ни занималась. И потом у нее тоже есть эта способность существовать на вы-

соких энергиях, любить, жить чувством, страстью...

На экранчике снова маневры. Атакуют морская пехота. Взрыв. Бежит по земле пламя. На Кииндинове горит одежда.

— Мы снимали в армии, — поворачивается ко мне режиссер. — Впечатление огромное. Осознаешь, какую роль она играет в государстве. Как влияет не только на его мощь, но на уровень всего общества. Как воспитывает людей. Какой-нибудь парень всего год назад пас коз в четырехстах километрах от железной дороги или жил в таком «поленовском» московском дворике, со всем его полунатриархальным бытом, а сегодня он управляет баллистическими ракетами, этой машиной, сложнейшей техникой... И потом, наверное, только там возникает это особое товарищество — товарищество людей, поставленных перед необходимостью выполнять приказ.

Но, в общем-то, фильм не об этом. Главное, увидеть все — да, да, и армию тоже — глазами человека, который любит. А потом все глазами человека, который не любит. Имеет смелость жить не любя — для этого ведь тоже мужество нужно.

...На экранчике новые, непохожие на прежние кадры — сдержанные, черно-белые (в последней части цвет уйдет из фильма). Коридор родильного дома. Просторное окно. Кадка с пальмой. Тишина. Стоит Кииндинов. Нянька выносит ребенка. За ней идет женщина. Нет, это не Тania...

Кадр прокручивается много раз. Нужно уловить момент, где его начать, где оборвать, перейти на крупный план этой женщины, на ее лицо, грустное, с каким-то особым, глубоким, умеющим все понимать и прощать взглядом. Играет ее Ирина Купченко.

— Что я вам еще могу рассказать? — внезапно продолжает Михалков-Кончаловский. — Ничего не могу рассказать. Знаете, как в кино обычно бывает: что получилось, то и хотели. Объясняют, что это и есть режиссерская концепция. А сейчас мне все неясно: что получится? Как получится? Знаю только, к чему стремлюсь. Но об этом читателям «Советского экрана» я уже все рассказал. Выдал все авансы, подписал все векселя. А скоро уже и кредиторы нагрянут...

Интервью не клеится. Пора заканчивать. Последний вопрос:

— Ваша тема: человек и страна, личность и государство?

— Да, хочется, чтобы это прочиталось в фильме. Понимаете, обычно, если снимают картину про войну, считается, что должно быть военно-патриотическое произведение. Если про любовь — значит, морально-этическое. А нам хотелось бы соединить эти разные пласты, разные сферы, что ли. Макро- и микромиры. Плоскости частной жизни и жизни целого государства. Человека и всей земли.

...Режиссера зовут на площадку. Все уже на месте. Все готово к съемке: актеры, камера, свет, видеомагнитофоны.

Первая репетиция. Пошла магнитная лента, засветились голубые прямоугольники телевизионных экранов.

Актер Николай Гринько в мундире адмирала подошел к пульта, рассеянным жестом отпустил выткнувшегося по стойке смирно матроса («Благодарю вас, я сам»), повернул рукоятки настройки. Усталые, возбужденные глаза впились в телеэкраны. Исчезла дрожащая голубая рябь — на экранах боевые машины, готовые к началу маневров: выстроившиеся в ряд остроносые самолеты, ракеты, боевые корабли, подводные лодки, бронетранспортеры.

— Николай Григорьевич, — просит из-за камеры режиссер, — больше жадности в глазах, веселей, с юмором...

Вспыхнуло красное табло «Внимание!», зацелкали, засветились сигналы приборов: по полз луч по дуге локатора, замелькала голубая синусоида осциллографа, с треском запрыгали три ряда светящихся цифр.

— Четыре, три, два, один... Начали!

Двинулась в учебный бой яростная мощь военной техники: на телеэкранах танки, амфибии, корабли, взрывающиеся в клубах раскаленного воздуха самолеты, взрывающие гудящую землю ракеты...

А рядом — пока пустующая квартира Тани. Где ждут, где любят. Где, может быть, не часто задумываются, как тесно связаны два этих мира: единичная семья и вся страна, дом и родина, человек и государство.

«РОДНИК В ЛЕСУ»

Миша (Э. Куль)

Миша и Аксель (Л. Ульфсак)



«КРАСНЫЙ СКРИПАЧ»

Всадник в длинной красноармейской шинели. Всадник со скрипкой в руках... Из прошлого, из времен далекой гражданской войны придет на экран этот легендарный герой.

Выходец из небогатого эстонского хутора, Эдуард Сырмус прожил большую, насыщенную событиями жизнь. Еще в молодости, будучи тартуским студентом, он связал свою жизнь с революцией, с подпольем и тогда же начал всерьез заниматься музыкой. Эти две страсти — музыка и революция — озарили всю жизнь Сырмуса. Его называли пролетарским скрипачом, красным скрипачом, он путешествовал по многим странам мира как посланец Великой Октябрьской социалистической революции, и оружием его была скрипка. Лондон, Париж, Будапешт, Берлин аплодировали игре Сырмуса, но гастрольи его никак не походили на благополучное путеше-



на киностудиях
страны.
«Таллинфильм»

Материалы подготовила
Т. Михайлова

Вечная, как мир, история. Она любит его, а он — ее. Но он беден и беспечен, а она просватана за богатого вдовца. Уже вот-вот сыграют в поселке свадьбу, но буквально накануне ее юноша и девушка случайно встречаются у ручья, и он снимает с ее пальца кольцо — подарок немолодого жениха, и девушка изумленно смотрит на парня. Изменить судьбу оказалось так просто, на это понадобились считанные секунды.



ствие известного артиста. Напротив! Это было непрерывным сражением. Маленькая скрипка, которую не раз пытались отнять, сломать полицейские, но которую Сырмус не выпустил из рук до самой своей смерти, поддерживала рабочих в их политической борьбе, была страстным агитатором. Поэтому-то очень часто гастроль «красного скрипача» в самых разных странах заканчивались одинаково: арест, допрос в полицейском участке, тюремная камера, приказ о высылке. Но все эти испытания лишь закаляли его дух.

Один из известных портретов Сырмуса. Он сфотографирован со скрипкой, которую сломали полицейские во время ареста в Магдебурге. Фотография эта была широко распространена в немецкой рабочей печати...

Но долгие годы потребуются на то, чтобы завоевать, доказать себе и окружающим свое право жить по-своему, сберечь любовь, победившую тогда, у ручья, преодолеть расчёты, страх перед бедностью. Аксель и Минна, герои эстонского фильма «Родник в лесу», над постановкой которого работает на «Таллинфильме» режиссер Лейда Лайус, поселятся на дальнем лесном хуторе Укуару, чтобы растить детей, рубить лес, бороться с нуждой. Здесь встретят они известие о том, что Эстония стала советской. Здесь узнают о начале войны. Здесь прозвучит однажды в лесу одинокий выстрел, и пуля бандита сразит Акселя. Здесь, когда Минне больше не захочется жить, властно позовет ее голос крохотного, только что появившегося на свет сына, и новая жизнь победит горе, страх, смерть.

Лейда Лайус, известная нам по фильмам «Молочник из Мязкюля», «Оборотень», — это режиссер со своей темой, своими, ярко выраженными творческими пристрастиями.

В центре ее фильмов, как правило, являющихся экранизациями эстонской классики, — всегда яркая, неповторимая женская судьба, всегда какой-то пласт народной жизни, увиденный взглядом неторопливым и внимательным.

— В романе эстонской писательницы Веры Саар «Укуару» меня привлекло то же, что привлекает всегда: возможность показать яркий, интересный женский характер, — рассказывает Л. Лайус. — Минна — безусловно сильная личность, хотя жизнь ее и нелегка и, в общем, на первый взгляд довольно обычна. Она просто хозяйка, просто мать, которая растит детей, работает в лесу, ухаживает за своим беспечным, немного смешным Акселем — талантливым музыкантом и не очень-то хорошим хозяином, который, наверное, никогда не смог бы сберечь огонь в очаге, если б не Минна.

На таких, как она, держится жизнь. И вот в истоки этого сильного народного характера и хотелось бы заглянуть.

...В Аэзвийду, прекрасном лесном краю, население которого, как и 30, 40 лет назад, занято в основном лесным хозяйством, снимались все основные сцены «Родника в лесу». Оператор кинокартины — Ю. Гаршнек.

Роль Акселя исполняет молодой, но уже известный в Эстонии актер Л. Ульфсак, которого мы знаем по картинам «Семь дней Туйзу Таави», «Маленький реквием для губной гармошки». Ю. Ярвет играет отца Минны. А вот женские роли исполняют две дебютантки. Известная таллинская театральная актриса В. Отсус впервые снимается в кино — в роли матери Минны. Саму же главную героиню играет юная Э. Кульль, студентка факультета сценического искусства Таллинской консерватории. И хотя по впечатлениям, почерпнутым на съемочной площадке, еще нельзя судить обо всей роли, хочется все же сказать, что своеобразное дарование и темперамент юной актрисы дают основания надеяться, что дебют ее будет многообещающим.

— Меня привлекает характер этого человека, — рассказывает режиссер Калье Юйск, который будет ставить фильм. — Он мог сделать блестящую карьеру как скрипач, но остался профессиональным революционером.

Он не мог без нее жить, она, революция, была его музыкой, его искусством. Вот об этом и хочется сделать фильм — о месте художника в жизни, в революции. С большим волнением готовимся к ответственному этапу в жизни фильма — поиску актеров. Ведь Сырмуса многие помнят и в Таллине, и в Москве, и в Берлине. И хотя фильм наш будет не биографической лентой, а скорее памятником красному скрипачу, мы хотим, чтоб в нашем герое люди узнали Сырмуса — пламенного революционера и талантливого артиста и чтоб в конкретной его судьбе отразилось кипучее наше время, воспитавшее «красного скрипача».



Е. Габрилович приветствует юбиляра в Центральном Доме кино

ПИСЬМО ДРУГУ

Вечер, посвященный семидесятилетию Ю. Я. Райзмана и награждению его Золотой звездой Героя Социалистического Труда, прошел в Центральном Доме кино превосходно.

Во всех речах говорилось о его прекрасном искусстве, гражданском, тонком и задушевном, о мастерстве в работе с актерами, о многих его отличных картинах, где и эпоха и человек. И во всем этом — а ведь так нередко случается — не было ни малейших юбилейных гиперболов: Райзман истинно первоклассный мастер, действительно гражданин и поэт.

На этот праздничный вечер принес и я свой, так сказать, персональный адрес. Точнее, не адрес, а просто-напросто письмецо без папки из колленора или пластмассы. Вот оно:

«Дорогой и давний мой друг!

Я думаю, что немного уже осталось на свете людей, которые имеют возможность так называть тебя по праву старого юношеского товарищества.

Я знал тебя молодым, веселым, кудрявым, с гитарой в руках, человеком, который очень нравился девушкам и которому дьявольски нравились они.

С той поры прошумела жизнь. Бывали дни, даже годы, когда мы часто встречались с тобой, работая над сценариями, потом расставались надолго, тоже на годы, чтобы снова встретиться за рабочим столом. Мы люди разные, разных характеров и повадок, но порт приписки у нас один. И даже тогда, когда мы плавали врозь, то все же несли в себе его знак.

Мы любим в искусстве одно и то же и не любим в искусстве одно и то же — это и есть порт приписки.

...Что пожелать тебе, старый друг, что сказать нового среди множества пожеланий, которые сегодня звучат над тобой!

Может быть, пожелать, чтобы ты снова был молод, кудряв! Чтобы девушки снова любили тебя!

Или же пожелать тебе долгих плаваний с недолгой задержкой на суше!»

Вот и все мое письмецо: поздравление не должно быть длинным.

Да, оно небольшое, но писал я его увлеченно и горячо.

И многое вспомнилось мне, когда я писал. И то, что имеет касательство к Ю. Я. Райзману. И то, что не имеет касательства к нему.

Потому что, когда в час отсчета пишешь послание другу, с которым столько вместе работал, столько вместе видел и испытал, то вспоминаешь не только его, но годы и время.

И словно бы заново видишь всю свою жизнь.

Евг. Габрилович

МОЛОДОЕ КИНО ПОЛЬШИ

В последние годы польское кино переживает период принципиального изменения интересов и стремлений кинематографистов. Центром этих интересов становится в первую очередь современность, нравственные проблемы нынешнего дня. Именно эти проблемы нашли свое отражение в двадцати восьми фильмах из сорока двух, сделанных за последние два года. Это беспрецедентное явление в истории польской социалистической кинематографии, где еще до недавнего времени проблемы современной жизни занимали немногих художников.

«Скольжение» режиссера Яна Ломницкого принесло интересный портрет молодого человека, лишенного моральных устоев, и ненавязчиво сформулировало ряд обвинений по его адресу. С другой точкой зрения мы столкнулись в фильме Станислава Ружевича «Стеклошар». По мнению авторов этого фильма, распространенные недостатки молодежи коренятся в затхлой атмосфере мещанских семей. В этой же интонации выдержана картина Ежи Пассендорфера «Убейте черную овцу» — драматическая история нежеланного и не любимого ребенка, который вступил в конфликт с законом и приговорен к долгим годам пребывания в исправительных колониях.

Интересную, хотя и спорную попытку создания нового типа положительной героини предпринял Януш Моргенштерн в фильме «Надо убить эту любовь». В этой картине дебютантка Ядвига Янковская-Цесляк создала удивительную роль современной, сильной девушки, признанную и критикой и зрителем актерским событием 1972 года. Тема культуры чувств, пробуждения первой любви и связанных с этим глубоких преобразований личности нашла свое отражение в фильмах «Необыкновенное озеро» Яна Батория и «Мотыльки» Януша Насфетера.

Быть может, наиболее интересную и по содержанию и по форме, но при этом и самую дискуссионную попытку создания портрета молодого героя предпринял Антони Краузе в фильме «Палец божий».

В этом кинофильме актерское мастерство высокого класса показал Мариан Опаня, получивший наивысшее признание в 1973 году. В «Пальце божьем» показаны переживания парня, убежденного в своем высоком артистическом признании, не находящего, однако, общественного признания.

Ведущая роль в исследовании современности, в изображении ее сложных проблем принадлежит молодому поколению польских мастеров кино. Именно молодые, дебютанты последних сезонов, постепенно занимают ведущее положение в эстафете поколений. Произведения представителей этого поколения принесли, как нам кажется, два наиболее выдающихся современных фильма: «Иллюминация» Кшиштофа Занусси и «Спасение» Эдварда Жебровского.

Фильмы Занусси не поддаются пересказу, и поэтому мы ограничимся информацией о том, что героем «Иллюминации» является молодой человек, с перерывами занимающийся в высшем учебном заведении, обзаводящийся семьей, с богатым и трудным жизненным опытом. Занусси выдвигает тезис, что жизненный опыт, сумма усвоенных и увиденных фактов, собственных переживаний — это элементы столь же важные на пути к истине, как наука и ее поиски. Ибо стремление к познанию является условием гармонического развития человека в будущем, человека социалистического общества. «Стремление к познанию мира, — говорит художник, — которое легло в основу научного познания, важнейшее требование современности. Характеризующая ее потребность ставить вопросы и искать ответы необходима сегодня людям всех профессий».

«Спасение» Эдварда Жебровского во многом близко творчеству Занусси: глубиной мысли, весомостью поставленных вопросов, скупостью в выборе выразительных средств. Оригинальность его заключается в разработке темы завершения человеческой жизни, а попросту говоря, — смерти, которую до сих пор наше киноискусство замечало лишь в связи с войной или стихийными бедствиями — там, где ее можно было уяснить и представить как трагическую случайность. В «Спасении» же показан человек — сорокалетний мужчина с большими научными заслугами перед лицом обычной смерти, в тот момент, когда внезапно проявляют свою ценность элементарные, но ранее казавшиеся само собой разумеющимися понятия: дружба, доброжелательность, сочувствие человеческому несчастью.



В июле нынешнего года Польская Народная Республика отметит тридцатую годовщину своего рождения. К этой годовщине польское кино приходит как одна из самых значительных и серьезных кинематографий мира. Сегодня подборкой материалов, присланных нам варшавским журналом «Фильм», мы начинаем публикацию статей о кинематографии народной Польши в год ее тридцатилетия.

РЕДАКЦИЯ «СЭ».



«Палец божий», Мариан Опаня

«Хубал», Рышард Филипский

«Спасение», Алина Шпак и Збигнев Запасевич

Развитие современной темы в польском кино, особенно в творчестве молодых, вызывает не только надежды, но и опасения. Надеждой наполняет факт подлинного интереса молодых режиссеров к современной проблематике. Опасения же вытекают из того, что их фильмы, интересные своим содержанием, часто новаторские по форме, не находят широкого, массового признания зрителя.

Массовый зритель дарил и продолжает дарить своим вниманием исторические фильмы, особенно те произведения, которые соединяют популярность с высокими идейными, моральными и художественными достоинствами. Такое внимание публики в последнее время вызвали «Жемчужина в короне» Казимежа Куца, «Коперник» Эвы и Чеслава Петельских и «Хубал» Богдана Порембы. Поскольку «Коперник» был показан на недавнем кинофестивале в Москве, где был удостоен награды, и широко известен советскому зрителю, мы ограничим свои замечания двумя из названных фильмов.

Произведением выдающимся во всей истории нашей социалистической кинематографии является «Жемчужина в короне» — в сущности, второй польский фильм (первым была дилогия «Дороги жизни» и «Под фригийской звездой» Ежи Кавалевича), который глубоко и убедительно показывает рабочий класс, как ведущую и динамическую силу истории.

Бастующие силезские шахтеры, которые в начале тридцатых годов боролись за право на труд, стали в этом произведении, поставленном в новаторской художественной форме, героями общенародной драмы, а их борьба — существенной частью истории всей нации.

Явлением, пробудившим всеобщие эмоции, остающимся в центре интересов публики в новом сезоне, оказался «Хубал» Богдана Порембы. В течение одного только месяца он побил такие рекорды посещаемости, каких добиваются лишь немногие фильмы после годового проката. Магнитом, притягивающим зрителя, является фигура героя. Хубал — это псевдоним подлинного человека, майора Добжанского. Хубал и его солдаты не сложили оружия перед врагом: его отряд дрался с сентября 1939-го до конца весны 1940 года, когда был уничтожен гитлеровцами. Фильм привлекает своей благородной интонацией как произведение о чувстве долга, о верности и патриотизме.

Заканчивая статью, мы хотели бы обратить внимание еще на один дебют, на этот раз связанный с исторической тематикой. Мы имеем в виду фильм Сильвестра Шишко «Темная река». Фильм этот показывает, как в одной из польских деревень, на теплых еще военных пепелищах рождалась народная власть. Те, кто пережил то время, без труда заметят, что показанные в фильме проблемы и человеческие переживания увиденны художником, который смотрит на них как бы с другого берега истории. Его интересуют прежде всего не резоны обеих сторон — их давно и бес-



спорно рассудила сама история, его воодушевляет героический драматизм периода, который в сознании поколений, вступающих в жизнь, стал колыбелью новой, социалистической Польши.

Зигмунт Хшановский
Збигнев Клячиньский

ВОЗМОЖНОСТИ ДЕБЮТА

Еще лет десять назад в польском кино существовал принцип, в соответствии с которым молодой кинематографист, выпускник режиссерского факультета, был обязан пройти длительную практику под опекой своих старших коллег: сначала как ассистент, затем как второй режиссер. И лишь тогда, когда опекуны считали его способным работать самостоятельно, он мог приступить к постановке собственного фильма. Этот принцип нередко критиковался, особенно самими заинтересованными — выпускниками режиссерского факультета. Молодежь жаловалась, что многолетняя ассистентская практика не приносит им никакой пользы; что работа под руководством авторитетов ослабляет самостоятельность, обедняет воображение, подавляет индивидуальные интересы, затягивает ожидание дебюта.

И вот во второй половине шестидесятых годов был принят новый принцип: режиссер-дебютант обязан в первую очередь поставить среднетражный игровой фильм, предназначенный для телевидения. Дальнейший его путь зависел от этой первой попытки: если телевизионный фильм удался, режиссер мог снять полнометражный игровой фильм; если же нет, должен был вернуться на площадку как ассистент или второй режиссер, с тем, чтобы спустя какое-то время возобновить попытку.

Можно, пожалуй, сказать, что новый механизм дебютов привел к определенным изменениям в организационной структуре нашей кинематографии. Раньше существовало отчетливое деление на режиссеров игровых фильмов и режиссеров-документалистов. Очень редко случалось, что документалист мог снять игровую картину. Ныне это деление уже не столь определено. Документалист, который стремится попробовать снять среднетражный фильм для телевидения, как правило, получает на это согласие. Результат легко предвидеть. На протяжении двух последних лет в игровом кино дебютировали трое документалистов. В 1973 году этот процесс продолжился: четверо заслуженных документалистов — Ирена Каменьская, Роман Вьончек, Кшиштоф Кесьловский и Томаш Зыгадло — либо работают, либо закончили работу над среднетражным телевизионным фильмом. Намерены ли они в дальнейшем приступить к картине полнометражной — об этом мы вскоре узнаем.

Если заглянуть в биографии польских режиссеров, дебютировавших в последние годы, окажется, что они добились этого благодаря работе для телевидения. Один из самых талантливых кинематографистов молодого поколения, Кшиштоф Зануси, вообще обошелся без ассистентского стажа, обратив на себя внимание среднетражными фильмами для телевидения. В 1972 году дебютировали четверо режиссеров. Один из них, Анджей Жулавский, много лет работал, как ассистент, а затем вторым режиссером у Анджея Вайды; другой — Анджей Тшос-Раставецкий — долго работал, как документалист, пока не снял среднетражный телевизионный фильм, а затем полнометражную картину. Два режиссера — Януш Заорский и Эдвард Жебровский — обязаны дебютом своим телевизионным фильмам. И позже, уже в 1973 году, на экраны вышли три полнометражных фильма дебютантов: «Навылет» Гжегожа Круликевича, «Описание обычаев» Юзефа Гембского и Антони Халора, «Палец божий» Антони Краузе. Круликевич и режиссерский дуэт Гембский — Халор несколько лет работали в документальном кино; Антони Краузе имеет на своем счету три телевизионных фильма.

Стоит, наконец, отметить и то, что новая практика имела и другие полезные следствия. С одной стороны, она способствовала обогащению телевизионной программы оригинальными и интересными фильмами, с другой — привлекала и уже известных режиссеров к активному сотрудничеству с телевидением. В конечном счете пользу из этого извлекает телевизионный зритель, который исчисляется сегодня миллионами.

Ян Ольшевский



«Потоп» —
массовая
сцена



Даниэль
Ольбрыхский
и Малгожата
Браунок
(«Потоп»)

«ПОТОП»

«...Это не только исторический роман, но один из самых блестящих романов, живые персонажи и живые сцены которого даже при многократном чтении всегда приковывают внимание, всегда дают большой заряд благородного удовольствия, всегда дарят потоком энергии и навсегда остаются в памяти...» — писал о «Потопе» Генрика Сенкевича историк литературы Юлиуш Кляйнер. Несомненно, трилогия Сенкевича — красочная и динамичная картина бурного для Польши семнадцатого века — относится к произведениям широко из-

вестным и почти столетие пользуется огромной и неослабной популярностью. Экранизация «Пана Володыевского» не принесла разочарования поклонникам литературного первоисточника. Как будет с «Потопом»?

Съемки фильма продолжались почти полтора года — с декабря 1971 до середины мая 1973. О производственном размахе могут свидетельствовать цифры: сто двадцать крупных актерских ролей, тридцать пять ролей меньших, сорок тысяч статистов.

Группа под руководством режиссера Ежи Гоффмана использовала семьдесят одну тысячу километров киноленты, семнадцать раз меняла места съемки — в Польше и Советском Союзе. Для потребностей фильма было изготовлено двадцать тысяч костюмов.

Подготовительные работы заняли несколько лет. «Потоп» относится в Польше к немногочисленной группе литературных произведений, известных в мельчайших подробностях, и потому является произведением наиболее сложным для экранизации. Сколько горячих читателей — столько и представлений о героях. Однако всех не удовлетворишь. И когда было объявлено, что в главных ролях — Кмицица и Оленьки — выступят Даниэль Ольбрыхский и Малгожата Браунок, разгорелась почти общенародная дискуссия. Подвергали сомнению справедливость выбора, протестовали, защищали, хвалили.

История экранизации «Потопа» столь же красочна, как и сам роман, и, быть может, будет когда-нибудь написана. При таком долгом съемочном периоде и путешествиях от Ченстоховы до Лодзи, Минска, Киева и Закопане приходилось преодолевать множество трудностей, бороться с неблагоприятствующей погодой, временем, сроками и тысячами непредвиденных и незапланированных обстоятельств.

Экранизация «Потопа» является, несомненно, крупнейшим эпическим полотном польской кинематографии. И ни одного фильма публики не ожидала, наверно, с таким нетерпением.

Эльжбета Долиньская



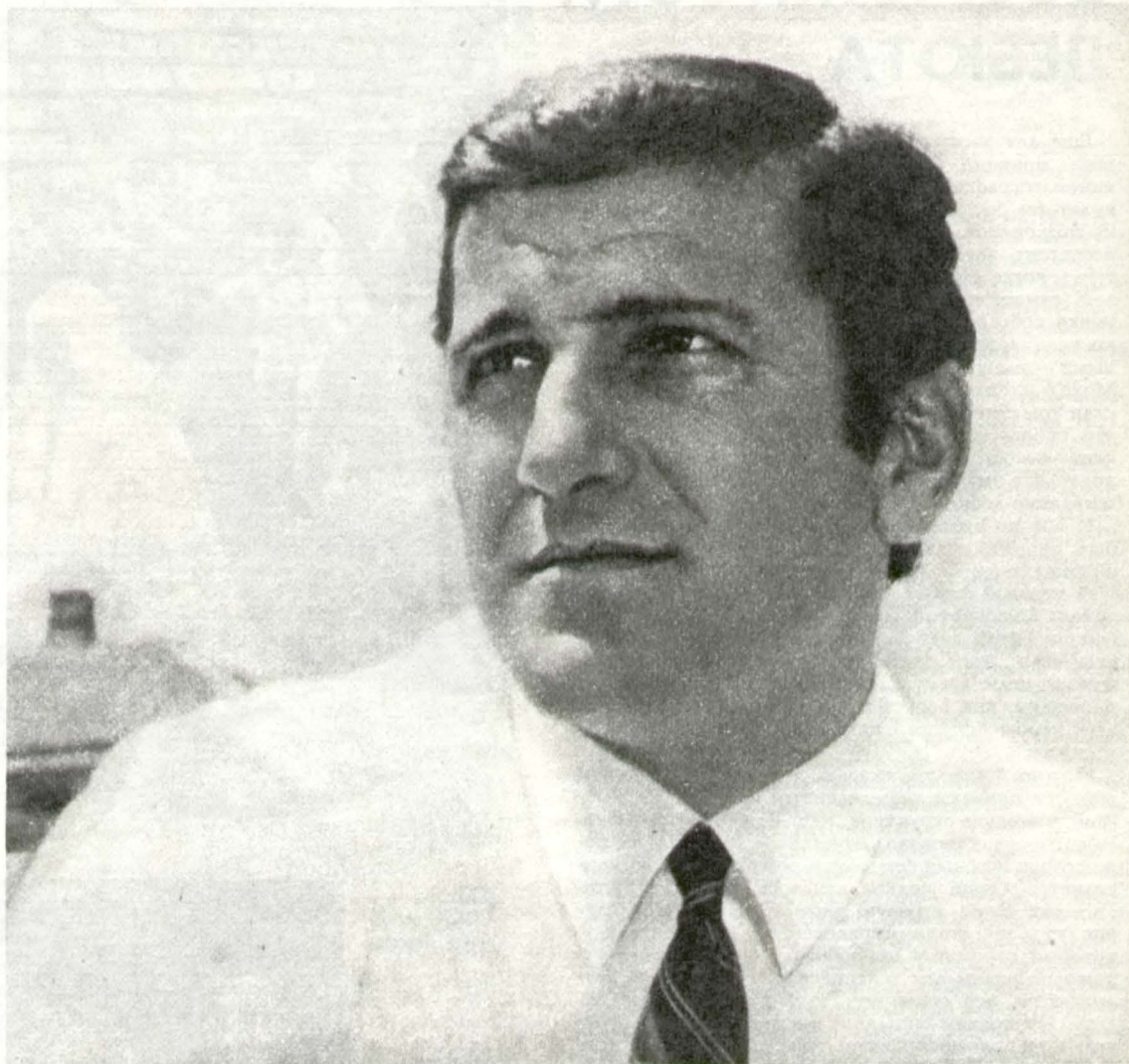
БАТА ЖИВОИНОВИЧ

АКТЕР, БЕЗ КОТОРОГО

В «Битве на Неретве» героя Живоинича зовут командир Столе. И больше ничего нам не придется узнать о нем, ибо нет у него, в сущности, иной задачи, как просто появиться во время, когда начнется паника, когда бросятся в стороны от разрывов, от языков пламени тифозные и увечные, когда покажется на мгновение, что проиграна эта отчаянная и яростная битва за раненых, что кольцо вражеского окружения намертво сомкнулось вокруг партизан. Именно тогда камера выхватит из суматохи и суеты спокойное лицо командира, его внимательные, улыбочивые глаза, ладную фигуру в обгоревшей гимнастерке. И спокойствие это, обстоятельность, монолитность вдруг мало-помалу, кругами пойдут от него к другим, подобно легендарному маслу, которым заливали бушующие волны.

И когда спадет этот спазм отчаяния, когда толпа снова превратится в армию, командир Столе снова исчезнет из кадра. В нем больше не будет нужды, во всяком случае, пока все идет нормально.

Живоинич с удовольствием играет эту небогатую по драматургии роль нравственной «скорой помощи», она не кажется ему однообразной. Напротив, он понимает: определенность силуэта, ясность взгляда, твердость черт, мускулистость рук, благородная линия складок у рта — это и есть его амплуа, форма его существования на экране. Ибо каждая кине-



матография имеет право, обязана даже иметь такого положительного героя, постоянный символ благородства, попросту говоря, «национального мужчину», который одним видом своим вызывает доверие, симпатию, уверенность в стабильности мира, его ценностей.

Таким Бата Живоинич пришел на экран почти двадцать лет назад, таким остался и ныне, сыграв едва ли не сотню ролей во всех жанрах отечественного кино, в фильмах военных и современных драмах, в гротескных комедиях и костюмных исторических лентах; в ролях романтических и остроспсихологических, просто типажных и характерных, комических и траге-

«Битва на Неретве»

«Главная улика»

«Опечаленная родня»

«Сутьеска»



НЕЛЬЗЯ

дней. Он появляется на экране чуть ли не в каждом четвертом фильме, а в иные годы играл и в каждом третьем. Он стал непременным атрибутом этого экрана, и ему ни разу не угрожала девальвация, смена моды, типа, силуэта. Разумеется, от этого можно отмахнуться: мало ли актеров, которым удастся сохранить на всю жизнь зрительскую симпатию, несмотря ни на что — по человеческой близости, по необходимости привычного лица, которое просто хочется увидеть несколько раз в году, чтобы убедиться, что и сам ты, зритель, нисколько не изменился, а если самую малость и постарел, поддался времени, то и добрый твой знакомый, тоже изменившись, все-таки остался прежним.

В самом деле, вспомнить хотя бы давний дебют актера, попавший и на наши экраны, ленту пятьдесят пятого года, называвшуюся «В осажденной крепости». В этой картине Живоновича еще нет в титрах, но в том крохотном эпизоде, который привелось ему сыграть, уже просматриваются уверенные и неторопливые движения молодого социального героя, не терзающегося никакими сомнениями.

В первой своей ленте герой Живоновича боролся против турецкого владычества, был одним из многих, не названных даже по имени юнаков, фольклорных смельчаков; в фильмах последующих экран щедро предоставлял ему возможности для героизма в партизанских лентах 50—60-х годов. И пусть он не слишком выделяется из массовки, пусть драматургия не позволяет ему выйти на авансцену сюжета, герой Живоновича не обращает внимания на драматургию. Ему ли, прошедшему огонь и воду в десятках картин, ему ли, неизменно ветерану народно-освободительной войны на экране, ждать милостей от сценаристов? И он устраивается в сюжетах по-своему, он верит в свою счастливую звезду, и фабульные ухищрения кажутся ему наивными и смешными: если надо, он выпутается из такой передряги, которая и не снилась драматургам...

Именно поэтому в чисто пиротехнических сюжетах партизанских фильмов тех лет герой Живоновича парадоксально оказывается единственным живым персонажем.

Вспомним «Сигналы над городом», где Живонович играл чисто служебную роль шофера санитарной машины. Впрочем, слово «играл» здесь явно преувеличено: появлялся на экране от силы три-четыре раза, когда режиссеру нужно было перебить чем-либо действие своей полужантасической истории. Но и тут герой успевает, как говорится, встрять в самую сердцевину сюжета, хотя нет в этом никакой видимой необходимости. Судите сами, вот-вот закончится головокружительная операция, партизанский отряд во вражеской униформе покинет оккупированный Карловац, увозя с собой освобожденных руководителей Сопротивления. Но в ту самую минуту, когда герой Баты Живоновича технически становится главным двигателем действия — он просто должен переехать через мост, отделяющий партизан от свободы, — так вот, именно в это мгновение шофер неожиданно исчезает, бросив на произвол судьбы столь тщательно задуманную и разыгранную операцию. Правда, через минуту-другую он вернется, сообщив мимоходом, что сбегал за сигаретами, как раз кончились, а без них — никак, что все будет в

полном порядке. Самое удивительное, что все действительно кончается на той самой бравурной ноте, на которой и полагалось закончиться партизанскому вестерну, но это мгновение незапланированного драматургически напряжения оказывается и единственным реалистическим эпизодом этой героической легенды.

Надо сказать, что эта непредсказуемость героя, его неуважение к традиционной драматургии партизанского фильма, его сюжетная самоуверенность поначалу настораживали режиссеров, и потому Живоновичу на первых порах приходилось сниматься у ремесленников и эпигонов. Быть может, лишь один из ведущих мастеров югославского экрана — Велько Булаич — сразу и навсегда уверовал в непокорного молодого актера. И Живонович снялся практически во всех его лентах — и в фильмах о современности («Поезд вне расписания», «Бурлящий город») и в картинах военных («Козара», «Взгляд в зрачок солнца», «Битва на Неретве», с которой начинается этот очерк). Булаич первым обнаружил в плакатности облика героя то умение обживать любую драматическую ситуацию, которое с такой полнотой и отчетливостью проявилось в работах Живоновича конца шестидесятых и начала семидесятых годов.

Именно в это время он выходит, наконец, на авансцену югославского кино, именно в это время снимается наиболее часто в ролях первого плана. Достаточно сказать, что только в течение трех лет — с 1966 по 1968-й — Живонович снялся в двадцати лентах, едва ли не больше, чем за все первое десятилетие своей работы в кино.

Любопытно и другое. В эти годы Живонович отказывается, казалось бы, от всего, что составляло его силу, его популярность у зрителя. От благородства, от мужества. Одну за другой с необыкновенной последовательностью он играет роли все более и более отрицательные, отдавая им все, что еще недавно было достоинством и существом его положительных героев. И, оказывается, отрицательность персонажа отнюдь не противоречит ни определенности силуэта, ни ясности взгляда, ни твердости черт, ни благородной линии складок у рта... Достаточно вспомнить и проходимца из исторической комедии «Опечаленная родня», и потерявшего нравственные ориентиры борца Сопротивления из «Брата доктора Гомера», и испуганного жестокостью фашизма сельского учителя из картины «Звезды — глаза война»...

Однако этот «отрицательный» период в биографии Живоновича был достаточно краток. В то же самое время он снимается в партизанской трилогии Хайрудина Крваваца — «Диверсанты», «По следу Тигра» и «Вальтер защищает Сараево», где давние черты положительного героя партизанского жанра доведены до чистоты легенды, где ничто не отвлекает от благородства, смелости, высочайшего мужества борца за правое дело.

Он играет и в самых крупных полных югославского кино — эпических фресках «Битва на Неретве» и «Сутьеска», а сейчас завершаются съемки эпопеи «Партизаны», которая рассказывает о самом начале народно-освободительной войны югославских народов.

В этих лентах он не на первых ролях. Он только один из многих, и пока на экране все идет нормально, в нем, кажется, и нет никакой необходимости. И только, если все полетит вверх тормашками, если армия вдруг превратится в толпу, если покажется вдруг, что все потеряно, вот тогда камера остановится на спокойном лице этого человека, на внимательных улыбочивых его глазах, на ладной фигуре в обгоревшей гимнастерке...

М. Черненко



СЛИМ РИАД: НАШ ВЫБОР

Алжирское кино уже не назовешь молодым. Больше десяти лет минуло с того дня, когда бывшая французская колония завоевала независимость, а первые короткометражки алжирских кинематографистов появились и того раньше — еще в 1959 году группа операторов Фронта Национального Освобождения под руководством французского режиссера Рене Вотье сняла публицистический репортаж «Алжир в огне», а два года спустя появилась и первая игровая повелла «Ружья свободы», поставленная алжирцами Джамелем Шандерли и Мохамедом Лахдаром-Хамина. С тех пор из года в год Национальный Центр кинематографии, государственная организация, все шире разворачивала производство фильмов.

— И сейчас в Алжире уже около двадцати пяти кинорежиссеров, которые снимают ежегодно около десятка фильмов. Назову лишь несколько картин, сделанных уже в этом году. «Декабрь» Мохамеда Лахдара-Хамина, «Патруль на Востоке» Ахмеда Ласкри, «Запретная зона» Ахмеда Лаллема, «Отпуск инспектора» Мусы Адата, «Жить в Алжире», поставленный группой молодых режиссеров.

Это говорит алжирский режиссер Мохамед Слим Риад, более известный под сокращенным именем — Слим Риад, один из ведущих мастеров национальной кинематографии, пришедший в кино задолго до освобождения страны, автор широко известного зрителям многих стран фильма «Дорога».

— К сожалению, в самом рождении нашего кино я не участвовал. Во второй половине пятидесятых годов я работал в Алжире для французского телевидения, мечтал поступить в парижский ИДЭК (киноинститут), но как раз в это время началось восстание против колонизаторов, я принимал участие в забастовке студентов и попал в тюрьму, где отсидел целых шесть лет — с пятьюдесятью седьмого до шестидесяти второго года, так что в подпольном кино я участия не принимал. Зато после освобождения, после провозглашения независимости, я вернулся на телевидение, на этот раз уже телевидение свободного Алжира, и мог, наконец, заняться любимым делом.

Свой первый фильм я сделал во Франции с моим французским другом — коммунистом Пьером Нурисом. Это была научно-популярная лента об исследованиях рака в разных странах мира. Потом я снял,



уже один, фильм о Пабло Пикассо, который жил в то время в окрестностях Ниццы. А затем множество самых разных картин для телевидения. Но о больших фильмах ни я, ни мои друзья и коллеги тогда еще не думали. Игровое кино началось у нас лишь после шестидесяти пятого года, после того, как итальянский режиссер Джилло Понтекорво снял свою нашумевшую картину «Битва за Алжир». Это был очень хороший фильм и очень важный для нашей республики, но я хочу сказать при этом, что кинематографисты Алжира не считают его алжирским. Это фильм о нас, а не наш фильм. Наше кино началось с кинокартин «Ветер с Ореса» Лахдара-Хамина, «Ночь боится солнца» Мустафы Бади, «Орес» (этот фильм поставил я). Разумеется, наши первые фильмы были посвящены исключительно недавнему прошлому: героизму революционеров, коварству и лицемерию колонизаторов, подъему национально-освободительного движения. Мы тогда еще просто не могли говорить ни о чем другом. И даже спустя несколько лет наши фильмы были только об этом. Это понятно: мы смотрим на кино, как на инструмент идеологической борьбы, и поэтому большинство наших фильмов выражает определенные политические идеи, борется с несправедливостью во имя социальной справедливости, во имя народа.

Именно поэтому я и поставил в шестидесяти восьмом году свой фильм «Дорога». Он был показан на Международном кинофестивале стран Азии и Африки в Ташкенте, а потом шел в советских кинотеатрах. Я считаю политическим фильмом и новую свою картину «Мы вернемся», посвященную трагедии палестинского народа. Я не буду пересказывать содержание картины, я надеюсь, что советский зритель увидит ее точно так же, как он увидел «Дорогу». Я хотел только подчеркнуть, что политическое кино — это не только обязанность алжирского кинематографиста, это выбор, который он делает сам, по убеждению.

Я считаю, что в мире существует два типа кинематографа: кино буржуазное, единственная цель которого — извлечение прибыли, и кино революционное, которое служит человечеству. К счастью, мы делаем именно революционное кино, ибо наше государство считает кинематограф одним из инструментов культуры, поддерживает нас в этом, предлагает нам делать именно такие фильмы, помогает нам. Нас никто не заставляет заниматься той или иной проблемой. Нас лишь просят заниматься теми проблемами, которые наиболее важны в настоящее время. У нас есть возможность творить, как мы хотим, и каждый из нас снимает фильмы о тех проблемах, которые наиболее близки нашему сердцу. За нами не стоит продюсер, главная забота которого заключается в извлечении прибыли. За нами стоит государство, которое говорит: делайте фильмы во имя народа и для народа, пусть они служат самым высоким и благородным целям.

Записал Р. Рымарь

на четвертой
странице
обложки

КАК ПЕСНЯ...

Традиционного разрезания красной ленты на открытии «Первой выставки киноплаката и кинорекламы социалистических стран» не было. Но и без того в Центральном Доме кино царил торжественная атмосфера. «Виновицей» явилась сама выставка. Уже первые впечатления свидетельствовали о том, что экспозиция удивительно интересна. Ее с увлечением смотрели не только художники-планкетисты, но и режиссеры, критики, искусствоведы, антеры, сценаристы, художники-постановщики, работники кинофикации и кинопроката. Выступившие во время официального открытия выставки режиссер А. Згуринди, художник-постановщик киностудии «Мосфильм» М. Богданов и польский киноактер З. Четот-Гавран говорили о большом значении для кинематографистов социалистических стран самого фантасмагории этой выставки, о мастерстве художников-планкетистов, доказавших талантливыми работами необходимость и ценность своего искусства.

Знакомиться с плакатами «по порядку» было трудно: бросались в глаза и привлекали внимание на расстоянии сразу несколько работ. Одни из них — бунвальной узнаваемости кинокадра, другие — обильной выразительностью рисунка.

...На желтом безжизненном поле вырос трогательный, нежный, стройный белый цветок с тонкими листиками. Перед нами цветной фотоплакат, удивляющий своей подлинностью. Ниже надпись: «Невестка». И снова удивление и радость, уже оттого, насколько удачно найден символический образ этого интересного советского фильма чехословацким плакатистом Я. Вылетялом.

На другом щите — планат ГДР к этому же фильму (автор — художник Грютнер). Но его узнаешь без надписи, по рисованному портрету героини фильма. Она изображена в виде прекрасной женщины, походящей разбитую раковину — оболочку, которую она сама для себя создала и прятала за ней себя, свою красоту и молодость.

Такой метод обобщенного, обильного создания киноплаката использован примерно в половине представленных работ. Им широко пользуются художники Кубы, Польши, Чехословакии, Болгарии, Венгрии.

Другой документальный стиль использован в польских плакатах и фильмах «Легенда», «Броненосец «Потемкин», румынских — «Любовь», «Убийство Пиу», «Гойя», в плакатах ГДР и лентах «А зори здесь тихие...», «Андрей Рублев», в многочисленных советских плакатах.

В смотре участвовали Болгария, Венгрия, ГДР, Куба, Монголия, Польша, Румыния, Чехословакия и Советский Союз. Было представлено около двухсот кинопланетов и много другой печатной рекламы. Делегации названных стран приняли участие в обсуждении представленных работ, поделились опытом пропаганды произведений отечественных кинематографий и фильмов братских стран.

Своеобразный итог выставки подвела художник-постановщик Виолета Иовчева (Болгария):

— Если до недавнего времени в плакатном искусстве первенство удерживали польские и советские художники, то сейчас в этом искусстве появилось много нового, и даже трудно сказать, чьи планеты лучше. Это радостно, потому что в социалистических странах планет поднят на уровень настоящего искусства, что выгодно отличает его от планета Запада, как правило, имеющего чисто коммерческий характер. Наши планеты пропагандируют социалистическое искусство, и, как хорошая песня, многие из них запоминаются на всю жизнь.

Г. Иноземцев

ЛИЯ АХЕДЖАКОВА

«Советский
экран»
представляет:

Сколько времени она в кадре? Четыре, пять минут? У нее совсем маленькая сценка... Немолодая, усталая женщина, много лет отчаянно и упрямо ищущая свою дочь, приходит к ней — маленькой, угловатой, большеглазой девушке... Да, она тоже потерялась в эвакуационной суматохе первых дней Великой Отечественной войны. Ее тоже зовут Аллочкой, как и дочь этой женщины. И обидно мучительно необходимо обрести друг друга, хотя едва ли не самые первые фразы их разговора настораживают: что-то не то, что-то не похоже, наверное, опять ошибка... Да, ошибка, если говорить о том, что мать так и не узнала в очередин Аллочке (сколько их уже встретилось ей на пути) свою дочь. И никакой ошибки, потому что она нашла не просто человека, страдавшего по материнской любви, но человека настоящего, искреннего, умного, доброго и беспрельдно обаятельного, наделенного поразительной внутренней душевной красотой. Наверное, во многом благодаря именно этой роли и название фильма «Ищу человека» — фильма, продолжающего книгу Агнии Барто, рожденную самой жизнью, приобретает свой особый, глубокий смысл...

— Что, похоже, похоже? — с надеждой и тревогой спрашивает она

о себе женщину. — Похоже, да? — Она чувствует, понимает, что факты не сходятся, что нити рвутся. — Похоже, да? Похоже? — Ее глаза мгновенно загораются надеждой и так же мгновенно тускнеют...

Нет, не похоже... И вместе с тем как все похоже, и как похожа она сама на тысячи своих сверстниц, как похожа обостренность ее чувств, затаянная горечь на то, что и по сей день переживают многие люди разных возрастов и национальностей...

Миллионы зрителей увидели ее в «Кинопанораме» еще до выхода на экраны фильма режиссера Михаила Богина «Ищу человека». И не случайно, когда летом минувшего года фильм показывался вне конкурса на международном кинофестивале в Локкарно (Швейцария), жюри единогласно отметило игру молодой актрисы Московского театра юного зрителя Лии Ахеджаковой.

А ведь роль эта в фильме не была задумана главной. Она эпизодическая, одна из многих. Всего один съемочный день, не считая кинопробы. В цветной ленте вдруг неожиданно появляется черно-белый эпизод — монолог Аллочки — Ахеджаковой. Нет, это не специально продуманный режиссерский прием, просто кинопроба так удалась, так потрясла всех естественностью игры молодой актрисы, что невозможно было с тем же настроением повторить эпизод, заново сыграть его и

снять в цвете. Так и вошла проба в цветной фильм, как черно-белая цитата из живой жизни.

— Есть чувства, которые больше одного раза сыграть невозможно, — говорит Лия. — Так вот и с Аллочкой... Роль свершается, когда она, словно ток, пройдет через тебя, когда она выстрадана. А иначе и нельзя...

«Ищу человека» — первое появление Лии Ахеджаковой на экране. Наверняка это первое появление будет иметь счастливое и достойное продолжение.

Лия Ахеджакова родилась в Майкопе, в театральной семье: мать — актриса русского театра, отец — режиссер адыгейской труппы. Лия поступила в адыгейскую студию Майкопского театрального института, руководимую замечательным педагогом и режиссером профессором Михаилом Петровичем Чистяковым. В годы учебы, как водится, молодая актриса перепробовала свои силы и в современном и в классическом репертуаре, играя подростков и возрастные роли.

Еще до окончания адыгейской студии Лия выступала и в спектаклях русского курса, а последний год доучивалась, будучи уже актрисой Московского ТЮЗа, где она дебютировала ролью поросенка Ниф-Нифа в «Трех поросятах».

...Двенадцать лет на сцене детского театра. Понятно, что ТЮЗ — это преж-

«ДВОЙНИК»

Летом 1926 года в Москву приехали знаменитые американские актеры Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс. Звезды немого кино посетили Государственный техникум кинематографии (ГТК). Во время выступления студентов, демонстрировавших перед гостями свои дарования, преподаватели представили им будущего актера Филиппа Чикаго. — Это же двойник Чаплина! — воскликнула пораженная Мэри Пикфорд. Как сложилась судьба этого человека? Мы разыскали его в Москве. Теперь он на ценсия... Вот что он рассказывает о себе.



на полях
истории кино

Поступая в ГТК, я не знал о своем сходстве с великим Чарли. В своей книге «Мозаика прошлого» киноактриса Галина Кравченко подробно рассказала о моем вступительном экзамене. Сам я был тогда так взволнован, что почти ничего не помню, поэтому позволю себе процитировать книгу. «В комнату, — пишет Кравченко, — тихо вошел молодой человек с серыми глазами и маленькими черными усиками. Боязливо всех оглядев, он медленно подошел к столу, за которым сидела комиссия. Но тут произошло неожиданное. Мы все начали сначала тихо, а потом все громче смеяться... Бедный парень начал пятиться к выходу, уверенный, что провалился. Его возвратили и предложили сесть. Затем посыпались вопросы: часто ли ходит в кино, какие фильмы видел?..»



дут ее будущие кинороли? Наверняка значительными, потому что она не берет за первые предложения, которых сейчас немало, а ищет свою роль, ждет характер со своей «больной струной»...

...Когда я, придя в ТЮЗ, дожидаясь окончания спектакля, в котором была занята Лия Ахеджакова, дежурная на служебном подъезде показала мне пачку писем — их Лия еще не видела. На конвертах было написано: «Москва, ТЮЗ, Аллочке...» Это было еще до выхода на экраны фильма «Ищу человека»... Сколько этих писем она получает сейчас?

Н. Лагина

Аллочка («Ищу человека»)

Дилл
(Спектакль ТЮЗа
«Убить пересмешника»)

Бабушка
(Спектакль ТЮЗа
«Я, бабушка, Илико и
Илларион»)

де всего роли подростков и разных зверюшек, тем более что на первый взгляд амплу актрисы — трагедии. Но всегда и во всем присутствует в игре Ахеджаковой «человеческая прокладка», истинность переживания всего происходящего с твоим героем или героиней. И потому буквально каждый из персонажей, сыгранных ею на сцене, запоминается и вызывает бурю эмоций в благодарной детской аудитории. Сама она настроена к себе куда более требовательно, чем даже самые требовательные ее зрители и критики. Чем она довольна из сделанного ею в театре? Оказывается, немногим. Она называет Пеппи («Пеппи — Длинный чулок»), Дениску («Пожар во флиге-

ле или подвиг во льдах»), Женьку («Мой брат играет на кларнете»), ослика Иа-Иа («Винни-Пух») и недавно сыгранную ею Бабушку («Я, бабушка, Илико и Илларион»). И еще одну роль на телевидении — мальчишка Петрушу в «Возвращении» Андрея Платонова. Наверняка удачных ролей было много больше, да я и сама видела такие, например, в спектаклях «Дорогой мальчик» или «Будьте готовы, Ваше Высочество». Но... Лия Ахеджакова очень строга к себе, она и Аллочкой, похоже, не до конца довольна... Такой характер.

Какой будет ее Батисса — настоятельница монастыря кармелиток, которую она репетирует сейчас в мюзикле «Три мушкетера»? Какими бу-



Смех наш был вызван очень большим его портретным сходством с Чарли Чаплином. А растерянность его объяснялась тем, что сам он еще никогда на экране не видел Чарли Чаплина и не знал о существовании этого артиста. Приехал он из Казани, и при этом еще фамилия его была Чикаго... Помню, как он сам от души хохотал, когда ему впервые показали фильм с Чарли Чаплином. Только тогда он понял, что произошло на экзамене.

— Педагоги ГТКа хотели сделать из меня комического актера, — продолжает вспоминать Ф. Чикаго, — и я старался совершенствовать свое мастерство, довести технику исполнения ролей в этюдах как можно ближе к чаплинской. С большим успехом выступал в концертах, на студенческих вечерах, но сниматься в кино режиссеры меня не приглашали. Сходство с Чаплином — я понял это значительно позже — не помогало, а мешало мне. Чаплинская маска — явление социальное, она органически чужда нашей действительности и не могла в ней проявиться. Но я в то время не понимал этого и с трепетом ждал своего золотого часа...

В кино я пришел из армии, где и получил свою необычную фамилию. «Чикаго» из Петрограда было мое юношеское прозвище (сейчас даже не помню, кто меня так окрестил), а потом, уходя служить на флот в 1921 году, я оформил все свои документы на фамилию Чикаго. В то время — помните Маяковского? — к мандатам почтения не бы-

ло. Вот так и получил фамилию, часто вызывающую недоумение.

Вскоре после окончания ГТКа я снова был призван в армию. На Дальнем Востоке во время перестрелки с диверсантами был тяжело ранен и демобилизован. В 1934 году я вернулся в Москву. От друзей узнал, что меня разыскивает Григорий Александров, у которого, как они мне говорили, в фильме «Цирк» есть специально написанная для меня роль.

«Вот и наступил мой золотой час», — думал я.

На «Мосфильме» мгновенно сделали кинопробу, которая очень понравилась режиссеру и дирекции студии. В первых вариантах сценария фильма «Цирк» Чаплин должен был выступать в одной цирковой программе с героями фильма, его же должны были видеть зрители в заключительной сцене на Красной площади. Александров говорил мне, что появление образа Чарли в советском фильме согласовано с самим Чаплином.

Мы начали репетировать. Трюки все усложнялись и усложнялись. Наконец, пришла вся группа принимать мой номер. Я помню радость Александрова, Дунаевского, Орловой. Им нравились мои трюки, и я был счастлив...

До начала съемок мне оставалось только отработать прыжки «лягушкой». Рана моя не совсем зажила, но я скрывал это от Александрова. Мне хотелось скорее сыграть свою роль: она была мечтой всей моей жизни...

Наверное, я переусердствовал. Во время репе-

тиции у меня открылась рана, и «Скорая помощь» прямо с манежа отвезла меня в больницу. Знаменитый хирург Юдин категорически запретил продолжать работу. В те дни я пережил большую моральную и психологическую травму. Мало того, что я ощущал вину перед группой Александрова, которую поставил в трудное положение, но именно тогда я до конца понял, что портретное сходство с Чаплином, отработанная похожесть в жестах, в манере держаться навсегда перечеркнули мое актерское будущее. Поэтому с 1935 года до ухода на пенсию работал режиссером в научно-популярном кино.

На моих глазах кинематограф из легкомысленного аттракциона превратился в искусство миллионов. Работая кинорежиссером, я снял несколько десятков научно-популярных и учебных фильмов. Многие из них устарели, так как азами науки и техники стали сегодня те проблемы, которые еще пятнадцать — двадцать лет назад находились на переднем крае и, считаясь самыми актуальными, определяли тематику научного кинематографа.

Сейчас, размышляя о прожитом, я понимаю: мне очень повезло, потому что всю свою сознательную жизнь я дышал живительным воздухом кино, жил его проблемами, поисками, интересами.

Записал В. Берман

Ф. Чикаго — Чаплин (Фотопроба к фильму «Цирк», 1936 г.)



Нонна МОРДЮКОВА

ДОРОГОЕ МОЕ ИСКУССТВО

Иногда вдруг бросишь взгляд со стороны и поразишься величию и грандиозности искусства. Как оно нужно в жизни, сколько счастья, радости, светлых минут дарит оно человеку! Тысячи людей приносят ему свое сердце, вдохновение, мысль, талант...

«МАРШ-БРОСКИ»



В годы учебы во ВГИКе мы, студенты, каждый день совершали «марш-броски». Утром из лесноостровского общежития через редкий перелесок мчались к платформе Северянина, штурмом брали электричку, потом автобус и в последний миг перед звонком врывались шумной оравой в институт. Вечером все повторялось — только в обратном порядке.

Послевоенный ВГИК являл собой зрелище пестрое и необычное: семнадцатилетние девочки, совсем еще дети, выросшие на скудных харчах военных лет, и недавно вернувшиеся с войны ребята — крепкие, совсем взрослые, в неиз-

менных военных гимнастерках без погон: другой одежды у многих просто не было.

Наши «марш-броски»... Трудно поверить, что все это происходило с нами. Но так было. Помню, у Северянина электрички часто не останавливались, и тогда мы все — человек семьдесят или сто — прыгали на ходу. Машинисты, зная это и беспокоясь за наши жизни, всегда притормаживали поезда. И мы, вылетая из вагонов, скатывались вниз, переворачиваясь несколько раз на спине. И так четыре с половиной года!

Однажды при очередном «марш-броске» мне бросилась в глаза тоненькая фигурка девушки. Она была одета в мешковатое пальто, сшитое из шинели. Все мы в то время носили такие. И меня поразило в ней другое: несоответствие этой нелепой одежды, изношенных туфель и ее облика. Это был ангел. Хрупкая, какая-то почти прозрачная, с копной светлых волос и огромными голубыми глазами. Шарфа у нее не было, и из грубого воротника пальто виднелось белое горлышко — такое беспомощное, что даже непонятно было, откуда у нее брались силы. Но она, как и все, висела на автобусах, прыгала с поезда вместе с нашими здоровяками Чемодуровым и Бондарчуком, так же бежала, боясь опоздать на поезд. И в глазах ее было выражение: «Я счастлива. Я учусь во ВГИКе!»

Я не знала ее имени и на каком факультете она училась. Я видела в ней одно — готовность вынести все, чтобы служить искусству!

Не знаю, кем она стала: сценаристом или художником, экономистом или ассистентом. Я никогда ее после не встречала. Несомненно, она из тех тысяч, кто участвует в создании большого искусства и без которых невозможны те счастливые единицы — герои экрана, — которых хорошо знает зритель.

Порою, когда что-то не ладится или приходит усталость и кажется, что сил уже нет, я всегда вспоминаю «белое горлышко» и говорю себе:

— Как же она все смогла? А ты ведь такая большая и здоровая...

И, знаете, помогает!

РАДИ ГОЛОСА

Я люблю бывать в студии на улице Воровского. Это наше актерское убежище. Приходится ждать сценария или съемок, в стенах нашего дома чувствуешь себя тепло и надежно: здесь всегда друзья, здесь всегда работа...

Однажды в нашем доме появилось новое лицо. Я сразу заметила этого молодого интеллигентного парня, работавшего в гардеробе. Кажется, простое дело: принимать пальто, сапожки, выдавая номерки. Но он все делал непри-

нужденно, легко, ловко, с каким-то особым артистизмом. Его приветливость передавалась актерам моментально. Как будто вместе с пластмассовым жетончиком он вручал и хорошее настроение. И подумалось: ведь каждое дело можно делать красиво!

Я уже собиралась подняться в зал, как увидела, что наш новичок, легко перемахнув через барьер, устремился навстречу высокому мужчине. Приняв пальто, он отвел его в сторону и стал что-то говорить. Потом широко открыл рот, что-то показывая. Зрелище было нелепое и смешное.



«Зубы они, что ли, рассматривают?» — подумала я.

Они же, ни на кого не обращая внимания, серьезно и увлеченно говорили. Наш гардеробщик забыл о вешалке, посетителях, обо всем на свете. Он жадно вслушивался в слова собеседника и время от времени широко раскрывал рот.

Уже наверху, в зале, я узнала в «высоком» знакомого певца Большого театра.

— Что это за странный молодой человек? — спросила я.

— Да студент консерватории. Способный очень. Петя на сцене — об этом только и мечтает. А знаешь, что такое для певца голосовые связки?.. Ингаляции постоянные, консультации у специалистов, питание... Вот он вечерами и подрабатывает в вашем доме.

НОЧНАЯ РАПСОДИЯ

Ейск для нас когда-то был Парижем. Помню, как мы пешком шли к его окраинам по берегу Азовского моря, сняв «праздничную» обувь, хлюпая босыми ногами. Сердце у нас замирало от счастья. Он казался таким торжественным, недоступным, сказочным и желанным. «Побазарив» и сходя «на кино», мы с тоской возвращались по его парадным улицам, внимая разным запахам и звукам, доносившимся из открытых окон. То пахло аптекой (на дверях была дощечка с надписью «Зубной врач Сараев»), то со двора тянуло высушиваемой на солнце зимней одеждой (богатой до невозможности, как казалось), то чем-то жареным на (сливочном!) масле.

А как прекрасен был город вечером! Кроны деревьев освещались ярким электричеством, из окон слышались голоса хозяев, а то где-то и пианино своими звуками подчеркнет «барство» и благополучие горожан.

В ленте режиссера П. Любимова
«Свой парень» ЕЛЕНА ДРОПЕКО
[«А зори здесь тихие...»]
играет молодую работницу Барбару.
Автор сценария Ю. Эдлис,
киностудия имени М. Горького.



АКТЕРЫ И РОЛИ

АЛЕКСАНДР ЛАЗАРЕВ
исполняет роль Петра I
в картине студии «Молдова-фильм»
«Дмитрий Кантемир».
Автор сценария В. Иовиц,
режиссеры В. Иовиц и В. Калашников.



Молодая туркменка
Артикуль, которая
поднимает на борьбу
забитых, покорных
женщин
старого аула,—
новая роль
МАЙИ АЙМЕДОВОЙ
в ленте «Когда женщина
оседлает коня».
Киностудия
«Туркменфильм».
Автор сценария
и режиссер Х. Нарлиев.

ЛАРИСА ЛУЖИНА
сыграет
Надежду Петровну—
летчицу, провоевавшую
всю войну.
И в мирное время она
не хочет расстаться
с любимой профессией.
Фильм «Взлетная полоса»
о преемственности
традиций
в авиации, о военных
подвигах советских
летчиков.
Киностудия «Мосфильм».
Авторы сценария
О. Стукалов,
летчик-испытатель
М. Попович,
Т. Кожевникова.
Режиссер В. Лонской.



И вот чудо! Маме, как многодетной, дают комнату в Ейске, чтоб все дети могли учиться в десятилетке. Сама же она продолжала работать в колхозе «Мировой Октябрь», недалеко от Ейска. Летом и мы перебирались туда жить и работать в поле.

Это прерамбула.

А теперь об эпизоде, происшедшем с моей мамой. Она руководила колхозом. Вела самостоятельную и сама обладала необыкновенными музыкальными способностями. У нее было редкое по красоте меццо-сопрано, которым заслушивались не только колхозники, но и мои московские педагоги и старшие друзья по работе — Алексей Дмитриевич Дикий, Борис Владимирович Бибииков, Сергей Аполлинариевич Герасимов. Мама всегда пела, когда приезжала в Москву в гости.

Иногда она просто пела, а иногда «фокусничала», напевая классику — увертюры из опер, арии, отрывки из сонат, ноктюрнов... Откуда они и кем написаны, она не знала. Просто слышала по радио и запоминала. Такая яркая музыкальная одаренность дана не многим.

И вот как-то к нам в колхоз привезли студентов на уборку овощей. По разумению мамы, рабочий день оканчивался всегда у костра, возле котла с пищей, с песнями, гитарой и разными рассказами. Мама была в этот вечер в ударе и так пела, что никто потом не ложился спать. Все притихли и были какие-то восторженные. Особенно один паренек с морским ремнем. Он подсел к маме, и они о чем-то проговорили всю ночь. Днем он, как и все, работал, а при случае отводил ее в сторону, таинственно жестикулируя и что-то настойчиво доказывая. Мама смеялась, гладила его по плечу и шла дальше.

Потом все это забылось. И студенты. И уборка овощей. И морской ремень.

И вот как-то поздней осенью в Ейске маму разыскал этот студент и стал зазывать к себе в гости. Но она, как человек пожилой и стеснительный, в дом не зашла, а встала в тень дерева около дома. Студент же, раскрыв настежь окна, целый вечер вдохновенно играл ей на рояле. И этим двум таким разным существам: интеллигентному мальчику-студенту и женщине-колхознице — в этот вечер выпало счастье испытать редчайшую духовную общность. Их объединило искусство, волшебный и неповторимый мир музыки.



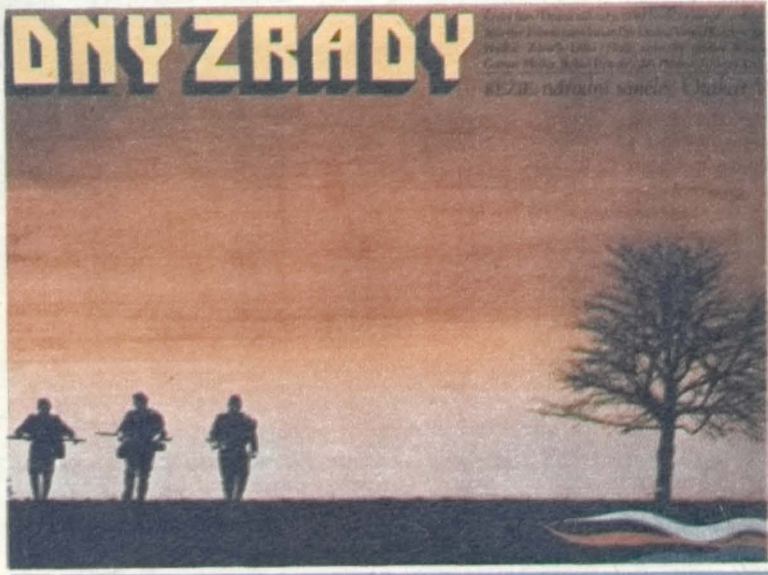
Княгиня
Мария Волконская,
чудесная
русская женщина,
жена декабриста
Волконского,—
роль,
которую исполнит
НАТАЛЬЯ БОНДАРЧУК
в фильме «Звезда
пленительного счастья».
Киностудия «Ленфильм».
Авторы сценария
О. Осетинский
и В. Мотыль.
Режиссер-постановщик
В. Мотыль.



ЛЕОНИД БРОНЕВОЙ,
сыгравший роль
группенфюрера
Мюллера
в «Семнадцати
мгновениях весны»,
снимается
на «Ленфильме»
в роли повара Тугодаева
в картине «Исполняющий
обязанности»,
которую ставит
И. Поволоцкий
по сценарию
А. Червинского.

КАК ПЕСНЯ...

ЗАМЕТКУ О ВЫСТАВКЕ КИНОПЛАКАТОВ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН ЧИТАЙТЕ НА СТР. 18



«Дни предательства»
(Чехословакия)

«Солярис» (СССР)

«Вероника» (Румыния)

«Кто любит землю»
(ГДР)

«Коперник» (Польша)



«Женщина в маске»
(Венгрия)

«Кармен» (Куба)

«Козий рог» (Болгария)

