

СОВЕТСКИЙ

6

Экран



Актер высказывается
ролью. Но сколько
остаётся за экраном
его собственных тревог,
забот, размышлений!
На пленуме
Союза
кинематографистов
состоялся большой,
острый, многоплановый
разговор о проблемах
актерского творчества.



В НОМЕРЕ:

Вьетнам, Чили, Африка —
горячие точки
нашей планеты.
Документальные
кинорепортажи о них
стали центральными
на фестивале в Лейпциге.



6—9

14—15

страницы:

10—11

12 16—17



Американская
киноактриса
Фэй Даноуэй —
новое для нас имя.
Киновед Р. Соболев
набрасывает штрихи
к ее портрету.

«Это — мое объяснение
в любви тем прекрасным
людям, с которыми
сводила меня судьба».
Так определяет замысел
своего нового фильма
режиссер Ю. Ильенко.

В номере вы найдете
размышления сценариста
В. Черных о герое
70-х годов, обзор
новых кинофильмов,
страничку для зрителей
села (ждем от них
отклика о том,
как помогают им
фильмы
о передовом опыте).



СОВЕТСКИЙ Экран

№ 6 март 1974

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО
КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

ОСНОВАН В 1925 ГОДУ

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

© «Советский экран» 1974 г.

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. ХЛОПЛЯНКИНА,
Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

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



На первой странице
обложки — актриса
Виктория ФЕДОРОВА
(читайте о ней на стр. 9)

Фото Валерия Плотникова

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.

№ 6 (414) — 1974 г.
Сдано в набор 1/II — 1974 г.
А 04662.
Подписано к печати 19/II — 1974 г.
Формат 70 × 108¼.
Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 800 000 экз. Изд. № 492.
Заказ № 1755.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской
Революции типография газеты
«Правда» имени В. И. Ленина,
125865, Москва, А-47,
ГСП, ул. «Правды», 24.

РЕЧЬ ЧЛЕНА ПОЛИТБЮРО
ЦК КПСС,
ПРЕДСЕДАТЕЛЯ
ПРЕЗИДИУМА
ВЕРХОВНОГО
СОВЕТА СССР
Н. В. ПОДГОРНОГО
НА ТОРЖЕСТВЕННОМ
ЗАСЕДАНИИ,
ПОСВЯЩЕННОМ 50-летию
КИНОСТУДИИ
«МОСФИЛЬМ»

Дорогие товарищи!

Мне доставляет большое удовлетворение вручить сегодня в этой торжественной обстановке студии «Мосфильм» — старейшине советского киноискусства — орден Октябрьской Революции. В приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнев, в Указе Президиума Верховного Совета СССР по достоинству отмечены большие заслуги «Мосфильма», его вклад в дело коммунистического воспитания трудящихся, дана высокая оценка созданных на студии произведений, оказавших глубокое влияние на развитие отечественной кинематографии, мирового прогрессивного кино.

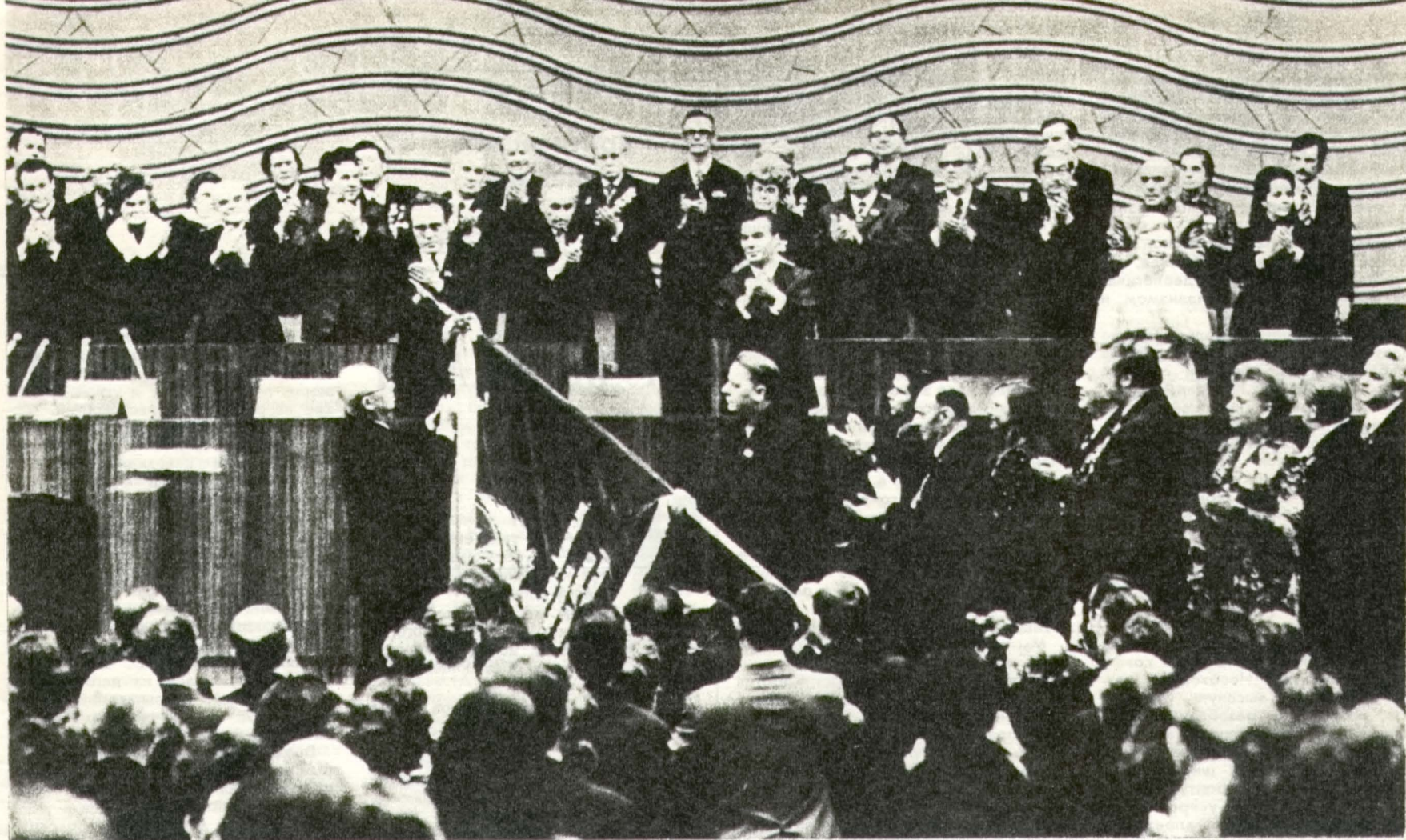
От имени Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР и Советского правительства сердечно поздравляю вас, товарищи мосфильмовцы, — сценаристов и актеров, режиссеров и операторов, художников и композиторов, специалистов кинопроизводства и работников цехов — весь многотысячный коллектив с юбилеем студии, с высокой наградой Родины.

За полвека своего существования киностудия «Мосфильм» выпустила на экраны более тысячи художественных лент. Лучшие из них стали подлинной классикой социалистического реализма, получили широкое признание как в нашей стране, так и далеко за ее пределами. Такие выдающиеся произведения, как «Броненосец «Потемкин», «Мы из Кронштадта», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Коммунист», «Председатель», «Освобождение» и многие, многие другие фильмы, разные по тематике, жанрам и творческой манере, стали неотъемлемой частью духовной жизни советского народа. Они активно помогали и помогают партии в воспитании нового человека, в строительстве коммунистического общества.

Славные творческие традиции вашего коллектива начали складываться в те далекие годы, когда первое поколение мосфильмовцев снимало картины еще в полкустарных ателье, доставшихся студии от дореволюционных фирм. Эти традиции вы продолжаете развивать, работая в прекрасном оборудованном кинопоросе, созданном благодаря заботе партии и народа о советской художественной культуре.

Партийная убежденность и страстность, тесная связь с жизнью народа, высокое художественное мастерство — именно эти черты, именно эти традиции характеризуют лучшие картины «Мосфильма», которые вписаны золотые строки в историю советской кинематографии, социалистического искусства. Миллионы людей полюбили героев, воплощенных на экране замечательными мастерами кино. Художественные ценности, созданные вашей и другими киностудиями страны, оказывают могучее влияние на умы и сердца людей.

Всей своей историей, своей художественной практикой наш экран



ВЫСОКАЯ МИССИЯ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Москва.
Кремлевский Дворец съездов.
Вручение ордена Октябрьской
Революции «Мосфильму»

Фото В. Мастюкова
и А. Стужина (ТАСС)

подтвердил известную мысль Владимира Ильича Ленина, отметившего еще на заре развития советской кинематографии, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино». И это действительно так. Масовость кино, сила эмоционального воздействия, богатство и доступность его эстетических средств дают киноискусству поистине огромные возможности в формировании коммунистического мировоззрения, высоких нравственных принципов советского общества.

Можно ли представить себе нашу действительность без кино? Оно проникает сегодня буквально всюду. Герои лучших кинопроизведений как бы сходят с экрана, оказываются в гуще событий рядом с нашим современником, становятся его друзьями и советчиками. Образно говоря, современный кинематограф есть своего рода университет жизни для миллионов и миллионов советских людей.

Огромный путь прошел кинематограф за короткое время, колоссально обогатился арсенал его технических приемов и средств художественной выразительности. Из «великого немого» он превратился в звуковой, к черно-белой ленте добавилось цветное изображение, намного совершеннее стал его образный язык. Подобно тому, как современная кинокамера способна заглянуть в беспредельные просторы Вселенной и в тайны микромира, она дает возможность проникнуть в глубины человеческой души и в сложнейшие социальные процессы, происходящие в мире. Все это делает кино одним из наиболее эффективных и тонких идеологических инструментов в руках нашей партии.

В последние годы наряду с кино широкое развитие получило телевидение. В свое время высказывались суждения, что оно является чуть ли не противником кинематографа и может якобы даже вытеснить его.

Жизнь показала, однако, что подобного рода опасения несостоятельны. Телевидение стало скорее союзником и соратником кино, в какой-то степени, может быть, соперником, но таким, который помогает кинематографистам оттачивать свое мастерство.

Подобное творческое содружество, несомненно, способствует и повышению художественного уровня телевизионного репертуара. Достаточно напомнить, что многие советские киностудии, среди них, конечно, и «Мосфильм», снимают картины по заказу Центрального телевидения и что некоторые из них уже получили широкое общественное признание. В наших условиях кино и телевидение развиваются и совершенствуются, взаимно дополняя и обогащая друг друга на путях творческого соревнования. Лучшим доказательством этого является постоянный рост числа как телезрителей, так и посетителей кинотеатров.

Советское кино, как и прежде, работает на самую массовую аудиторию. Думаю, не ошибусь, если скажу, что чуть ли не каждый из двухсот пятидесяти миллионов советских людей, каковы бы ни были его профессиональные интересы, возраст и личные вкусы, является любителем кино — требовательным и благодарным. В залы наших кинотеатров приходят ежегодно пять миллиардов человек, еще больше людей видят фильмы по телевидению, к ним надо прибавить миллионы зрителей, смотрящих советские картины за рубежом. Какую же огромную ответственность за каждый кадр должны испытывать мастера нашего экрана!

И на сегодняшнем празднике можно по праву сказать, что наши кинематографисты стремятся выполнить свой партийный и творческий долг в меру своих талантов, своих дарований. Партия, народ знают это и по достоинству ценят.

Товарищи!
Современный этап коммунистического строительства выдвигает новые задачи перед всеми отрядами наших славных тружеников — рабочими, колхозниками, научно-технической и творческой интеллигенцией. Юбилей студии «Мосфильм» отмечается в знаменательное время, когда советский народ настойчиво и самоотверженно работает над претворением в жизнь величественных предначертаний XXIV съезда КПСС. Декабрьский Пленум Центрального Комитета партии глубоко проанализировал результаты первых лет и третьего, решающего года девятой пятилетки. Благодаря огромной целенаправленной работе партии, героическим усилиям советских людей в прошедшем году были достигнуты большие успехи в развитии промышленности, сельского хозяйства, в выполнении социальной программы съезда.

В то же время Пленум сосредоточил главное внимание на еще не решенных задачах, наметил новые рубежи развития советской экономики. Речь идет при этом прежде всего о необходимости дальнейшего повышения эффективности общественного производства, быстрее внедрения достижений научно-технического прогресса, совершенствования механизма планирования, всего дела управления сложным народнохозяйственным комплексом. Решающее значение на данном этапе борьбы за выполнение и перевыполнение планов четвертого года пятилетки приобретают повышение творческой активности каждого труженика и каждого производственного коллектива, правильная организация социалистического соревнования.

Главная цель соревнования — развитие инициативы масс в борьбе за повышение производительности труда. Именно это выдвигается на первый план в Обращении ЦК КПСС к

партии, к советскому народу, встретившем полное одобрение советских людей. Рабочие, колхозники, интеллигенция хорошо понимают, что первоосновой всех наших успехов, источником неуклонного движения вперед может быть только труд, что от выполнения и перевыполнения плановых заданий зависит рост могущества Советского государства, общественного богатства, темпы повышения уровня жизни народа.

Дело чести мастеров советского кино — внести свой достойный вклад в выполнение величественных задач, стоящих перед страной, творчески откликнуться на Обращение ЦК КПСС. Экран призван воспитывать уважение к людям труда, высоко поднимать авторитет тех, кто умеет работать вдохновенно, отдавая своему делу мысли и сердце. Кинематограф может и должен поддерживать и развивать стремление советских людей выполнять свой трудовой долг, вносить в работу творческое начало, сметку, изобретательность, инициативу. И нет сомнения, что работники кино успешно справятся с этой задачей!

Последние годы, как известно, ознаменовались крупными успехами внешней политики Советского Союза, всего социалистического содружества. Мировая обстановка заметно меняется в сторону разрядки напряженности, укрепления мира, безопасности и дружбы народов, расширения международного сотрудничества. Еще прочнее становятся позиции социализма, всех сил, выступающих за национальное освобождение и социальный прогресс. Новым крупным шагом на этом пути явился недавний визит товарища Л. И. Брежнев на Кубу, получивший единодушное одобрение всего советского народа и вызвавший большой общественный резонанс у нас и за рубежом.

Понятно, конечно, что благоприятные перемены, происходящие на

международной арене, все более широкое применение на практике принципов мирного сосуществования государств с различным социальным строем — это весьма сложный и противоречивый процесс. Империалистические круги, реакционеры всех оттенков, маоисты пытаются затормозить ход позитивных изменений в мире, воскресить обстановку «холодной войны». Все острее и многообразнее, все напряженнее становится идеологическая борьба между социализмом и капитализмом.

Трудно переоценить роль, которую играет советский кинематограф в борьбе идей. Кино было и остается одним из важнейших плацдармов идеологической битвы, кипящей в современном мире. Советские кинематографисты призваны последовательно выполнять свою революционную гуманистическую миссию: нести яркое, образное слово коммунистической правды, обнажать истинное лицо империализма и его лакеев.

Мы — сторонники расширения международных контактов во всех областях культуры, но ясно отдаем себе отчет в том, что кое-кто за рубежом не прочь использовать развивающееся сотрудничество для усиления атак на социалистический строй, на советский образ жизни. Необходимо поэтому сохранять высокую бдительность, решительно разоблачать ложь и лицемерие современного антикоммунизма, фарисейскую мораль буржуазного мира, вести широкое наступление по всему фронту идеологической борьбы. Мы уверены, что советский кинематограф и впредь будет на уровне этих высоких требований!

Дорогие товарищи!

Творческая работа мастеров культуры всегда находилась и находится в центре внимания партии и Советского государства. В постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» всесторонне рассмотрены состояние и перспективы развития кино, вскрыты имеющиеся недостатки, сформулирована четкая программа развития киноискусства на будущее.

Следуя принципам социалистического реализма, советские кинематографисты призваны правдиво, глубоко и ярко отразить нашу жизнь во всем ее многообразии, со всеми ее сложностями, острым взглядом художника увидеть в ней черты коммунистического завтра и страстно утверждать их могучей силой искусства.

Что это значит конкретно, если говорить о главном?

Это значит — раскрывать величие и героизм наших дней, утверждать идейные и нравственные ценности нашего общества, советский образ жизни, правдиво показывать моральную красоту и благородство советского человека — строителя коммунистического мира.

Это значит — воспитывать советских людей в духе высокой ответственности перед обществом, коллективизма, организованности и дисциплины, в духе беззаветной преданности революционным традициям, идеалам марксизма-ленинизма.

Это значит — воплощать на экране идеи дружбы народов, патриотизма и интернационализма, приобщать советских людей, особенно молодежь, к лучшим образцам мировой культуры прошлого и настоящего, раскрывать ее гуманистические, прогрессивные начала.

Это значит — смело вскрывать недостатки и отрицательные явления в нашей жизни, решительно бороться против всего того, что мешает движению советского общества вперед, увлечь в сторону от коренных задач строительства коммунизма.

Наше время необычайно интересно для художника. Поистине неисчерпаемы возможности, которые открывает оно перед писателем, режиссером, актером, каждым творческим работ-

ником, искренне стремящимся помочь партии и обществу в формировании человека коммунистической мысли и дела, высокой нравственной красоты и благородства, интернационалиста, осознающего себя хозяином своей страны, ее настоящего и будущего.

Широчайший простор для творческого новаторства, для проявления самобытности дарований и талантов открывает метод социалистического реализма. Он обязательно предполагает постоянный поиск новых выразительных средств, отвечающих духу времени, нашей революционной эпохе. Справедливость этого подтверждают наиболее значительные произведения киноискусства, в том числе созданные и на вашей студии.

Однако поиски новых средств выражения отнюдь не должны превращаться в самоцель, в некое плавание «без руля и без ветрил» по безбрежным просторам океана искусства. Искусство социалистического реализма имеет свои берега — четкие классовые принципы, определяемые его высокой миссией: оно призвано помогать партии в ее великой борьбе за коммунистическое преобразование мира.

Мы решительно выступаем против того, что приносит вред человеку труда, против унижения личности, против смакования грязи и подлости, против искажения жизненной и исторической правды. Столь же решительно мы выступаем против апатичности, против чуждых нам настроений и вкусов. Мы откровенно критиковали и будем критиковать фильмы, отмеченные штампом ремесленничества, фальши, с которыми, к сожалению, еще приходится встречаться на нашем экране. Видимо, надо подходить с большей мерой требовательности ко всем участкам кинопроизводства, держать под контролем все его стадии, строже спрашивать с тех, кто дает новым фильмам путевку в жизнь.

Высшим критерием, которым руководствуется партия в оценке произведения искусства, в том числе того или иного фильма, являются идеалы коммунистического общества, марксизма-ленинизма, благо советских людей и всего трудящегося человечества. С этих принципиальных позиций мы говорим советским художникам: дерзайте, творите на благо народа! Мы рады каждому произведению искусства, в котором художник правдиво отразил нашу славную историю, наше бурное и прекрасное время.

«Миллионы зрителей», — отмечал Л. И. Брежнев, — 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».

Дорогие друзья!

В жизни как отдельного человека, так и целого коллектива день, когда ему вручается высокая государственная награда, остается в памяти как яркое торжественное событие. Хочется выразить уверенность, что награждение студии «Мосфильм» станет новой знаменательной вехой на творческом пути вашего славного коллектива, всей советской кинематографии!

Две самые высокие награды Советского государства — орден Ленина и орден Октябрьской Революции — это не только оценка больших заслуг «Мосфильма» перед советской культурой, но и призыв к новым творческим усилиям, к достижению более высоких рубежей, к созданию фильмов, достойных всенародного признания. Позвольте пожелать вам, дорогие товарищи мосфильмовцы, новых больших успехов в вашей работе, которая так нужна нашей партии и нашему народу.

критический дневник

ЧТО ЗА ОБЛАКАМИ

А. ГЕРБЕР

Небо, ну, конечно же, небо — что там еще может быть за облаками? Фильм так и называется — «За облаками небо».

И неба в нем действительно много — и тревожного, и сумеречного, и открытого. Разного, но всегда притягательного, всегда обещающего свободу, страсть, риск.

Оператор Евгений Давыдов сумел увидеть небо глазами летчика. И снял его с высшей, невидимой нам точки — там, за облаками, откуда падает вниз, к людям, и куда снова ускользает от них странная птица, придуманная человеческой мечтой. Самолет, пожалуй, главная любовь создателей фильма. Они несутся за ним в головокружительных выражах, не покидают в бою, почти теряют, но к счастью, вовремя опускают на землю.

...«Небо начинается с Земли», — заметил поэт. Вроде бы открытие незначительное, во всяком случае, такое же простое, как и то, что «за облаками небо». Но не случайно в конце фильма летчик, привыкший считать, что жизнь, настоящая жизнь, всегда в небе, на свой же вопрос — что там за облаками? — отвечает: «...Земля... Снег вот лежит... Березы... Люди живут... Вот это и есть, братцы, Россия... Авиация... Престиж...»

И взлеты наши, и падения, и на-

дежды, и поражения — все закладывается не в той «небесной жизни», а в обычной, повседневной, трудовой. И часто, паря в облаках, мы теряем от малейшего прикосновения к земле, сложностей ее и угроз, от стихии ее радостей и жестокостей.

Там, за облаками, где было небо, военное небо, а в небе том видимая цель, прямая наводка, точная мишень — там Алексей Седых (артист Геннадий Сайфулин) был герой. Он умел летать, умел побеждать и победителем, увенчанным наградами, вернуться домой. Ему казалось, нет, он был уверен, что теперь у него, у таких, как он, «все выйдет... зря, что ли, две войны отшагали».

Вот таким крепким фронтовым парнем он пришел в послевоенный мир, взмахнул крылом и... не полетел. Земля обрушилась на него лавиной непонятностей, несовпадений, отклонений от привычной «небесной» схемы.

Вроде замечательный человек главный конструктор, а старого мастера чуть не убил... хамством.

Вроде герой Сергей Руднев — умница, всеобщий любимец, еще с самим Серовым вместе летал, а его не допускают на парад, потому что когда-то, где-то, что-то...

Ничего непонятно, но Алексей отшагал две войны, он привык не анализировать — подчиняться и, сам того не желая, предавать друга.

Привыкнув побеждать, он не сразу и не скоро поймет, что отказ от выигрыша требует порой большего мужества, чем умение добиться его.

Режиссер Юрий Егоров проводит своего героя сквозь строй проблем мирной жизни. Он не придумывает ему трудности сюжета. Он как бы извлекает их из памяти, из документов, из биографии поколения, к которому сам принадлежит.

«ТРУДНЫЙ ЧЕЛОВЕК» ПЕТР ИСАЕВ

Э. ЛЫДИНА

Лица преступника мы так и не увидим. Только успеет он появиться у выхода из огромного спортивного зала, как сотрудник милиции направит на заматавшуюся фигуру фотокамеру, и фильм «Ринг» (Одесская киностудия, сценарий Н. Леонова, режиссер В. Новак) завершится.

Такой финал не случаен. Он не случаен потому, что картина, выстроенная как будто в соответствии с законами детектива — ограбление, убийство и розыск преступника, — в первую очередь обращена к раскрытию неординарного человеческого характера, к проявлению этого характера в одном из обычных «милицийских» дел.

Острая интрига, внезапные ходы и неожиданные повороты — все это становится фоном и обстановкой, в которых действует главный герой картины Петр Исаев — человек из тех, о ком чаще всего отзываются одним словом — «трудный».

Он и в самом деле трудный, этот Исаев. И не в силу того, что мешает

ему прошлое — слава олимпийского чемпиона, известного боксера, ушедшего с ринга непобежденным.

«Трудность» Исаева, сотрудника уголовного розыска, в нем самом, в его требовательном характере. В том, что не умеет он легко вступать в контакт с людьми. В том, что настроения, эмоции, внутренний мир тех, с кем свела его работа в милиции, остаются словно вне поля его зрения. Такова уж натура этого человека...

В последнее время мы часто говорим о приходе в литературу, на сцену, на экран нового героя — «делового человека», нередко принимая за точку отсчета характер Алексея Чешкова, героя пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны». Ни в коей мере не проводя прямых параллелей (слишком разнятся эти герои, да и вряд ли правомерно сопоставлять ситуации, в которых они действуют), все же задумаемся над теми принципиально общими чертами характера, которые сближают Чешкова и Исаева. Честность, которая не терпит работы спустя рукава, заставляет человека быть до конца последовательным в своих принципах и поступках. Но нередко оборачивается для окружающих нетерпимостью, резкостью, обидой, что греха таить...

Не случаен эпизод в «Ринге», когда Исаев отказывается запрашивать в актив группы заманчивую цифру — пятьдесят раскрытых преступлений, потому что это всего лишь пятьдесят телефонов-автоматов, сломанных

● ЗА ОБЛАКАМИ НЕБО

ПРОИЗВОДСТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ
КИНОСТУДИИ ДЕТСКИХ
И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

Сценарий Ю. Принцева, Ю. Егорова
Постановка Ю. Егорова
Гл. оператор Е. Давыдов
Гл. художник П. Пашкевич
Композитор М. Фраддин

● РИНГ

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

Сценарий Н. Леонова
Постановка В. Нована
Гл. оператор А. Полинников
Гл. художник М. Панаева
Композитор В. Дашневич

За каждым словом, кадром, за прекрасной музыкой композитора М. Фраддина чувствуешь выстраданную потребность художника — вспомнить, понять, осознать опыт своего времени и своего поколения. Его могут упрекнуть в отсутствии новейших кинематографических приемов и форм. Но думается мне, что вот такой публицистический кинематограф имеет право на любые средства — и завтрашние и вчерашние, — лишь бы не архаичной и банальной была его мысль, лишь бы не придуманными были его проблемы.

Что и получилось. «За облаками небо» — фильм острогражданский, волнующий именно личной авторской заинтересованностью в решении нравственных вопросов, без которых невозможно строить реальный, а не облачный мир на земле. Напрасно авторы боятся, что подобный гражданский пафос может наскучить зрителю, и на всякий случай наспех лагают художественную публицистику художественной лирикой порой не самого высокого качества. Как раз они, эти любовные истории, — неравный брак, закадровое, к счастью, его расторжение, исчезновение мужа героини и его внезапное возвращение — самые надуманные в фильме. И как бы хороша ни была Лариса Малеванная, как бы достоверны ни были ее переживания, фильм все-таки не о ней, не о мужчинах и женщинах, не о вечной потребности любить. Фильм (да простят меня женщины) мужской. Его лучшие эпизоды — те, где мужчины пытаются решать не вечные проблемы любви, а не менее вечные проблемы общественной справедливости. Нам интересно, что и как они говорят. Нас волнуют их столкновения. Мы следим за ходом их мысли с большим интересом, чем за развитием любовных отношений По-

лины и Алексея. Единственное, о чем можно пожалеть, что желание сказать как можно больше, вложить в одну картину максимум полезной информации неизбежно приводит к скороговорке, к эпизодам-тезисам, к вопросам без ответов или, наоборот, к слишком облегченному их разрешению. И герою, Алексею Седых, и зрителю порой некогда «переварить» тот поток информации, который обрушивают на нас авторы.

Как на стоп-кадре, в начале фильма остаются лишь интересно заявленными, но так и не раскрытыми судьбы друзей-фронтовиков Евгения и Виктора, несмотря на обаятельную игру Сергея Никоненко и Игоря Ясуловича.

Примерно то же самое можно сказать и о Рудневе в исполнении Владислава Дворжецкого. Этому актеру достаточно появиться на экране, чтобы у зрителя возник десяток версий судьбы его героя. Даже самую незначительную роль он умеет делать многозначительной. А тут не просто летчик, не просто герой. Тут человек, которому быть генералом, а его в отставку. Тут летчик, которому суждено летать, а его приковали к земле. Интересная судьба, интересный актер. И тем не менее линия Руднева осталась в фильме лишь заявкой: сценарий не дал актеру и его герою возможностей полностью раскрыться. Пожалуй, больше всего повезло в фильме Николаю Волкову, хотя он появляется на экране не так уж часто. Но мы всегда застаем его в процессе — раздумий ли, поступков, в движении личности, в ее неожиданных поворотах, пусть противоречивых, но убедительных.

Я бы сказала, что главный конструктор в исполнении Николая Волкова — несостоявшийся главный герой картины. В нем, как ни в ком-

другом, с наибольшей точностью отразилось время. Он, безусловно, наиболее интересный авторам герой и потому самый достоверный, самый доступный в высоких полетах своей мысли.

Ему, способному на крайности и слабости, на педантичную вездальность и детскую обидчивость, на страдание из-за своей исключительности и одновременно понимание ее, именно ему можно доверить жизнь людей.

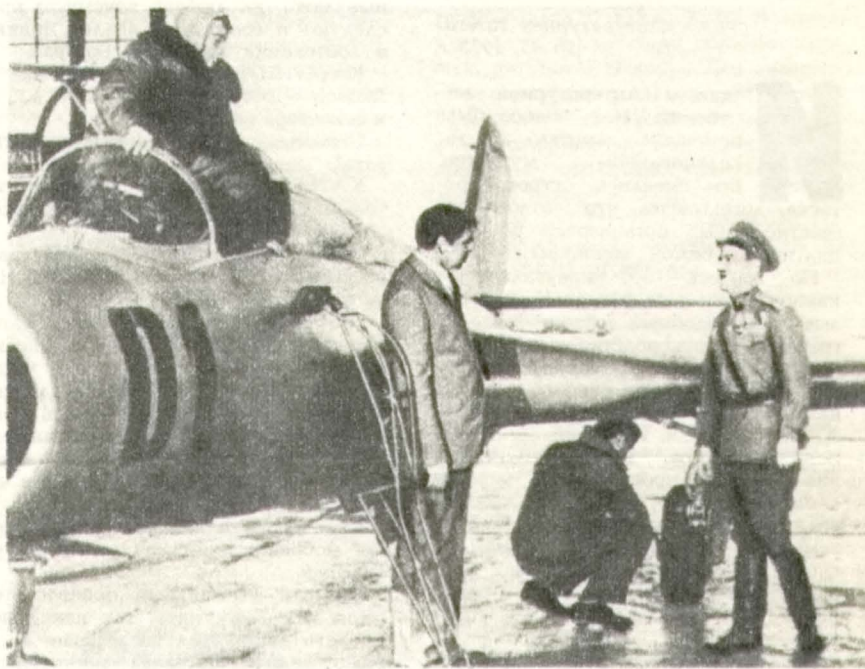
Это, пожалуй, главный итог фильма — личность, чья исключительность жизнестворна. Чей мозг способен устоять, чтобы начинать все снова

ла — в творчестве, поиске, которые способны гарантировать разумную жизнь на земле.

Итог главный, но не последний. Герои только выведены на стартовую площадку. Они еще на полпути к земле.

Нас ждет продолжение фильма, где мы снова встретимся с его героями.

В центре — главный конструктор (Н. Волков), Алексей (Г. Сайфуллин)



школьниками. Но Исаеву этот камуфляж не нужен. «Отдай в отделение по месту совершения преступления. Пускай другие таким образом процент раскрываемости повышают...» — бросает Исаев. Иначе он не умеет...

Так заявлен характер Петра Исаева. И ситуация у него на службе нарастает достаточно серьезная. В группе Исаева допущено немало промахов, люди нервничают, ищут возможности исправить ошибки, оправдаться. И тем важнее для них сейчас обнаружить преступника, убившего инкассатора и готового во всякий час нанести новый удар.

Улик собрано немного, но существуют два очевидца преступления. Путем тщательных опросов свидетелей, инсценированного восстановления событий, анализа всех данных Исаев приходит к твердому выводу, что убийца — опытный, умелый боксер, а отличающая его особенность та, что он левша... Тогда и решает Исаев снова выйти на ринг.

Его расчет прост: сенсация, вызванная появлением на ринге «самого» Исаева после пятилетнего отсутствия, соберет в спортивном зале многочисленных любителей бокса, преступник не устоит, придет, надеясь замешаться в толпе, не подозревая, что как раз ради него и вернулся Исаев на ринг.

Таков план Исаева, принятый им наперекор всему и всем.

Начальство уже почти готово закрыть дело об убийстве, и вдруг ошеломляющее предложение... Удив-

лены коллеги Петра: не граничит ли его решение с сумасбродством?.. Жена, сын, бывший тренер Островерхов тоже настроены отрицательно.

Но: «у меня нет другого выхода», — этими словами Исаев как бы исчерпывает вопрос.

В роли Исаева в «Ринге» дебютирует Александр Пороховщиков.

Выбор актера оказался верным. В своей первой экранной работе Пороховщиков еще несколько скваван, его интонация порою однообразна, он слишком акцентирует замкнутость, резкость Исаева. Но важно другое: актер смело принял на свои плечи самый замысел фильма. В небогатом драматургическом материале роли он изыскивает возможность не просто раскрыть цельность натуры своего героя. Его интересует и то, что скрыто за всем этим. За постоянной сдержанностью Исаева он угадывает его уязвимость, боль оттого, что не всегда легко понимают его люди.

Исаев, каким играет его Пороховщиков, не меняется на протяжении фильма, не знает эволюции. Его герой — человек сложившийся, сформировавшийся, но сквозь холодность актеру удалось высветить теплую и чуть грустную улыбку Исаева, в которой и выявляется его истинное отношение к людям.

...Исаев возвращается на ринг, несмотря ни на что. И те, кому поначалу его решение казалось странным, понемногу свыкаются с ним и втягиваются в эту операцию.



И сам Исаев справляется с некоторой долей неуверенности в себе самом: ему нелегко было выйти на ринг после стольких лет отсутствия... Здесь, по сути, сюжет исчерпывает себя. И действие начинает утомительно топтаться на месте, как раз тогда, когда идут бои на ринге...

Эта длительная «командировка» на ринг, пусть профессионально и темпераментно снятая, занимает едва ли не всю последнюю четверть фильма и вряд ли существенно дополняет образ Исаева.

Исаев (А. Пороховщиков)

Бывают счастливые сплав, когда, по внешним признакам относясь к детективному жанру, картина обнаруживает интересные психологические портреты, сложные характеры и отношения героев. Нравственный итог фильма «Ринг» — неровного, реализованного не все свои возможности — в характере Петра Исаева, в котором найдены новые грани в рамках старого, любимого и устоявшегося жанра.

критический дневник

ОТЛОВЛЕН МУЖЧИНА

Ольга ЧАЙКОВСКАЯ

*«В МИРЕ ЖИВОТНЫХ»
В городе Иколаевске отловлен
мужчина, на щиколотке пра-
вой ноги которого обнаруже-
но кольцо с надписью «Прось-
ба вернуть в город Кетровск,
ул. Московская, д. 7, кв. 5»*

*«Литературная газета»
№ 45, 1973 г.*

Итак, в «Литературной газете» на 16-й полосе была помещена заметка о закованном мужчине. Все смеялись остроте гротеска, догадываясь, что «отлов» несчастного был организован по инициативе любимой женщины.

Но гротеск — это преувеличение, какого в жизни не бывает. И вот, оказывается, подобный «отлов» вовсе не гротеск, а руководство к действию, по крайней мере так всерьез полагают авторы одного фильма — «Здесь нам жить» (киностудия имени А. П. Довженко, сценарий М. Зарудного, режиссер А. Буковский). Действие картины происходит в украинском селе Снигуры, в колхозе, как видно, неблагополучном. Тут следует заметить, что у авторов фильма, поскольку речь идет о проблемах производственных, самые добрые намерения и их негодование вполне справедливы.

Против неполадок и показухи встает партийный секретарь колхоза Яков Чигирин, и это опять-таки хорошо. Но, к сожалению, и в области производственных проблем фильм не назовешь правдивым. Чигирину — во всяком случае, возникает такое впечатление — приходится работать одному за весь колхоз. Это он обнару-

● **ЗДЕСЬ НАМ ЖИТЬ**
ПРОИЗВОДСТВО КИЕВСКОЙ
КИНОСТУДИИ ИМЕНИ
А. П. ДОВЖЕНКО

Сценарий М. Зарудного
Постановка А. Буковского
Гл. оператор И. Беляков
Гл. художник В. Шавель
Композитор А. Билаш

жил, что сено сгнило, что сев проведен никуда не годно, зерно лежит в открытой борозде. Он сам добывает трактор и даже пасет колхозных коров. При этом он все время призывает сограждан честно глядеть в глаза друг другу, что при данной организации труда сделать довольно трудно.

Но мы оставим эту, так сказать, деловую линию и обратимся к лирической, ибо именно здесь, в сфере нежных чувств, и столкнемся с «отловом», с которого начали речь.

Любовных линий в фильме две. Одна — это Яков Чигирин и Яринка. Несмотря на то, что оба они свободные люди, их любовь почему-то преследуют и гонят. Вот диалог Яринки и зоотехника Катерины Богорад.

КАТЕРИНА. ...Твои отношения с Яковом. ...Студентка третьего курса и секретарь парткома...

ЯРИНКА. Будешь меня воспитывать?

КАТЕРИНА. Нет. Но речь идет не только о тебе. Эта история может запятнать вас обоих...

ЯРИНКА. Рассказывайте! Всем рассказывайте! Я ничего не боюсь! Ничего!

Этот возглас достоин новой Катерины из «Грозы» и был бы вполне уместен, понятен и уважаем в устах этой героини, но в данных условиях звучит странно. Трагедия здесь вряд ли может возникнуть и не возникает. Фильм кончается свадьбой, на пути которой на самом деле ничего и не стояло.

Куда драматичней развивается другая любовная линия — Ольга и Петро Шамрай.

Шамрай — очевидный прохвост, он гонит из дому мать, так как хочет продать дом, удрал из деревни в город, чтобы торговать мороженым, и, наконец, бросил Ольгу, когда она ждала ребенка.

Ольга не осталась одна. В дело вмешался тот же секретарь парткома, взял молодую женщину и ее ребенка под свое покровительство, устроил пышные «крестины» под знаменем и чуть ли не всеколхозный

● **ЧЕЛОВЕК НА МОСТУ**
ПРОИЗВОДСТВО СТУДИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ.
БРАТИСЛАВА, ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Сценарий Ивана Буковчана
Режиссер Ян Лацко
Оператор Владимир Ешина

пир в честь новорожденного. На пир и произошло самое интересное.

Еще до «крестин» трое парней из колхоза с вedomо Чигирина отправились на «газике» в город, где они схватили Петро, скрутили ему руки и вместе с возком мороженого бросили в машину. «Газик» мчит по улице, а вслед ему свистит поленький милиционер. Есть в похищении и другие комические элементы — похищаемый кричит, например, «мама». А еще он кричит «а-а-а», и ему остроумно отвечают «и-и-и». Если бы перед нами разыгрывали комедию, мы бы слова не сказали против похищения — этот жанр позволяет разного рода вольности, еще и не такие.

Но мы имеем дело с кинодрамой, авторы которой, вне всяких сомнений, считают себя проповедниками истинной нравственности (еще раз напомним: похитители действуют с ведома Якова Чигирина).

Итак, несчастного, насмерть перепуганного Петро привозят в колхоз на самый пир. Он все время вздрагивает, оглядывается и вскрикивает: «Только без рук!» И что это он все время вздрагивает?

Во главе стола сидит Ольга. Яков, родственники и среди них старый, увешанный медалями и почти весь загороженный бородой дед — рядом.

Петро стоит, опустив голову, перед Ольгой и тихо говорит: «Прости». Но присутствующим, во всяком случае так полагают авторы картины, этого мало. И вот выступает дед с медалями и бородой. Ему-то и досталась сейчас главная роль.

— На колени! — гремит он. — На коленях искупай грех свой!

Все ожидающе молчат. И Петро подгибает колени и опускается на землю. Правда, первое его (и вполне естественное) движение было унести ноги, но он оглянулся на тех трех парней (судя по страху, в машине ему еще и наподдали)...

Вы не знаете, куда глаза девать. Вы сидите и думаете только об одном — долго ли даться этому позорищу (нашему с вами позорищу, потому что нас очевидно и без тени колебаний приглашают в сочувствующие и соучастники), и тут «борода» гремит снова:

— Руку!.. Руку целуй жене своей!
И Ольга, по отношению к которой



ЦЕНА ПОДВИГА

А. ЕГОРОВ

Как-то не поворачивается язык назвать то, что происходит в фильме режиссера Яна Лацко «Человек на мосту», буднями. В небольшом словацком селе разместились немецкий батальон, готовящийся прочесать горы и леса окрест в поисках партизан. Село живет под дулами оккупантов, самый воздух над ним заряжен ненавистью и страхом.

И все-таки будни. Хлопочет о порядке, открывает школу, ищет контактов с учителем майор, командир батальона. О хлебе насущном бьются крестьяне, что-то подлаивают в своих хозяйствах. Нет и речи о каком-нибудь подполье, организованном сопротивлении.

Но именно из этих странно будничных обстоятельств рождается подвиг,

о котором, может статься, сложат балладу.

Словак-учитель (артист Иван Мистрик очень убедителен в этой роли) случайно узнает о том, что партизаны заминировали мост. Взрыв должен грянуть в полночь. Крестьянин, принявший партизан и нашего учителя, за минуту до взрыва распаивает окна своей избы: «Где его теперь найдешь, стекло?» (Запомните эту будничную деталь, будничную заботу.)

Но взрыва нет. Сапер вопыхах поставил стрелку не на полночь — на полдень. Завтра, в двенадцать...

Скорее всего, что нашему учителю не нужна эта тайна, ни в отряд, ни в подполье он не собирается, давая выход своей ненависти к чужакам только в сдержанных беседах с майором, в эдаком бесшабашном хождении над пропастью. Но последний странно будничный день героя неумолимо ведет его к черте более решительного выбора. Ведь и молчание (о взрыве) уже сопротивление. А часы движутся к полудню.

За пять минут до двенадцати учитель раскрывает окна в классе,

«Человек на мосту»

вспомнив ночной жест старика крестьянина. Распускает детей по домам.

Ровно в полдень гремит взрыв, обрушив мост и разметав все стекла села. Кроме тех окон, на площади,

у всех на виду, которые раскрыл герой. Он понял оплошность и кидается бить эти стекла, но поздно. Майор застаёт его в классе, и нехитрая цепь умозаключений не занимает у этого матерого вояки даже минуты. «От кого вы узнали о взрыве? Где они?»

критический дневник

вся эта процедура является не меньшим издевательством, нерешительно (еще бы, нам бы с вами попасть в подобное положение!) протягивает руку, и отловленный мужчина ее целует. Затем его сажают за стол, подносят рюмку, и происходит преобразование — совсем то же, какое случилось с Бармалеем, после того как он побывал в брюхе у крокодила. Петро кидается к своему возку и с улыбкой вываливает для ребятшек мороженое. Потому что Бармалей любит маленьких детей. Только что не любил, а теперь любит.

Итак, дед — выражение высшей нравственности — несомненный властитель дум всего этого собрания. Но послушайте, ведь его «На колени!» носит явно дореформенный характер (я имею в виду реформу 1861 года), а может быть, и отсвет еще более ранних эпох, потому что в XIX веке подобный дед властителем дум никак стать бы не мог. Кстати, и авторы фильма явно подчеркивают, что дед оттуда, из стародав-

Праздничная процессия шествует по селу...



Будничный, случайный жест, будничная забота предательски обернулись ловушкой. Дальше — последний выбор.

И этот выбор станет подвигом. Учитель никого не выдал, все взял на себя, учитель приговорен к расстрелу.

Случайность помогла неслучайному, ненависть потребовала действия, пусть даже только такого, как это молчание о других, — в конце молчания свинцовая точка.

Достаточно и того, чтобы высветить подлинную красоту и цельность человека. Но на этом не исчерпано еще измерение цены подвига. Взрыв не причинил серьезного вреда оккупантам: мост вообще не столь важен стратегически, да и подлатать его понтонами — дело недалекое.

Первое звеньшко в цепи искушений: если все так, не сказать ли о партизанах? Звеньшко второе — явная, жгучая неприязнь партизан к нему, интеллигенту, «отскакивающемуся» и вообще, видимо, не способному к мужским, крутым и лихим занятиям.

го прошлого, об этом свидетельствует его постоянная реплика: «Если б, к примеру сказать, при старом режиме, так я б ну...» И видно, что, по его мнению, при «старом режиме» все было бы сделано как надо.

Я люблю старость и к древним традициям отношусь со вниманием, иные из них очень ценю, но — все что угодно, только не «на колени!» Мне легко представить себе, как люто ненавидел Петро эту руку, которую должен был прилюдно целовать по приказанию склеротического старика, как страстно жаждал оказаться за сто верст от суженой — суженой ему в столь принудительном порядке. И не нужно быть таким уж тонким психологом, чтобы сообразить, что Петро не забудет этой минуты ни односельчанам, ни жене, что вольно или неволью, рано или поздно, попомнит ей это свое унижение.

Нельзя сказать, чтобы намерения авторов были бы безнравственны — их негодование по поводу парня, бросившего женщину, у которой должен родиться ребенок, всякому понятно. Но на том наше единомыслие и кончается. Путь, предложенный фильмом, немислим, и, правду говоря, дрожь берет, когда думаешь, что среди миллионов людей, которые смотрят картину, найдутся хотя бы десять человек, которые примут сцену на пиру как должное или в самом деле как руководство к действию. Что они поверят, будто на скверный поступок можно отвечать беззаконием — ведь именно беззаконием было похищение Петро, и если бы милиционер был бы не комический, а настоящий, он вызвал бы мотоколяску, и дедовский урок нравственности, по счастью не состоялся бы. Согласитесь, что ввиду всего сказанного название фильма начинает звучать довольно мрачно.

А в финальных кадрах картины в голубую даль улетают журавли. Авторам, наверное, кажется это идеальней. А мне показалось, что журавли, глянув вниз, готовы улететь куда угодно, только бы не видеть того, что происходит в селе Снигуры.

Но нет, не цепляются они, звеньшки, ни в какую цепь. Есть своя логика у ненависти, своя логика у духовного выбора наедине с собой. «Когда придет новый учитель, пусть вставит стекла. Дети не должны мерзнуть». С этой последней фразой учитель уходит под конвоем на мост, на расстрел.

Негромко и очень серьезно рассказано нам о подвиге, о человеческом движении к нему, о красоте выбора, не знающего ни скидок, ни лазеек, не считающего малостей и крупностей.

Серьезная и глубокая история эта еще и снята, выполнена в очень строгой, ясной манере: печальные и контрастные зимние пейзажи, любовно выписанные крестьянские лица, внимание к деталям сельского быта, каждая из которых может стать значащей в этой повести о тревожных буднях.

Словацкое кино (картина создана на студии «Колиба» в Братиславе) предстает перед нами в этом фильме искусством самобытным и талантливым.

Ударным трудом отвечают советские люди на Обращение Центрального Комитета КПСС, призывающее ознаменовать четвертый год пятилетки новыми трудовыми победами.

Важные задачи, поставленные партией перед сельскими тружениками, вызвали широкий отклик у земледельцев. Кинодокументалисты, всегда находящиеся на переднем крае жизни нашей страны, сегодня стремятся в своих произведениях не только ярко освещать ход социалистического соревнования, трудовой подъем в борьбе за успешное выполнение планов, но и помочь сельскому труженику шире узнать о полезных новинках в сельском хозяйстве, познакомить его с героями 9-й пятилетки, рассказать, а тем самым помочь распространению ценного опыта тех, кто идет впереди.

Сегодня мы познакомим наших читателей с последними работами кинодокументалистов, адресованными сельским труженикам.

«ХЛЕБ РОССИИ», документальная лента студии «Ленкинохроника», рассказывает о том, как в сложных погодных условиях хлеборобы республики выполнили свое главное обязательство — засыпать в закрома Родины три миллиарда пудов зерна.

ЭКРАН— СЕЛУ

В фильме «ИНДУСТРИЯ МЯСА» Восточно-Сибирской студии кинохроники показана работа ряда промышленных комплексов, вступивших в строй по решению XXIV съезда партии в Тамбовской области. Авторы рассказывают о новой государственной-кооперативной форме организации производства мяса в Тамбовской области, отлично себя зарекомендовавшей.

Документалисты знакомят нас с Тамбовским промышленным комплексом по откорму крупного рогатого скота. Около 10 тысяч животных в год поставляют он.

Зритель увидит также работу свинарника-автомата, содержащего 15 тысяч свиней. Здесь автоматы по заданной программе задают животным корм, убирают и проветривают помещения, включают свет и электрокалориферы.

Агрпромышленное объединение, глубокая специализация и концентрация производства на базе современной техники открывают возможности для более эффективного ведения животноводства. Эту тему развивают фильмы «ТАМБОВСКИЙ ПРОМЫШЛЕННИК» и «ПРОМЫШЛЕННОЕ КОМПЛЕКС ПО ПРОИЗВОДСТВУ СВИ-

НЕЙ» («Центрнаучфильм»). Здесь также зритель увидит свинарники-автоматы, построенные в селе Новая Леда и в совхозе «Кузнецовский». Комплексная механизация и автоматизация всех производственных процессов в свинарнике до минимума сократили численность обслуживающего персонала, а кормовые рационы, тщательно продуманные и рассчитанные по питательности для различных возрастных групп животных, дают возможность получать максимальные суточные привесы...

Тому, как труженики колхоза имени Ильича, Хорольского района, Полтавской области, создают прочную кормовую базу общественному животноводству, посвящен фильм «КОРМОПРОИЗВОДСТВО В КОЛХОЗЕ», созданный на студии «Киевнаучфильм». Как показал опыт, орошаемые культурные пастбища — наиболее рациональная и эффективная форма организации летнего кормления скота. Таких пастбищ в хозяйстве — 600 гектаров. Здесь с весны и до поздней осени колхозное стадо получает свежий, питательный корм. Для зимнего кормления скота колхоз заготавливает в достатке высококачественный сенаж, комбинированный силос, душистое сено, кормовые гранулы, витаминную травяную муку.

Фильм «ПУНКТ ТЕХНИЧЕСКОГО ОБСЛУЖИВАНИЯ ЖИВОТНОВОДСКОГО ОБОРУДОВАНИЯ» студии «Беларусьфильм» рассказывает о техническом обслуживании ферм Жлобинского отделения «Сельхозтехники». Пункт технического обслуживания здесь оснащен новейшим оборудованием, обслуживание ферм проводится по строгому графику, для оперативного устранения неисправностей используется двусторонняя диспетчерская связь с хозяйствами и с выездными бригадами.

Зритель воочию убеждается в том, насколько выгодна эта организация обслуживания ферм.

В Обращении ЦК КПСС к партии, к советскому народу есть строки, адресованные сельским труженикам: «Центральный Комитет КПСС уверен, что наше славное колхозное крестьянство, работники совхозов, специалисты сельского хозяйства закрепят достигнутые успехи и порадуят Родину в 1974 году хорошим урожаем, увеличением производства и заготовок сельскохозяйственной продукции, будут с наибольшей эффективностью использовать каждый гектар земли, каждую тонну удобрений, вместе с рабочим классом сделают новый шаг по пути дальнейшей интенсификации сельского хозяйства и укрепления его материально-технической базы».

Задача советских кинематографистов — зорко следить за этими работами, оперативно фиксировать на пленке новые достижения сельских тружеников, широко их популяризировать.

А. Чижов

От редакции. Итак, фильмы, необходимые труженикам сельского хозяйства, успешно создаются. Своевременно ли окажутся они на месте? Как работники киносети помогут быстрому распространению такого рода фильмов по точным адресам?

Пишите нам об этом, товарищи зрители, редакция немедленно примет меры по вашим письмам.

Всякий раз, когда на собраниях кинематографистов возникали вопросы, связанные с актерским творчеством — а возникали они неизменно, — выяснялось, что так называемая «актерская проблема» — многосложный комплекс, в котором «на равных» сосуществуют материи «высокие» и «низкие», факторы объективные и субъективные, случайность и закономерность: скажем, мера таланта и возможность отдохнуть в перерыве между съемками. На недавно проведенном пленуме Правления Союза кинематографистов СССР, посвященном творчеству киноактеров, четче обозначились реальные контуры проблемы «актер», а это открыло возможность положительных решений.

ПРОБЛЕМА «АКТЕР»

С пленума Правления Союза кинематографистов СССР

С. ГЕРАСИМОВ, режиссер, актер, драматург:

— Всякий счет применительно к художнику и в данном случае к актеру надо, по-видимому, начинать отсюда: есть личность или нет ее, сложилась она в результате школы, работы, всех личностных и общественных связей человека или она не образовалась. Тогда человек идет дорогой ремесла в худшем смысле. ...Если говорить о школе, у всех нас одна школа — жизнь. Знание жизни, всей сложной системы человеческих отношений рождает художественный метод артиста.



матургии, то, к сожалению, огромное количество сценариев необычайно холодны, необычайно анемичны, они больны раком крови: в них нет ни слез, ни радости, ни веселья, ни печали. А если нет страстности, нет яростности и кипения — значит, нет гражданственности.

Л. СМЕРНОВА, актриса:

— Актер — самый непосредственный участник идеологической борьбы, которую ведет социалистическое искусство против различных буржуазных влияний. Поэтому сегодня мы оцениваем работу актера кино не



Е. ГАБРИЛОВИЧ, драматург:

— Должен сказать со всей открытостью и честностью, что те драмы, которые происходят в мире киноактеров, чрезвычайно остры и чрезвычайно сложны. Они драматичны. Я позволю себе сказать — они порой трагичны. Но мне кажется, что не двухдневный симпозиум, а кропотливейшее исследование всего пути киноактера, начиная от школьной, институтской скамьи до высот, должно быть внимательнейшим образом рассмотрено руководителями советского кинематографа. Что касается дра-



только с позиции его профессионального мастерства.

Современный артист не может не интересоваться тем, что происходит в мире. Дыхание современности, дыхание жизни — этим мы живем.

С. КУЛИШ, режиссер:

— За последние 15 лет в игровой кинематограф потоком хлынули кинодокументы. Для съемок привлекают большое количество людей, реально участвующих в тех или иных событиях. Теперь уже критерием ма-



стерства игры актера является и то, как он ведет себя в живой толпе, когда его снимают скрытой камерой. Но никто теоретически не пытается подготовить актера к этому способу работы.

Т. КОНЮХОВА, актриса:

— Наш Театр-студия киноактера создан прежде всего для того, чтобы подготовить актера к кинопроизводству. Он по-своему участвует в выполнении постановлений ЦК партии о мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии. В этом задача нашего театра.



Но сегодня творческий климат в нашем театре таков, что мы не готовы выполнить эту задачу. А ведь мы должны ее выполнить, у нас должны вырасти большие мастера, у нас должна быть своя первоклассная драматургия.

А. МИХАЛКОВ- КОНЧАЛОВСКИЙ, режиссер, сценарист:

— В конце концов артист оказывается всегда в центре фильма, если он художник, если выражает философию картины. Не камера, не свет, а артист, человек.



Нина Макарова и Армен Джигарханян



Петр Глебов, Антс Эскола и Георгий Жженов

Докладчик — секретарь СК СССР А. Баталов убедительно и точно доказал, что во всем, что касается актерского творчества, нет мелочей. Роль, место, значение актера в искусстве кино определяются, по мысли А. Баталова, тем неопровержимым фактом, что «...все серьезные открытия во всех сферах кинематографа утверждают имена замечательных актеров».

Дискуссия, возникшая на пленуме, ее конструктивный характер требовали конкретности и вывели на орбиту несколько вопросов, очевидно, самых болезненных. Интересно заметить, что выступления актеров, прозвучавшие на пленуме, близки к кардинальной мысли доклада: проблемы киноискусства теснейшим об-

разом связаны с проблемой личности, человеческой сущности и значительности актера.

Взаимоотношения актера и режиссера, качество драматургии, практика выбора актера на роль, превратности актерской профессии и актерской судьбы, мировоззрение как первооснова актерского мастерства — вот далеко не полный круг вопросов, поднятых на пленуме.

Мы намеренно отказались от традиционного отчета о пленуме. Нам показалось, что неприглаженные высказывания, столкнувшиеся на журнальной полосе, дадут читателю более «документальное» представление о состоявшейся дискуссии.

Д. БАНИОНИС,
актер:

— Действительно, взаимосвязь режиссер — актер — это самый главный вопрос в кино. Хотя бы потому, что именно режиссер приглашает или не приглашает актера.

...Я знаю многих своих друзей актеров, которые берутся за неинтересные роли. А почему? Потому что нет гарантии, что тебя пригласит хороший режиссер и на хорошую роль. А ведь работать хочется...



М. УЛЬЯНОВ,
актер, режиссер:



— Репетиции, репетиции и репетиции — вот чего требует киноактер. Но все ли кинорежиссеры умеют репетировать? Все ли способны помочь актеру? Нет. Многие попросту говорят: на метр дальше от камеры, на метр ближе — и все. К великому сожалению, это так. И это, мне кажется, основная проблема.

С. ЧОКМОРОВ,
актер:

— Каждая человеческая жизнь по-своему необычна. Мы все это хорошо знаем — по своим судьбам, по судьбам наших близких, наших друзей. К сожалению, из большинства наших картин мы узнать об этом не можем. Не потому ли это происходит, что драматурги ставят характеры, сюжет, ситуации в схему, в установленные рамки, часто не имеющие ничего общего с реальными челове-



скими судьбами, с их неповторимостью, необычностью? Писать по шаблону легче, проще, тогда кажется, что сценарий скорее пройдет, а истинной ценой этой легкости, простоты оказывается серый фильм.

Л. КУЛИДЖАНОВ,
режиссер:

— Да, просто наших талантливых актеров наносят киноискусству непоправимый урон. С этой бедой надо бороться, надо искать пути ее преодоления... Наш пленум показал, что все мы ощущаем и понимаем и нашу силу, и наши слабости, и нашу ответственность. И мы сделаем все для того, чтобы стать на уровень высоких задач, которые ставят перед нами жизнь, народ, партия.



В. АРТМАНЕ,
актриса:



— В последнее время очень большое внимание обращено на проблему актерского мастерства. Конечно, это очень сложная проблема. Но я не склонна считать, что все у нас в этом деле так мрачно.

Как складывается та или иная актерская судьба, это зависит, во-первых, от таланта актера, от трудоспособности, постоянного тренажа, дисциплины, от выдержки, умения сосредоточиться и от многого отказаться.

Во-вторых, от творческого актерского счастья, — попробуйте кто-нибудь это отрицать!

Н. ГРИНЬКО,
актер:



— Самое верное определение положения на нашей студии имени Довженко — безответственность. Никто на киностудии не ответствен за судьбы людей, за судьбы актерские. Не с кого спросить, почему тот или иной актер не снимается. Положение такое, что режиссеры могут сказать, что многих наших актеров они не знают. Но как они могут их знать, если они их не видят на экране, если встречают их иногда лишь в коридорах студии?



Всеволод Сафонов, Элла Леждей и Анатолий Гребнев



Носиф Хейфитс и Клара Лучко

Публикуем выдержки из доклада и выступлений участников пленума Правления Союза кинематографистов СССР



Алексей БАТАЛОВ,
актер, режиссер:

— Актер — это тот объект съемки, та точка, в которой сходятся все усилия, где концентрируются все гигантские средства выразительности кинематографа.

Как бы ни поворачивалась мода, как бы ни называлось новое или новейшее направление, художественный кинематограф, будь он авторский, эмоциональный, интеллектуальный, операторский, режиссерский, всегда связан с актером и кровно заинтересован в том, чтобы актер был возможно выразительнее, современнее. Хотят или не хотят того авторы, режиссеры и операторы, но все серьезные творческие открытия во всех сферах кинематографа утверждают имена новых замечательных актеров. Так, слава Васильевых неотделима от имени Бабочкина; Калатозов и Урушевский открыли миру Самойлову; неповторимая фантазия Феллини воплотилась в образах Мазини; лучшие фильмы Куросавы — это и роли Тосиро Мифуне.

Актеру кино никогда не следует забывать о том, что с момента появления на экране он весь, с головы до ног, тот, кого призван играть. Магическая сила правдоподобия и документальной достоверности кино превращает его собственно человеческие, порой невидимые со сцены, мельчайшие черточки лица и поведения в неотъемлемые черты лица изображенного.

С этого момента глубина содержащихся в сценарии мыслей, их сила воздействия зависят не только от точности слов и выразительности мизансцен, но и в огромной степени от того, насколько органично они сплетаются с личностью исполнителя. От того, насколько этот человек сам современен, близок и понятен сидящим в зале людям.

Проблемы нашего века, современные требования к искусству начисто

сметают старые, ремесленные представления о киноактерах, киноспецифике, киногороях и ставят на очередь не более и не менее, как саму личность, человеческую сущность и значимость появляющегося на экране актера.

Оказывается, теперь и объектив не так уж безразличен к тому, кто стоит перед ним. Каким-то образом киноглаз научился проникать по ту сторону формы, за ширму костюмов, наклеек и румян.

Мне кажется, что именно это, пусть даже очень труднообъяснимое явление и есть самое типичное, самое главное требование нашего времени к исполнителю и самая важная черта современной манеры поведения актера на экране. В этом скрыта большая доля секрета Габена и всемирный успех Маньяни. И это же самое выдвигает из ряда даже наших хороших работ и объединяет такие разные по времени, по материалу создания, как Дымов С. Бондарчука, неотделимый от Чехова, но еще более слившийся со всем существом исполнителя, как та девушка, которая смотрит на нас из времен гражданской войны глазами Инны Чуриковой, как незабываемый по степени откровенности и человеческой убежденности Ульянов — Трубников в «Председателе».

Во всех этих работах мы запомнили людей, характеры, а не персонажей. Все эти разные по режиссерскому решению, по времени действия, по историческим костюмам фильмы тем не менее накрепко связаны с современностью прежде всего и более всего этими актерскими работами, а еще точнее, живой страстью, живыми мыслями, той современностью, которая заключена в самой личности исполнителя.

Однако постоянно говоря о том, что актер должен знать, понимать своего героя, его жизнь, деяния, стремления, мы все-таки часто подменяем суть этой связи исполнителя с современником простым фотографическим сходством, набором профессиональных или каких-то чисто внешних примет сегодняшней жизни.

В результате на экране появляются фигуры, которые ездят в метро, ходят по современной стройке, носят джинсы, играют на электрогитаре, но при всем этом остаются бездушными, плоскими изображениями.

Они лишены того самого главного, что делает экранный образ сопричастным времени и живым людям. Им недостает личного актерского ощущения, его собственного внутреннего понимания всего, что составляет жизнь современника, — его забот, его дел, горестей и радостей.

Таким образом, подлинное движение мысли, глубокие мотивы поступков, деяний человека сегодняшнего дня, его нравственный облик и духовное богатство остаются нераскрытыми. А потому по-настоящему не отражают на экране биографии нашего общества, нашей эпохи.

Но актер, даже самый самостоятельный, самый опытный и добросовестный, не способен освободиться от условий, поставленных автором, от абсолютной власти режиссера, от операторского вкуса и мастерства, наконец, от труднейшего порядка и режима самой работы, продиктованных реальными условиями кинопроизводства.

Выбор актера, подразумевая под этим и умение видеть его в роли, и способность проникнуть в скрытые его возможности, наконец, и обыкновенное знание находящихся рядом со студией исполнителей, во многом решает и судьбу фильма и судьбу исполнителя.

Вспомните роли Закариадзе и представьте себе, как бы выглядела кинобиография этого артиста без одного главного приглашения — на фильм «Отец солдата».

Умение видеть артиста как художника, а не только как представителя уже сыгранных ролей подарило зрителям папановского Серпилина. Открыло кинематографу уже, казалось, навсегда приговоренного к театру Сергеева. Но, пожалуй, самым удивительным было открытие, сделанное Бондарчуком во МХАТе.

Потребовалось почти тридцать лет и фильм «Война и мир», чтобы вернуть кинематографу, а главное, кинозрителю блистательное дарование работавшего в центре Москвы народного артиста Советского Союза Кторова, киногерой которого еще в 20-х годах украшали спичечные коробки.

Такой глубокий, вдохновенный выбор не нужен и опасен только тем постановщикам, у которых отсутствуют сколько-то серьезные и оригинальные мысли или попросту нет никаких решений. Эти люди выполняют нехитрую работу приводного ремня, посредством которого механически соединены камера, текст и актер.

Так появляются совершенно безликие и в силу отсутствия каких бы то ни было тенденций и решений просто не подлежащие анализу роли и целые фильмы.

Так даже интересные по первоначальному материалу современные ленты и образы превращаются в то скливаемый набор кадров, слов и идей.

Фильмы, о которых последнее время идет речь в критических статьях, рассказывают нам о героях-современниках, об их высоких и честных намерениях, но только рассказывают, а не являют, не создают живых образов, не выражают неповторимости и человеческой сути их индивидуальных характеров. Снимавшиеся в этих фильмах актеры лишь незначительно могут сгладить просчеты сценария и режиссуры, писала «Правда».

Если актеры не могут сочинять для себя роли и сценарии, то в отношении литературного материала их долг заключается в том, чтобы с первых шагов, пока образ еще на листах рукописи, быть максимально требовательными к себе, взыскательными к каждому авторскому слову и к самому выбору работы.

За ходом повседневных дел мы не должны забывать, что актера, точнее, актерскую школу, актерскую игру в данном исторически определенном времени формирует драматургия — величие или ничтожность ее содержания, ее общественная значимость, актуальность. Так родились все актерские направления и школы, так возникли имена актеров, выражавших самые передовые, самые глубокие чаяния века.



Владимир ИВАШОВ,
актер:

— Очень часто приходится слышать пессимистические мнения, общий смысл которых сводится к следующему: зря вы стараетесь, уж сколько лет говорится о так называемой актерской проблеме, а воз и ныне там;

талантливый актер-де всегда будет на высоте, а посредственным, бездарным отведены «жесткие места» — таковы законы искусства. И нечего выдумывать проблемы, и без них хватает трудностей.

Как определить границы «актерской проблемы»? Она переплетается с проблемами сценария и режиссуры, с производственными, бытовыми моментами нашей актерской жизни. Я хочу остановиться лишь на основных вопросах, которые отражаются на нашей актерской профессии.

Мы снимаем 125—130 художественных фильмов в год плюс такое же количество телевизионных. Всего около 250. Это очень много. Считанные картины получают достойными самой высокой оценки, 10—15 процентов из них хорошие, «крепкие», а ведь все остальные — серые, неинтересные.

Естественно, что каждого зрителя волнует это обстоятельство, но для нас, актеров, эта удручающая диспропорция имеет свой особый, драматический смысл: ведь мы снимаемся не только в прекрасных и удачных фильмах, но и в остальных — плохих, неинтересных, серых.

Кто же может утверждать, что причиной этих неудач, поражений являются актеры? Литература! Сценарий будущего фильма, будущего художественного произведения — вот в чем соль и основа успеха или неуспеха кинопроизведения.

У нас есть прекрасные драматурги, но они так редко пишут. Говорят, святое место пусто не бывает — и пишут другие. Пишут много.

Представьте себе актеров, вынужденных из года в год иметь дело с подобным литературным материалом. Спрашивается, чему больше способствует эта ситуация: творческому росту киноактера или его деградации?

Не надо быть особенно проницательным, чтобы понять: снявшись в трех — пяти плохих картинах, актер, во-первых, сам теряет внутреннюю уверенность, во-вторых, в него перестают верить режиссеры-постановщики, в-третьих, он компрометирует себя как творческую личность в глазах зрителей.

Чтобы этого не случилось, актер пытается обезопасить себя. Но каким путем? Что он может?

Он пытается отказать от плохих ролей. Все чаще и чаще начальнику актерского отдела «Мосфильма» приходится выслушивать от артистов причины отказа, и я думаю, что большинство из них — не по состоянию здоровья.

Мне кажется, что до тех пор, пока к производству будут приниматься сценарии бесконфликтные, плоские, с героями, похожими друг на друга, как бильярдные шары, с героями, разговаривающими фальшивым, казенным языком, спрашивать с актеров каких-то творческих результатов все равно, что требовать у жены обед из трех блюд, когда у нее в холодильнике нет ничего, кроме соленых огурцов.

Одну из статей об искусстве Л. Н. Толстой начинает словами:

«Произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и насколько от души говорит художник... Для того, чтобы то, что говорит художник, было вполне ново и важно, нужно, чтобы художник был нравственно просвещенный человек, был участником общей жизни человечества».

Для того, чтобы то, что говорит художник, было выражено вполне хорошо, нужно, чтобы художник овладел своим мастерством.

Для того же, чтобы художник выразил внутреннюю потребность души, он должен любить по-настоящему, любить самому, своим сердцем, а не чужим, не притворяться, что любишь то, что другие признают или считают достойным любви».

Вот в нескольких словах сформулированные основные условия, которые с полным основанием могут быть отнесены и к профессии режиссера, сценариста, актера.

Режиссер — это творец, мыслитель, психолог, педагог, философ, организатор, он концентрирует волю многих творческих людей. Он лидер! И мы располагаем целой плеядой прекрасных режиссеров, от общения с которыми актер становится богаче, выше, талантливее. Скажите, кто из актеров не мечтает сняться у Райзмана, Герасимова, Бондарчука, Ростоцкого, Тарковского, Кончаловского, Смирнова, Данелия?

Естественно, при постоянном расширении производства невозможно требовать одинаково высокого творческого уровня кадров. Но тенденция растущего ремесленничества озвучивает.

чатые контуры всей картины — вот и весь актерский багаж к началу работы.

Да, есть неудачи творческие. От них не застрахован никто. Но они не имеют ничего общего с приблизительностью, поражающей большой процент наших работ. С той самой приблизительностью, которая в лексиконе Алексея Толстого была самой уничтожающей оценкой.

Наверное, так будет до той поры, пока не будет узаконено внесение в смету фильма достаточного репетиционного периода, который даст актеру возможность взыскательно подготовиться к работе.

Но мы забыли о втором состоянии: когда мы в простое. Речь, разумеется, идет не о кратком промежутке между двумя картинами, а о тягостном, дремотном бездействии, когда трудно отвлечь актера от горестных сомнений, от скепсиса, уберечь от утраты формы.

Вне сферы внимания режиссуры остается огромное количество невыявленных актеров. Право режиссера выбирать исполнителя свято! Но и мы, актеры, должны завоевать право предложить себя на роль. Это право актера может быть реализовано, на мой взгляд, следующим образом. Каждому актеру студии дается возможность сняться, допустим, в двух одночастных сюжетах в год по его выбору. Вместо малоговорящих фототек будут образованы фильмотеки, что позволит режиссуре максимально полно представлять себе реальные возможности действующей армии исполнителей... Из этих киноавелл можно составить «Актерские киноальманахи» — они найдут место в прокате и оправдают себя во всех отношениях.



Людмила ЧУРСИНА,
актриса:

— Мы, профессиональные киноактеры, пребываем в одном из двух состояний: либо мы снимаемся, либо мы в простое. Поскольку состояния эти весьма отличны, попробуем рассмотреть их порознь.

Состояние первое: актеру присылают сценарий, роль интересная, вызов на кинопробу, утверждение, ожидание... и вот, наконец, первый съемочный день. Правда, порой угадать сцену, с которой начнется картина, ничуть не проще, чем угадать шесть цифр в спортлото. Готовность декораций, костюмов, наличие свободного павильона — барабан лотереи вертится. Стоп! Все готово. Картины начинают снимать, иногда с финала.

Принято думать, что в этом и заключается специфика киноактерской профессии. Способность мгновенно включаться, дескать, и отличает киноактера от актера театрального. Однако же опыт работы театральных актеров в кино показывает, что они очень быстро усваивают эту так называемую специфику, иронизируя над ней, но сниматься продолжают, ибо кино есть кино и есть в нем нечто, из-за чего мы все ему верно служим.

Думается, что разговоры о такой специфике есть не что иное, как попытка оправдания существующего порядка вещей. Ведь не секрет же, что к моменту, когда все готово, когда должна прозвучать команда «мотор», менее всего готовы те, кому и предстоит воплотить режиссерский замысел на экране, — актеры.

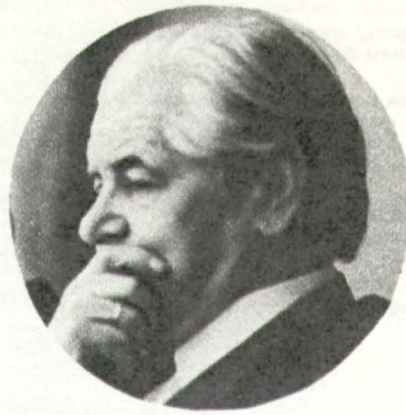
Все прекрасно знают, сколь скоротечны и мимолетны встречи актера с режиссером на пробах, когда день приезда и день отъезда воистину один день. Весьма приблизительная трактовка роли, еще более расплыв-



Станислав РОСТОЦКИЙ,
режиссер:

— Дело не в том, кто больше или меньше любит актера. Актера нельзя не любить, потому что моя картина — это моя мечта. И эту мечту я вручаю в руки товарищей, которые должны донести ее до других людей. Если мы не любим друг друга, ничего хорошего получиться не может.

...Я думаю, что никакой «актерской проблемы» не существует — существует общая проблема нашего кинематографа, которая самой большой болью отзывается на актерах. Меня, к примеру, никто не может заставить снимать плохой сценарий. Но если я актер, я очень часто вынужден играть в плохом сценарии и сниматься у посредственного режиссера. Обязательства заставляют. Поэтому проблема сценария и режиссуры, которая существует сегодня в кинематографе и определяет многое, наиболее больно сказывается на актерах.



Алексей КАПЛЕР,
драматург:

— В определенных условиях актер превращается в достояние народа. Он становится не просто артистом, который играет лучше или хуже, он становится персонажем общественным. И зрителю совсем безразлична его судьба. За ним следят, видят драмы, которые происходят с тем или другим актером, видят его успехи, неудачи, просчеты, иногда девальвацию.

Почему могут происходить такие вещи?

Как странно, что в нашем плановом хозяйстве есть область, где царит полнейший хаос. Эта область — актер. Его жизнь, его творчество, его положение.

Часто говорят о том, как мало ролей сыграли Раневская, Гурченко и многие другие актеры и актрисы, судьбы которых складываются случайно: что-то вышло, что-то не вышло.

Вспомним судьбу Нади Румянцевой. Вышла на экран талантливая молодая актриса, завоевала симпатии народа, ее полюбили... Но сегодня Надя Румянцева выступает по путевкам бюро пропаганды на больших концертах. А где киноактриса Румянцева? А годы-то идут... Как же так можно?

Даже самым благополучным актерским судьбам нужно уделять внимание.

Вот Алексей Баталов — огромных возможностей актер, колоссальных возможностей. Следит ли кто-нибудь за тем, чтобы у Баталова был материал для его развития как актера? Есть ли у него новые интересные роли? Нет. Выйдет, сложится репертуар — хорошо. Не сложится — ну что же... Не сложилось — и все.

Талантливая Татьяна Дорониная чуть не погибла в глазах зрителей, потому что в фильме «Чудный характер» попала ей роль ниже ее возможностей. Слава богу, что появилась «Мачеха», снова зритель увидел на экране талантливую актрису, и восстановлено ее доброе имя.

Прекрасная молодая актриса Валя Теличкина мужественно отказалась от тринадцати предложенных ей ролей, потому что все они были повторением уже сыгранного, слабыми и неинтересными.

Совершенно своеобразный, очень мною любимый актер Юрий Никулин блистательно сыграл в фильме «Когда деревья были большими». Это было поразительное явление. Дальше начинаются просто роли — одна лучше, другие похуже, что-то более смешно, что-то менее смешно. Наконец, доходит до того, что когда надо сыграть какого-то «проходного» папу, для того чтобы зритель было интереснее, приглашают Никулина.

Надо думать и о том, чтобы и у Никулина, Теличкиной — у всех был материал для того, чтобы развиваться, расти, не топтаться на месте.

Интерес зрителя к актеру — поразительное явление. Но этот интерес нужно уметь поддерживать.

на нашей
обложке

ВИКТОРИЯ ФЕДОРОВА

Мы познакомимся с Викторией Федоровой десять лет назад во время постановки фильма «Двое». Тогда она была школьницей, угловатой, большеглазой, веселой. Не без труда мне удалось выманить ее из Москвы на съемки в Ригу, и прямо в аэропорту я рассказал ей сценарий и историю ее персонажа.

Работа увлекла ее. Она много и упорно трудилась: помимо репетиций и съемок, ей приходилось заниматься акробатикой и постигать язык неслышащих. И все это делалось радостно, с увлечением. Она смотрела отснятый материал как бы со стороны, строго, не умиляясь, и говорила о себе в третьем лице: «Вот здесь она ничего... а это не получается».

Виктория обнаружила редкое, врожденное качество кинематографической актрисы — ей удалось жестом и взглядом выразительно и разнообразно передать сложную красоту характера своей героини. Трудно забыть ее взгляд, полный чистоты и стоической печали, эмоциональную чуткость и пластику, строгую и выразительную.

...Через шесть лет мы опять работали вместе. Вика уже закончила актерский факультет ВГИКа и теперь играла в фильме «О любви» роль скульптора-реставратора Гали.

Помню, снимали финальный эпизод. Она шла по улице, подходила к окну, за которым в проекционном бюро работал ее возлюбленный, приближалась до крупного плана к стеклу и вела безмолвный диалог с героем Олега Янковского. Без единого слова текста нужно было выразить многое: и любовь, и радость, и отчаяние, и нежность, и надежду. Я устроился у штатива камеры и включил магнитофон: музыка должна помочь актрисе.

...Она видела его и, уже от одного этого счастливая, сосредоточенно пыталась разобрать смысл слов, произносимых им за стеклом и не слышимых ею, недоумевала, плакала и улыбалась. И тут я увидел, как волосы упали ей на лицо. Еще один порыв ветра, волосы скроют глаза — и сцена пропала.

— Убери волосы! — сказал я и похлодел. Кольца! Вика забыла снять кольца с рук, а ее героиня колец не носила. Ее руки были вне кадра на уровне моих глаз. И то, что я увидел (крупно!), восхитило меня: продолжая играть сложнейшую сцену, она спокойно сняла левой рукой обручальное кольцо с правой руки и этой рукой отбросила с лица волосы.

За этот жест я буду ей пожизненно благодарен. Это был жест настоящей актрисы. Актрисы, которую зрители запомнили и полюбили по фильмам «Преступление и наказание», «Вид на жизнь», «Ход белой королевы», «О тех, кого помню и люблю»...

Режиссер Михаил Б о г и н

Женщина летит над морем. Как будто ветер подхватил ее в прыжке, поднял на крыльях, наполнил ощущением счастья и понес вдаль, над пенящимися волнами, над бескрайним синим простором...

— Люди не летают... А я и подавно... Так в жизни не бывает,— скажет Мария, героиня фильма, который пока носит рабочее название «На поклоны», увидев, как изобразил ее на коллаже молодой художник Сергей.

Не летают... А может быть, прав все-таки он! Может быть, Мария еще сама не знает себя! Ей еще предстоит долгий путь.

В пути и группа фильма «На поклоны», который ставит на студии имени А. П. Довженко Юрий Ильенко.

Рассказывает режиссер-постановщик:

— Во всех предшествующих фильмах так или иначе я вел свою мини-войну, свои «бои местного значения» за нравственно полноценного, гармонического человека. Иногда я обращался к истории, к прошлому, но все равно думал при этом о сегодняшнем дне, о проблемах сегодняшнего человека.

В прежних работах я чаще шел к утверждению через отрицание, через осуждение в жизни, в человеке того, что не дает ему быть достойным себя. Но в какой-то момент мне захотелось рассказать именно о прекрасных людях — ведь если каждый из нас постарается вспомнить свою жизнь, сколько в ней обнаружится встреч с действительно замечательными, человечески красивыми людьми.

Иногда говорят, что не может быть драматургии, построенной на одних положительных героях. Я не согласен с этим. Конфликты, столкновения мыслей, чувств, человеческих стремлений могут быть между самыми духовно одаренными людьми, и сколь бы совершенным ни становился человек, противоречия не уйдут из его жизни.

Так что фильм «На поклоны» — это мое объяснение в любви тем прекрасным людям, с которыми сводила меня судьба, дань моего уважения, мои им поклоны. Ну, а поскольку картина эта создается большим коллективом — здесь и мой соавтор по сценарию Иван Миколайчук, и оператор Вилан Калюта, и художник Сергей Бржестовский, и композитор Леонид Грабовский, и многие другие — и каждый вносит в картину частичку своего ощущения жизни, свой аспект, свою тему, то это наш коллективный поклон тем, кто эти поклоны заслужил.

Эта картина для меня очень личная. В ней я пытаюсь осознать и выразить, каковы те критерии, которые дают мне право ощущать себя в жизни полноценным человеком, заниматься творчеством. А когда начинаешь тянуть ниточку этого клубка, поневоле выходишь к основополагающим, идеологическим вопросам. И если уж говорить по такому, по философскому счету, то исходной точкой для картины послужило категорическое неприятие той волны фильмов (в подавляющем большинстве зарубежных), которые низводят человека до скотского уровня, лишают его прошлого и будущего, рисуют его потерянным в пустыне одиночества, в безысходности отчаяния.

Наверное, наш фильм воспримется большинством зрителей как лирический. В его основе любовный сюжет: сложные взаимоотношения трех людей. Но для меня это фильм политический. Ведь политика — это не привесок к обособленному личному существованию человека. Человек становится политическим борцом, когда вопросы политики становятся его сутью. А наши герои — люди бескомпромиссные во всем, что касается принципов, и нравственных и политических.

Героиню нашего фильма (играет ее Лариса Кадочникова) зовут Мария. Она актриса. Впрочем, ее профессия не имеет решающего значения. Она для нас просто женщина со сложными, еще не определившимися отношениями с жизнью. Ей еще многое нужно понять и передумать. Случается так, что Мария встречается со своей матерью, о которой никогда ничего не знала. Мать потеряла ее в годы войны, потом долго разыскивала и, наконец, нашла. Но встреча их была недолгой. Мать не пережила волнения — не выдержало сердце... И Мария решает поехать туда, где жила ее мать, хочет побольше узнать о ней, о ее судьбе. Это не праздное намерение, по сути, этот поиск, этот возврат в прошлое оказывается поиском себя, своего места в настоящем.

Очень важно и то, что в эти дни рядом с Марией оказываются ее друзья — старые и новые, люди, любящие ее, умеющие понять движение ее души, ее беспокойство. Встречи с разными людьми, то, что она узнает от них о матери, ощущение участия многих в ее отдельной судьбе — все это



«НА ПОКЛОНЫ»

В роли Герасима — Юрий Ильенко



Мария (Лариса Кадочникова)

Мария и Константин Петрович (Родион Нахапетов)

ИДУТ
СЪЕМКИ...

Фото Н. Гнисюка

приводит Марию к открытию для себя простых и очень значительных истин — того, что все мы живем среди людей, что человек немислим вне прошлого и будущего, что за малым миром личной жизни каждого стоит большой мир — страна, человечество. Мария осознает свои связи с этим миром, ответственность перед ним. Она созревает как человек, духовно ясный и полноценный.

Теперь о друзьях Марии — о Константине Петровиче и Герасиме.

партнер? Они ответят: надежный. Спросите у женщины, какой ей нужен муж: красивый, надежный? Уверен, что любая предпочтет надежного.

Таков Константин Петрович. Не будь его, Мария не смогла бы пройти свой трудный путь, обрести свое лицо. Наверное, где-то ему пришлось и стерпеть лишнее, и где-то забыть о своих обидах и огорчениях, и где-то тактично подтолкнуть Марию к правильному решению.

Нередко из своих случайных житейских невзгод

ощущает Марии, что сейчас они встретят прекрасного, удивительного человека и что это не исключение из правила, а норма. Они действительно встречают такого человека. Он рабочий-металлург, зовут его Герасим. Это цельный, зрелый человек; такие, как он, соль земли, соль жизни.

Я не собираюсь искать различий между Константином Петровичем и Герасимом. В своей сути они едины. Русская интеллигенция всегда была кровно связана с народом, жила его интересами. Герои нашего фильма — актриса, драматург и рабочий — это люди одной крови, необходимые друг другу, дополняющие друг друга. Герасим в сценарии как бы выполняет роль катализатора. Его цельность помогает Марии обрести себя.

Изображая в литературе или на экране современного героя, мы порой словно боимся показать его в той же мере полноценным человеком, каков он сегодня в жизни. Наши прежние представления о нем стремительно устаревают. Когда три года назад мы начинали писать сценарий, нам казалось некоторой вольностью предположить такой высокий интеллектуальный уровень в рядовом рабочем. Но каждодневные встречи с людьми разных профессий заставили нас убедиться, что мы не переоценили своего героя. Скорее, напротив, недооценили. Чеховская формула «в человеке должно быть все прекрасно» сегодня может читаться не только как обращенная к будущему, но в немалой мере и как существующая в настоящем.

Не думаю, что эти мои взгляды идут от прекрасноты. Все мы слишком хорошо знаем, какой ценой человек платит за ощущение оптимизма. И если наш фильм добавит зрителю глоток мужества, укрепит его веру в людей, в себя, значит, наш труд не будет напрасным.



Константин Петрович (играет его Родион Нахапетов) — драматург. Мы не вдаемся в оценку его творчества, но априорно предполагаем, что он хороший драматург. Ведь творчество — это неизбежно самовыражение, а поступки Константина Петровича позволяют нам поверить, что он интересен и как человек и как автор. Он добр, умен, тактичен, интеллигентен.

Мне кажется, что сегодня нужнейшее человеческое качество — надежность. Спросите руководителя предприятия: какой ему нужен работник? У политического деятеля — какой ему нужен

мы пытаемся делать глобальные, несоизмеримые нашим огорчениям выводы. Как говорится, не видим за деревьями леса. Не ощущаем своего места в стремительно развивающемся мире. Результаты этого могут оказаться печальными. Ведь выбор в конечном счете однозначен: или ты помощник движущейся истории, или ты попросту путаешься у нее в ногах. Вот у Константина Петровича есть прекрасное качество — видеть мир в движении, в перспективе. И вдобавок помогать другим увидеть смысл этой перспективы.

В новогоднюю ночь Константин Петрович обе-



Коллаж к фильму (художник Ю. Ильенко)

Одна из важнейших проблем для любого кинорежиссера — довести свой фильм до максимального числа зрителей, не поступившись при этом критериями искусства. В моей практике были разные варианты взаимоотношений со зрителем — и широкое признание фильма, и аудитория, расколовшаяся надвое в своих симпатиях и антипатиях, и, увы, пустые залы.

Мне кажется, что в решении этой запутанной зрительской проблемы нужно исходить из следующего. Существуют разные уровни восприятия фильма. Зрителя наименее подготовленного интересует прежде всего фабульная сторона — события, столкновение героев, развитие их взаимоотношений. Другая, также достаточно обширная категория зрителей на первый план выдвигает требование «как»: как художественно выражена это фабула, эти человеческие коллизии. И, наконец, наиболее узкая пока группа зрителей — это те, кто интересуется философским наполнением сюжета, его глубинным подтекстом. Все это мы стараемся учитывать, снимая наш фильм: пусть каждый зритель сам выберет в нем наиболее интересное для себя.

Как-то на вопрос по поводу жанра моего предшествующего фильма «Наперекор всему» я в шутку ответил, что он сделан «в жанре хакари». В нем закрылись, исчерпали себя какие-то из путей, которыми я шел раньше, завершился определенный круг мыслей. В Японии художники в таких случаях начинали писать картины под другим именем. Сейчас, снимая «На поклонь», я ощущаю необходимость переакцентировки многих творческих приемов. Идет внутренняя перестройка. Ну, а каковы будут ее результаты, покажет экран.

Записал А. Липков

Семидесятые. Время и герои

ПРОСТО— ДРУГОЕ

Валентин ЧЕРНЫХ

В 1856 году в своем первом романе «Рудин» И. С. Тургенев вывел новых героев, которых не знали во времена А. С. Пушкина. И совсем не потому, что не заметили, просто тогда их не существовало. А прошло каких-то двадцать лет после смерти поэта. Но XIX век не был таким стремительным, как наш. Сегодня все меняется быстрее.

Совсем недавно человек осваивал профессию, и ему этой профессии хватало на всю жизнь. Сегодня, если человек работает в промышленности или науке, ему за жизнь приходится переучиваться несколько раз. Ситуация, скажем прямо, не простая. Научно-техническая революция стала реальностью. О влиянии НТР на нашу жизнь говорят все: ученые, инженеры, медики, экономисты. Меняется все. И человек тоже.

В тридцатые годы советское кино открыло героев, которые были приняты зрителем безоговорочно.

Кино сумело рассмотреть, что принесла революция человеку. Максим Чапаев, профессор Полежаев, Клим Ярко, Александра Соколова стали олицетворением времени. Их не просто любили — им подражали.

Сегодняшний зритель или по-прежнему восхищается. Но сегодня трудно представить, чтобы современный командир дивизии, полковник или генерал, обычно человек не старше сорока пяти лет и непременно с высшим образованием, вел себя, как Чапаев.

Современному драматургу важно увидеть новых героев едва ли не в момент их появления: перемены настолько стремительны, что счет идет даже не на десятилетия, а буквально на годы. Попробую это объяснить.

В сценарии, над которым я сейчас работаю, одному из главных героев 28 лет. Почему именно 28?

Сегодня как раз на этом возрастном рубеже (средняя школа, институт, служба в армии, первые шаги на производстве) человек обычно начинает отдавать обществу то, что было затрачено на его воспитание и обучение. Откровенно говоря, довольно поздно. Но это вопрос особый.

Я беру, как говорится, нормальный вариант. Мой герой родился после войны. Несколько лет назад закончил институт и пришел на производство. Каков же он?

Во-первых, он очень четко отличается даже от тех своих коллег, которые старше его всего на десять лет, то есть от тридцативосьмилетних, тоже людей молодых, полных жизненных сил и стремлений. Отличается уровнем образованности. В институте получил более солидную подготовку: улучшились программы, стала более совершенной база высшей школы. Практику он проходил на более современных предприятиях.

В 5-м номере «Советского экрана» полемическим обзором «Куда вы, молодой человек?» мы начали разговор о киногероях сегодняшнего дня, об отличительных чертах труженика эпохи научно-технической революции. Молодой кинодраматург В. Черных излагает свою точку зрения.

На учебу, в том числе на освоение одного-двух иностранных языков, он мог тратить больше времени, чем те, кто закончил институт 10 лет назад. Он уже не разгружал вагоны и не работал по ночам в метро. Стипендии увеличились, да и вообще жизненный уровень повысился довольно резко за последние годы. Родители могли помогать своим детям почти безболезненно для семейного бюджета.

Этот 28-летний человек более «коммуникабелен», как выражаются социологи, чему тоже способствовало время. Он больше общался с людьми, больше ездил и поэтому быстрее сойдется с молодыми рабочими и со своими коллегами. А это значит — быстрее сможет понять, что требуется от него, и объяснить, чего добивается он. И вообще он понимает, что «культура общения» для руководителя значит не меньше, чем знание техники.

И что очень важно — он деловит, обладает умением распорядиться временем, уплотнить его беспредельно. Возможности жить наполненной жизнью расширились в последние годы бесконечно. И поэтому всякая неразбериха, необоснованные потери времени вызывают даже не раздражение, а активное неприятие такого стиля.

Он другой, этот человек, даже в мелочах. Он и одевается по-другому. Он же рос, когда у нас всего ставилось больше, уже не покупал по принципу «бери, что есть», а мог выбирать. Поэтому и внешне он более индивидуализирован, чем его старшие товарищи, у него ярко выраженный свой стиль. Это не главное для него, но характерное.

Я перечислил общезвестные внешние признаки, которые сегодня не являются ни отрицательными, ни положительными. Это просто-напросто реальность, существующая вне знаков «плюс» и «минус». Но еще несколько лет назад эти же самые признаки были редкостью. На этом строились даже конфликты многих произведений.

Человек, который хотел одеваться модно или хотя бы не так, как все, назывался «стилягой». Раз он был не похож на большинство, значит, был хуже этого большинства, хотя это не всегда, наверное, было так.

Время многое расставило по своим местам. Выросло поколение, которое не знало нужды, а как известно, нужда не всегда облагораживает и делает человека лучше.

На сегодняшнем этапе наш общественный строй сформировал новый, я бы сказал, более совершенный тип личности. (Я имею в виду высокие моральные качества, идейную убежденность, стремление к знаниям, деловитость.)

Мне бы очень хотелось, если это удастся, чтобы десятки тысяч вот таких молодых инженеров в герое будущего фильма узнавали себя, свои заботы и проблемы, которых не становится меньше оттого, что жизнь становится лучше. Это просто другие заботы и другие проблемы.

Конфликты, которые существовали в прошлом, уже ушли, их разрешила сама жизнь и та гигантская работа, которую проделали за последние годы наш народ и партия. Но жизнь не стоит на месте. Исчезает старое, рождается новое и рождается не всегда безболезненно.

Так как же поведет себя этот новый герой в новых условиях научно-технической революции, когда с каждым годом становится все меньше трудностей внешних, бытовых, но зато появляются другие, до поры скрытые? Об этом, наверное, мне сейчас говорить еще преждевременно и даже самонадеянно. Лучше вспомнить о том, что уже сделано.

В свое время фильм «Председатель» открыл для нас героев, которые сделали для страны неизмеримо

много в тяжелейшие послевоенные годы. Но «Председатель» почти сразу стал картиной «исторической». Трубниковым можно было восхищаться или спорить с ним. Фильм вышел, когда методы Трубникова стали неприемлемыми.

Три года назад я решил написать сценарий о современном молодом председателе колхоза. И произошло любопытное и, на мой взгляд, закономерное совпадение. Уже был написан сценарий «Человек на своем месте», подбирались актеры, когда в Московском драматическом театре на Малой Бронной выпустили спектакль «Человек со стороны» по пьесе И. Дворецкого. Начальник цеха инженер Чешков решал почти те же проблемы, что и председатель колхоза Бобров из нашего фильма, тоже, кстати, инженер по профессии.

Драматурги в Ленинграде, Свердловске, Москве почти одновременно обратили внимание на то, что сегодня становится очевидностью. Они вывели на авансцену героя активного, героя, который с самого начала знает, чего хочет, и видит пути, по которым пойдет к цели. И драматурги старшего поколения, такие, как Е. Габрилович, заинтересовались молодым героем сегодняшнего дня. Самсон из «Монолога» одержим, даже фанатичен. Но ведь любая революция — и научно-техническая тоже — по-моему, может делаться только энтузиастами.

Фильм «Человек на своем месте» о научно-технической революции в деревне, поставленный режиссером А. Сахаровым, вышел на экраны, вызывая споры и зрителей и критиков. Одни считают, что так не должно быть и не бывает, другие — что должно быть именно так, а если сегодня этого еще нет, то так будет.

Кто же прав? Однозначного ответа, наверное, и быть не должно. Но все-таки какой же он сегодня, председатель колхоза? Не тот Семен Бобров, что в фильме, а в жизни?

Собирая материал для сценария, я сразу решил не ограничивать себя какой-то одной областью. Мне хотелось уяснить для самого себя, что есть общего в тенденциях последних перемены в стране, какие люди пришли к управлению, как влияют почти четыреста тысяч специалистов сельского хозяйства на жизнь современной деревни.

Меня интересовало современное сельское производство, причины достижений и причины неудач, но главное, меня интересовал человек. Каков же он, сегодняшний председатель колхоза?

Во-первых, это человек молодой, как ни стареет, по утверждению социологов, деревня.

Правда, бывает, что в одних районах среди председателей преобладают пожилые люди, но в других, как, например, в Ленинском районе Таджикистана, большинство председателей молодые — до тридцати или чуть старше. Сорокалетний секретарь райкома партии П. Палаев был среди них самым «старым». Секретарь райкома делал ставку на молодых, выдвигал их и всячески поддерживал, и это сразу сказалось на результатах работы. Район вскоре стал одним из передовых в области.

Сегодняшний председатель колхоза — человек образованный. Не имея высшего образования, на эту должность сейчас претендовать почти невозможно.

Еще несколько лет назад трудно было представить фигуру председателя колхоза типа Ф. Сенько из известных всем теперь белорусских Вертелишек, который получил Государственную премию в области архитектуры, — настолько активное участие он принимал в преобразовании своей деревни. Я не утверждаю, что он единственный прототип кинематографического Боброва, но какие-то поступки этого реального председа-

теля по борьбе с миграцией молодежи я передал своему герою.

Кое-кому может показаться странным: такой человек, как И. Федорович с Украины, работает председателем колхоза и владеет пятью языками. А ему это необходимо. Чтобы не отстать от достижений своей зоотехнической науки, он пристально следит за отечественной и зарубежной литературой.

Мне могут сказать: конечно, это прекрасно, что в деревне становится все больше таких самобытных и интересных характеров. Но ведь это не главное. Главное — дело. Давать как можно больше хлеба, молока, мяса и не только больше, но и дешевле, чем сегодня. И украинский миллиард не случайность. Это и есть во многом дело и их рук, ума, это результат огромнейшей работы, которую выполняли и колхозники, и руководители сельскохозяйственного производства, и партийные работники.

С научно-технической революцией в деревню пришли новые люди, они уже оказывают ощутимое влияние на жизнь деревни. Я считаю, что сегодня они уже более городские, чем деревенские, и по образу жизни, и по своим устремлениям, и по роду своей деятельности. И проблемы у города и деревни сегодня общие. Я вспоминаю, как председатель колхоза А. Блащук увидел у меня переведенное с английского пособие для управляющих. К сожалению, на следующий день я уезжал и не мог оставить ему эту книгу, так он взял ее и читал всю ночь у себя в правлении. Трудно представить, чтобы несколько лет назад председателя колхоза интересовали рекомендации для бизнесменов. Человек эпохи научно-технической революции озабочен не просто организацией производства, а научной организацией и научным управлением.

В фильме «Человек на своем месте» мы только прикоснулись к проблемам научно-технической революции в деревне, к проблемам молодого хозяина земли и ответственности человека за свое дело. Этим проблемам могут и должны быть посвящены десятки фильмов, а мы, что называется, провели разведку боем.

Не знаю, но, может быть, уже исчерпал себя социологический метод, ориентированный на частные производственные проблемы, за которыми не всегда различимы черты нового человека? Наверное, пора посмотреть на современные проблемы шире. Не учить человека, что сеять и что строить, а показать его самого, то, на что он способен. Я лично считаю, что ни один даже самый талантливый художник не может научить самого среднего хозяйственника работать, потому что хозяйственник в каждом конкретном случае поступает конкретно. У кинематографа есть печальный опыт, когда творческие работники пытались кинематографическими методами решить, какое минеральное удобрение вносить и какими доильными аппаратами пользоваться.

Работу промышленности во многом определяют законы спроса и предложения. Если завод вовремя не перестроился и выпускает, скажем, устаревшую деталь стиральной машины, ее перестают покупать. В искусстве, по-видимому, происходит нечто похожее. Если художник с экрана предлагает не самую жизнь, а вчерашний ее эквивалент, с углубленными проблемами, зритель попросту не идет в кинотеатр.

Люди по-прежнему хотят видеть на экранах героев Шекспира, Толстого, Достоевского. Но еще они хотят увидеть и «про сегодняшнюю жизнь». Посмотреть на себя из зрительного зала: какие же мы? Что в нас хорошего и что плохого? Согласиться с версией художника или поспорить? Может быть, даже поспорить, потому что в споре рождается истина.



у наших друзей.
Болгария

О ГЛАВНОМ — О ЛЮДЯХ

Достижения болгарского социалистического киноискусства продемонстрировали недавний XII фестиваль в Варне и Неделя болгарских фильмов в Москве, Таллине и Вильнюсе.

Самым крупным из фильмов, показанных и на Неделе и на варненском фестивале, была двухсерийная лента «Иван Кондарев», поставленная режиссером Н. Корабовым по одноименному роману Э. Станева — живого классика болгарской литературы. Разумеется, никакая экранизация не в состоянии охватить все эпическое богатство оригинала, но фильм передает главное: правду времени и характеров, бурные общественные события, накал социальных противоречий, которые привели к Сентябрьскому восстанию 1923 года — первому в мире антифашистскому народному восстанию (об этом фильме «СЭ» подробно писал в № 11 — 1973 г.).

Герои фильма Б. Желязковой «Последнее слово» — духовные наследники Ивана Кондарева и его товарищей. Это герои антифашистской борьбы, молодые женщины и девушки, заключенные



«И грянул день»



«Перепись зайцев»



«Мужчины без работы»



«Иван Кондарев»

царскими палачами в камеру смертников. В этой камере и происходит почти все действие. В картине нет стройного сюжета, последовательного раскрытия характеров, психологии героинь.

В свое время Б. Желязкова поставила один из лучших антифашистских фильмов в болгарском кино, «Как молодцы мы были». В новой картине она опять рассказывает о чистоте людей, вынесших на себе тяжесть борьбы за свободу и готовых пожертвовать собой во имя счастья будущих поколений. Но рассказывает по-другому. Ее интересуют не поступки и действия, а их внутренний, нравственный смысл. В мрачных камерах и узких коридорах, стены которых словно пропитаны страданием, беззащитные женщины оказываются сильнее и свободнее своих мучителей. Картина Б. Желязковой — о цене свободы, цене неуклонности. В этом ее актуальность. Ибо верность принципам, долгу, готовность жертвовать собой для других определяют настоящего человека во все времена.

Подчеркивая актуальность, современность этих идей, режиссер впрямую сталкивает на экране события прошедших лет с нашими днями. Действие прерывается то нынешними школьниками, поющими под гитару, то застывшими под гудки сирен прохожими в день памяти павших за свободу. Этим Б. Желязкова хотела приблизить тему войны и ее героев к молодежи наших дней. Но, к сожалению, другие художественные приемы, которые она избрала, порой настолько усложняют восприятие фильма, что между экраном и залом может возникнуть барьер.

Многослойная ассоциативность, усложненная символика подчас доходят с трудом. И тогда, против воли авторов, искренность и наполненность ленты перестают ощущаться, а многозначность оборачивается многозначительностью.

Антифашистской теме посвящена и картина Г. Дюлгерова «И грянул день». Она рассказывает о событии, много раз воспроизведенном на экра-

не, — историческом дне 9 сентября 1944 года. Заполненная народом деревенская площадь. Красные флаги, сияющие лица. И герои, юные, ничем — ни обликом, ни манерами, ни рассуждениями — не отличающиеся от молодых людей наших дней: Чёрный (П. Пантелеев) — командир партизанского отряда, считающий оправданное насилие необходимой формой борьбы, Матей (А. Ангелов), видящий в гуманизме путь к победе. Юные мудрецы и романтики, своей жизнью и своей смертью выстрадавшие идею свободы и справедливости. Мустафа (П. Масларов) — главный герой, юный партизан, свергающий представителей фашистской власти в деревне. Его любовь к Пшеничке (Е. Мирчовская), полудетская, чистая, — одна из самых волнующих сюжетных линий фильма.

Это тоже картина о нравственном, внутреннем облике молодежи, молодежи 1944 года, увиденной глазами их сверстников из наших дней. Авторы рассказали о переломе в жизни и сознании народа так, что герои выглядят не памятниками, а живыми и понятными людьми. В картине есть поразительные по насыщенности и атмосфере кадры. Г. Дюлгеров свободно обращается со временем и пространством, монтируя картину не по законам развивающегося сюжета, а по законам свободных ассоциаций, показывая не только действие, но и сознание или подсознание персонажей. Но сложная структура фильма не создает ощущения нарочитости, усложненности, воспринимается естественно, ибо соответствует и сложности авторской мысли и жизненной основе происходящего.

Все эти произведения посвящены прошлому. А как с фильмами о современности? И здесь есть радующие победы.

В фильме И. Терзиева «Мужчины без работы» нет исключительных событий. Его содержанием стал интерес автора к духовному миру своих героев — рабочих-дорожников. Случилось так, что они остались на десять дней без асфальта и в

это время бесплатно благоустроили площадь в маленьком горном селе. А заодно и уладили ряд личных проблем, без которых в жизни не обойтись. Мир достоверный, почти осязаемый, со своими взаимоотношениями, характерами, судьбами возник на экране. Мир, который автор любит и передает эту любовь зрителям. В фильме нет главного героя. Но за банальными на первый взгляд ситуациями, за подлинностью, истинностью мыслей и переживаний обыкновенных людей возникает образ бригады строителей, написанный легкими, изящными, но уверенными мазками. Возникает групповой портрет рабочего коллектива с его неписанными законами, моралью, нравственными принципами, взглядами на жизнь.

Просто, свободно и уверенно сделал свой первый полнометражный художественный фильм «Перепись зайцев» и известный документалист Э. Захариев. Жанр этого фильма трудно определить. Социальная сатира? Комедия положений? Анекдот? Притча? Все эти элементы дополняют в «Переписи зайцев» друг друга. Люди и обстанов-

ка в фильме подлинны. Событие, положенное в его основу, абсурдное.

Статистик районного масштаба Асенов, охваченный манией переписывать все, что возможно и невозможно, приехал в село, чтобы установить поголовье зайцев в округе. Дурацкая перепись заканчивается дружеским пиром всех ее участников на капустном поле. Вот и все. Но рассказана эта история так смешно, что на протяжении всей картины в зрительном зале стоит неудержимый хохот. Точность деталей создает ощущение реальности происходящего. Сама ситуация — его ирреальности. Сочетание того и другого дает великолепный художественный эффект.

В центре фильма отрицательный персонаж. Но картина звучит оптимистично. Потому что всем — и помогающим Асенову ветеринару, учителю, охотникам и тем, кто сидит в зрительном зале, отчетливо видно, насколько отстал Асенов от времени, как смешно он выглядит. И все же «Перепись зайцев» — фильм не только смешной, но и серьезный. Ведь он о бюрократах, способных довести до абсурда самую хорошую идею.

...Болгарское кино, к счастью, переболело детской болезнью детективов. Оно перестало прятаться за острые сюжеты и начинает всерьез говорить о главном предмете искусства — о людях. Без ложного пафоса оно рассказывает об успехах в строительстве социализма. Без преувеличений — о трудностях на этом пути. И раньше болгарское кино отличалось великолепной актерской школой, высокой изобразительной культурой. Теперь к нему приходит то, чего ему так не хватало: зрелость режиссерской мысли. Сколь не похожи друг на друга художественные пристрастия и творческие почерки этих мастеров — Н. Корабова, Б. Желязковой, Г. Дюлгерова, И. Терзиева, Э. Захариева. Но ведь разнообразие творческих индивидуальностей — верный признак подъема искусства.

С. Черток



ПОЛИТИЧЕСКИЙ

Ю. ХАНЮТИН

...Бывает на фестивалях «звездный час», тот просмотр, который оправдывает далекие путешествия гостей, затраты времени участниками и денег организаторами. Если такой фильм или еще лучше — целый день, о котором долго потом вспоминают присутствующие, случается — значит, фестиваль удался. Таким «звездным» днем XVI Лейпцигского фестиваля был «День солидарности».

И фильмы были органическим продолжением речей и песен, которые пели юноши и девушки разных стран. Они были свидетельством обвинения и документом подвига. В этот вечер политический фильм еще раз утвердил свое значение и место в классовой, национально-освободительной борьбе, которая ведется во всем мире...

Лейпцигский фестиваль документальных и короткометражных фильмов можно рассматривать с разных точек зрения, в разных, так сказать, измерениях.

Не один раз пришлось мне видеть на документальных фестивалях как бы оживающую карту мира. И все же это поражает снова и снова: беспощадная чукотская пурга в «Дороге на Юлтин» и тропические джунгли Южной Африки, дороги и небоскребы Америки в «Последнем патруле» и рыбацьи лодки в фильме «На Ниле» — девственная, еще только осваиваемая человеком земля и урбанистические пейзажи, за которыми уже встает призрак экологического кризиса. География семидесятых годов нашего века...

Но фестиваль в Лейпциге прежде всего интересен фильмами политическими, в них его сила. Основные эстетические проблемы современного документального кино также наиболее очевидно проявляются именно в политическом кинофильме. Поэтому об этих картинах и будет разговор.

Болевые точки планеты — Вьетнам, Ближний Восток, Чили. Здесь сердцевина фестиваля, его нерв: политическая сводка с переднего края борьбы за национальную независимость, за прогресс, за достоинство человека. Как и несколько лет кряду, вьетнамский материал остается одним из главных объектов Лейпцигского кинофестиваля.

Только теперь тема обрела новые краски, новые психологические повороты в киноповести о «Первых десяти днях» А. Бжозовского, в фильме Е. Вермишевой «Повесть о первой весне», в картине Гитты Никель «Тайхо — деревня в четвертой зоне», в жуткой ленте о вернувшихся калеках-военнопленных, которых мучили в южновьетнамских застенках, сделанной компанией Гранада, «Южный Вьетнам — вопрос пыток». Еще гремят на экране залпы вьетнамских зенитных батарей, еще ползут на тележках, передвигая руками атрофированные ноги, вернувшиеся из Южного Вьетнама пленные, но уже хохочут ребятишки, видя, как лупят куклу-империалиста герои спектакля, и первые танцы, и первые катания на карусели, и фейерверки на празднике в парке, и улыбки женщин, и восстановление деревень...

Мы видим сцены в оккупированной Израилем Газе: пустынные, словно вымершие улицы, осторожно двигающийся вдоль домов патруль израильских солдат, проверка документов и тяжелые, ненавидящие взгляды обыскиваемых.

Движение Сопротивления ФРЕЛИМО в Мозамбике, отряды партизан,двигающиеся через джунгли, строевые занятия на лесной поляне, а потом те же крепкие мужские руки держат буквари: ФРЕЛИМО готовит будущих строителей освобожденного Мозамбика. Документалист — свидетель и летописец национально-освободительных боев нашей эпохи.

Впрочем, не только свидетель, но и участник. Во всех этих фильмах есть один незримый, но вполне реальный герой — камера оператора. Камера неравнодушная, болеющая за своих героев, плачущая и восторгающаяся, оценивающая и



«Повесть о первой весне» (СССР)



«Я строил город» (ПНР)



призывающая. Отношение художника к изображенному, зафиксированному документу выражается по-разному — оно может быть скрыто в объективной подаче информации, оно может быть, наоборот, резко выявлено, но во всех случаях оно присутствует как позиция, как политическая точка зрения.

Это нужно подчеркнуть, прежде чем сказать о тех двух основных тенденциях современного документального кино, которые очень ясно выявились в Лейпциге.

Как определить эти две тенденции? Можно сказать, что одна из них тяготеет к информации, к репортажу, к очерку. Другая — к поэтическим формам, предлагает как бы стихотворения, поэмы в документах. Одно направление стремится показать документ во всей его конкретности и неповторимости, другое делает документ поводом для лирического размышления, использует факт лишь как кирпичик в том субъективном образе мира, который возникает на экране. Крайним выражением этих тенденций в мировом кино были, с одной стороны, фильмы Б. Бертолуччи «Бедные умирают раньше», Д. Стрика «Интервью с ветеранами Сонгми», с другой — фильм кубинского режиссера С. Альвареса «ЛБД». В одном случае перед зрителем предстала документация, освобожденная от всяких признаков образного решения, информация, как бы нарочито поданная

вне всякого «художества». В другом — коллаж, составленный из документальных кадров, фото, рисунков, изображений индийских божков, фрагментов из игровых фильмов, сплавленный страстью художника, но, по сути, уже лишенный документальности, конкретности в изображении жизни.

Похоже, что сегодня в документальном кино и эти крайности изживаются, хотя сами две тенденции остаются. Это отчетливо видно на примере фильмов о Чили, показанных на фестивале. Сантьяго Альварес представил фильм, заглавием которого стали строки «Тигр прыгнул и убил». Фильм этот описать так же трудно, как в прозе пересказать стихи.

Это и есть скорбное лирическое шестнадцатиминутное стихотворение в документах. Оно сделано как будто «из ничего». Десяток известных фотографий, скудная хроника и песни Виктора Хара — чилийского поэта-революционера, замученного солдатами хунты на стадионе в Сантьяго. Но хроника Альварес растягивает на широком экране, он переснимает ее рапидом — перед зрителями, медленно поднимая ноги, идут солдаты хунты, медленно, злое катятся танки, как марионетки, движутся генералы, священнослужители, деятели правых партий, и на свастике висит распятый чилец — распятый хунтой чилийский народ. Виктор Хара поет свои песни —

ЭКРАН ЛЕЙПЦИГА



«Увертюра»
(ЧССР)

«Чили.
Время борьбы,
время тревог»
(СССР)



полные жизни и радости, мечтательные и печальные, и титры, как в фильмах Вертова, наступают на нас — то кричат, то молят, то призывают: они становятся самостоятельным элементом зрительного ряда. Из этих титров, песен, крупных портретов поющего Хара и кадров деформированной хроники Альварес создает свой мир — пронзительный и захватывающий. Насилие и милосердие, ненависть и материнская нежность сталкиваются в этом мире, обжигая зрителя накалом страстей.

Фильм Альвареса, как и раньше, — это коллаж, созданный из документов. Но в нем схвачен дух истории, присутствует реальность, взятая в поэтическое обобщение. Другое направление представлено фильмом о Чили, снятом шведами. И так же, как название фильма Альвареса определяет его поэтический строй, так же название шведского фильма «Сантьяго Чили — изнасилованный город» указывает на его репортажный характер.

Здесь играет сам материал, сам документ. Сила режиссера Яна Сандквиста в наблюдении, в зоркости, в умении подсмотреть и отобрать самый красноречивый, самый впечатляющий материал. Интервью с семьей прогрессивного сенатора, ждущей ареста, интервью с коммунистом, который подвергался пыткам на стадионе. Он рассказывает, как на его глазах расстреляли его то-

варищей, и не может сдержать слез — вновь переживает виденное. Достоинство фильма в том, что его многочисленные интервью не просто информация, но психологическое переживание, герои фильма не просто сообщают о чем-то, но открывают самих себя. И с этой точки зрения поразителен эпизод с дамами из богатых кварталов, офицерскими женами, устраивавшими при Альенде кастрюльный бунт, а сегодня радующимися, что его свергли. «Раньше у нас не было мыльного порошка, а теперь у нас есть мыльный порошок». Это рефрен их рассуждений, это тот своекорыстный буржуазный интерес, который определяет их восприятие происходящего. И под их монологи режиссер показывает кадры обысков, насилия, солдат, прикладами избивающих заключенных, трупы рабочих с завязанными сзади руками. И эти трагические документы дают беспощадный комментарий к монологу сытых, самодовольных, уверенных в своем праве на благополучие за счет других дам.

Фильм кончается большим эпизодом похорон Пабло Неруды. Камера схватывает лица: пожилой рабочий закуривает сигарету и плачет, всхлипывая, как ребенок; женщина в черном платье идет рядом с гробом, поднимая кулак, выкрикивает: «Неруда — Альенде — слава!», девушка, падающая в обморок, — ее оттаскивают на обочину, вдова Неруды у гроба. А потом все увеличивающаяся, обрастающая новыми провожающими толпа вдруг запекает «Интернационал». Песня звучит в эти минуты с особой революционной силой — зрителю, видевшему танки на перекрестках, солдат с автоматами наизготовку на стадионе, где содержатся тысячи узников, трупы расстрелянных, понятно, что значит сейчас, в сегодняшнем Сантьяго, петь громко коммунистический гимн, и понятно, что люди, которые могут вот так петь, не сломлены. Поэтому с полным основанием стоп-кадром поющих заканчивает режиссер этот фильм. Репортаж здесь перерастает в образ, поднимается до исторического обобщения.

Так в лучших своих произведениях оба направления современного документализма доказывают свою жизнеспособность и перспективность. Фильм Альвареса и шведская картина (к ней можно присоединить не менее сильный репортаж, снятый в Чили мексиканцами) представляют как бы два полюса современного документального кино. Между ними располагаются десятки картин, соединяющих в себе черты обоих направлений. В первую очередь здесь следует упомянуть фильм «Чили. Время борьбы, время тревог» (автор картины Р. Кармен, режиссер-оператор Д. Барщевский, режиссер по монтажу О. Трофимова). Структура его организуется лирическим героем — самим Р. Карменом, который еще совсем недавно снимал Альенде, снимал народ Чили и сегодня вглядывается в эти кадры, пытается понять, что же произошло, и счастливые мирные эпизоды недавнего прошлого Чили окрашиваются трагическим светом. Особенно пронзителен финал фильма, когда Альенде поднимает руку и, улыбаясь, по-русски говорит: «До свидания, товарищи».

Картина соединяет в себе и поэтические ходы, широко применяемые Альваресом, и репортаж.

Именно в фильмах о Чили, в силу своей актуальности занявших центральное место на фестивале, видно, что документальное кино изживает крайности обоих направлений: и субъективизм, как бы раздокументирующий документ, и сухую информационность, отказывающуюся от образного осмысления реальности. Политический фильм, впитавший в себя наиболее плодотворные поиски и достижения современной документалистики, сегодня переживает несомненный расцвет. Это убедительно доказал XVI Лейпцигский фестиваль.



АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ, КОСТА ЦОНЕВ, ИВАН КОНДОВ, болгарские актеры, играют главные роли в исторической ленте «Свадьбы Иоанна Асеня», в центре которой фигура объединителя болгарских княжеств в первой половине XIII века, стремившегося к разрешению споров между государствами феодальной Европы мирным путем. Режиссер — Вилли Цанков.

РОБЕРТ КРИЧТОН, американский писатель-фантаст (его роман «Операция «Андромеда» вышел в русском переводе, а в Соединенных Штатах был экранизирован режиссером Робертом Уайзом), дебютировал в режиссуре постановкой фантастического фильма «Вестуорлд», что можно перевести как «Западный мир». Мир этот предстает в воображении Кричтона как грандиозный парк, «Диснейленд» будущего, где отчаявшиеся люди смогут жить в иллюзорном мире прошлого по своему выбору: кто в мире фильмов о Дином Западе, кто в мире костюмных фильмов о средневековье. Однако в этом мире что-то начинает портиться, и герой картины обнаруживает, что из этого мира, «Вестуорлда» нет выхода и, чтобы спастись, он должен бороться с взбесившимся роботом, которого играет Юл Бриннер.

«ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК» Ильфа и Петрова стал основой многосерийного венгерского телевизионного фильма. Снимает режиссер Миклош Синетар. В ролях Иван Дарваш, Ласло Меншарош.

ВОЙЦЕХ СОЛЯЖ и **ЛЕХ ЛОРЕНТОВИЧ**, польские режиссеры, поставят в сотрудничестве с венгерскими кинематографистами многосерийный телевизионный фильм «Третья граница», в центре которого героизм курьеров подполья, нурсивавших во время гитлеровской оккупации из Польши в Венгрию.

БАТА ЖИВОИНОВИЧ, югославский актер, и **РОД ТЕЙЛОР**, актер американский, играют главные роли в фильме «Партизаны», который снимает режиссер Столе Янкович. В центре фильма — малоизвестный эпизод истории гитлеровской оккупации Югославии, рассказывающий о «ировавом марше» больных и немощных заложников, которые должны были «ответить за преступления бандитов» марафоном длиной в двадцать два километра, который оказался для большинства дорогой и смерти.

КАРЛО ЛИДЗАНИ, итальянский режиссер, приступает к съемкам политического фильма «Дело Яблонского», основанного на событиях 1970 года, когда в Соединенных Штатах был убит один из руководителей профсоюза шахтеров, Джозеф Яблонски. По словам Лидзани, он намерен снять картину не столько о самом преступлении, сколько о коррупции и насилии в Америке.

ВЕРНЕР КЛЕТТ, западногерманский режиссер (несколько лет назад сенсацию вызвал его политический фильм против войны во Вьетнаме «Занимайтесь любовью, а не войной»), закончил картину «Оборотни», действие которой происходит в последние месяцы минувшей войны и рассказывает о группе фанатиков из гитлерюгенд, не сложивших оружия после капитуляции гитлеровской Германии. Группа «вервольфов» мало-помалу превращается в банду грабителей.

ЖАН ГАБЕН и **АЛЕН ДЕЛОН**, французские актеры, вновь встретились на экране в фильме режиссера Хозе Джованни «Двое мужчин в городе». Габен играет здесь пожилого, мудрого и уставшего тюремного надсмотрщика, пытающегося наставить на путь праведный молодого преступника.



ПУТЬ БЕЗ СЛУЧАЙНОСТЕЙ

Во второй половине 60-х годов в Голливуде заговорили о конце «системы кинозвезд», издавна процветавшей в американском кино. Критики писали, что «зритель стал увлекаться не звездами, а киноискусством. Фактически режиссер, а не звезда стоит сегодня в центре кинобизнеса». Действительно, пришедшие в те годы молодые режиссеры привели на съемочные площадки актеров, чья заурядная внешность могла дать им в прошлом место разве что в массовках. Посмотрев на лысоватого Никольсона и неуклюжего Хоффмана, Ричард Занук, сын и наследник по кинобизнесу знаменитого Дэррила Занука, в отчаянии воскликнул: «Мы нанимаем нынче уродов!»

Но... тот же Даггин Хоффман стал буквально с первой же роли едва ли не самым популярным, а значит, и самым «доходным» актером современного Голливуда. Он стал «актером-звездой» первой величины. Поэтому опасения, что «система звезд» умирает, не оправдались.

Это тем более стало ясно, когда взошла «звезда» Фэй Даноуэй — талантливейшей актрисы, способной к поразительным перевоплощениям, умеющей создавать глубокие, психологически сложные образы.

Голливудский фольклор полон рассказов о девушках, встреченных продюсерами у студийных ворот и мгновенно вознесенных в сонм богинь, купающихся в славе и золоте. И сегодня такие сказки рассказываются, хотя уже само собой подразумевается, что у таких девушек есть способности и хоть какая-нибудь подготовка. К Фэй Даноуэй такие сказки никакого отношения не имеют. Случайностей на ее пути не было.

Фэй — истинная американка, родившаяся на Юге, «вскормленная яблочными пирогами», как там говорят о благополучных провинциальных барышнях. Фэй рано понимает, что приятная внешность — еще не все и что путь к славе в кино не прост. Проучившись год во Флоридском университете и почувствовав, как ее затягивает обывательская среда, Фэй решительно рвет со всем и уезжает в Бостон, в высшую школу изящных и прикладных искусств.

Отличившись на последнем курсе в одной из студенческих пьес, Фэй получает путевку в театр Линкольновского центра, которым тогда руководил известный режиссер Элиа Казан. И снова учится — теперь в Академии драматических искусств. В бытность Казана руководителем Линкольновского центра Фэй сыграет лишь маленькую, прошедшую мимо внимания критиков роль в «Человеке на все времена». Но Казан заметит ее, сравнит с Жанной Моро, а чуть позже, уйдя на Бродвей, пригласит ее к себе.

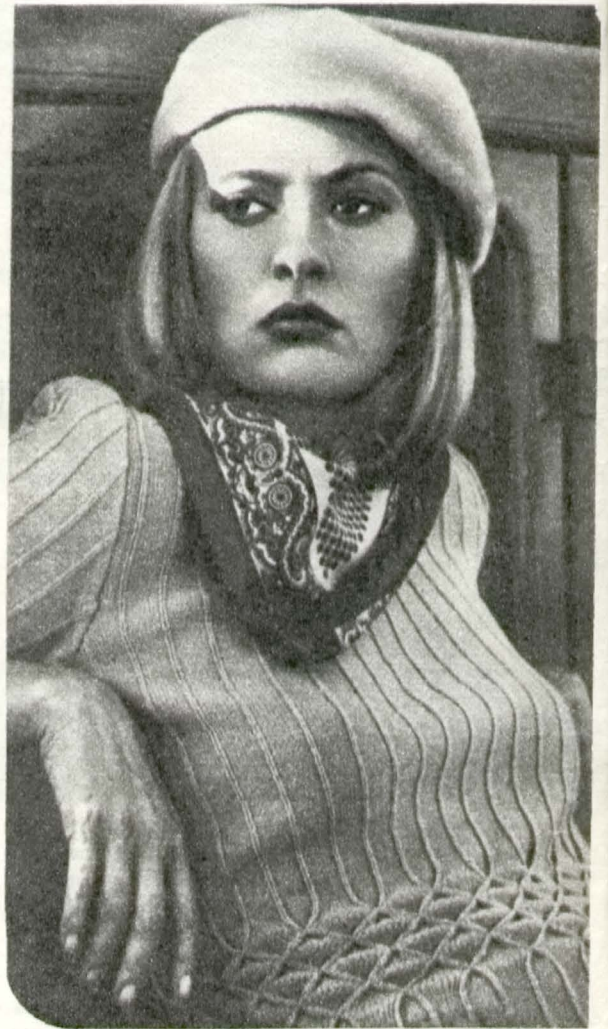
Фэй Даноуэй мы видели в фильме «Дом под деревьями» и картинах, представлявших США на московских кинофестивалях, — «Маленький большой человек» и «Оклахома, как она есть».



Фэй Даноуэй



«Бонни и Клайд»



Серия книг «Жизнь в искусстве» пополнилась повестью Михаила Арлазорова о жизни и творчестве известного советского кинорежиссера Я. А. Протазанова* — создателя таких любимых несколькими поколениями зрителей фильмов, как «Аэлита», «Закройщик из Торжка», «Праздник святого Йоргена», «Марионетки», «Бесприданница», и многих других.

Яков Александрович Протазанов и раньше не был обижен вниманием критики. Его творчеству посвящены специальные монографии и сборники статей. Не раз вокруг его фильмов

* Михаил Арлазоров «Протазанов». Серия «Жизнь в искусстве». Изд-во «Искусство». М. 1973.

ПОВЕСТЬ О КИНОРЕЖИССЕРЕ

У КНИЖНОЙ
ПОЛКИ

загоралась яростная полемика; одними он был ниспровергаем, другие находили его творчество столбовой дорогой советского кино. А зрители заполняли кинотеатры, в которых шли его фильмы, находя в них черты подлинного, реалистического и доходчивого искусства.

Книга М. Арлазорова — это увлекательная повесть о жизни кинорежиссера, где в центре стоит художник и его непростая судьба. Был Я. А. Протазанов для тех, кто знал его и с ним работал, человеком приветливым, спокойным, доброжелательным. У него любили сниматься актеры, участники съемочной группы считали удачей попасть к нему на картину.

В работе над фильмом царил доброжелательная, творческая атмосфера. И в то же время был Я. А. Протазанов человеком сдержанным, скорее замкнутым. «Вот почему, — пишет автор, — проникновение в его внутренний мир оказалось делом в высшей степени сложным. Между автором и героем, собранным, подтянутым, наглухо застегнутым на все пуговицы, стояла стена. Чтобы написать книгу, стену нужно было во что бы то ни стало разрушить». Так формулирует он задачу своей книги, похожей по замыслу на роман-исследование, действующими лицами которого являются десятки современников Я. А. Протазанова, его друзей и родных,



«Оклахома, как она есть»
(с Джорджем Скоттом)

«Дом под деревьями»

«Маленький большой человек»
(с Дастином Хоффманом)



Театральный успех придет к Фэй в пьесе Уильяма Альфреда «Пальто Хогана». Однако Голливуд уже приметил ее. Продюсер Селзник в 1967 году приглашает ее сниматься в фильме «Хэппенинг» режиссера Эллиота Сильверстейна. Затем она снимается у Отто Преминджера в «Торопливом заходе солнца» (1967). Фэй не любит вспоминать эти картины, а о Преминджере она говорит неизменно с антипатией. Сделавший все, чтобы отравить Фэй приход в кино, Преминджер, однако, понял ее возможности и связал кабальным договором на участие в шести своих фильмах. Но он недооценил ее характера: Фэй порвала мошеннический контракт, презрев все его угрозы и выиграв судебный процесс.

Выступление в роли фермерши в «Торопливом заходе солнца» было столь неудачным, что Фэй испугалась и начала было думать об уходе из кино. Но здесь появился Артур Пенн с ролью Бонни. Уоррен Битти, финансирующий фильм, колеблется: Фэй кажется ему слишком полной для Бонни — Фэй в неделю теряет 30 фунтов веса; слишком благополучной — Фэй начинает носить на запястьях и на лодыжках тяжести, чтобы стать худой и возбужденной, как Бонни; она встает в 4.30 утра и ложится в 8 вечера, проводя день в непрерывном тренинге. И Битти сдастся. Выход фильма «Бонни и Клайд» означал, помимо прочего, рождение одной из самых ярких «звезд» современного американского кино.

В роли Бонни Фэй просто «живет» — никаких следов репетиций и опытов. Позже Фэй скажет, что она увидела в Бонни девушку с большими возможностями, которым не суждено раскрыться, которая сама это понимает и потому сознательно идет на саморазрушение. И добавит, что среди своих знакомых знает многих, которые «желают умереть» и намеренно сжигают свою жизнь. Такое толкование образа провинциальной проститутки и подружки жестокого гангстера перевело ее в ранг трагической героини и делало ее понятной и близкой западной молодежи 60-х годов.

Фэй не воссоздает биографию подлинной Бонни Паркер, существа истерического, неумного, и отвергает проверенные шаблоны гангстерского фильма. Она ищет человеческую сущность девушки, живущей в атмосфере, лишающей ее будущего. При этом Бонни не должна отдавать себе отчета, почему ее, провинциальную барышню, увлекает гангстерская жизнь, и ни в коем случае не выглядеть сознательно протестующей. Фэй не перешла опасной черты модернизации героини 30-х годов и все же смогла внушить зрителям, что Бонни по-своему протестует.

Фэй чрезвычайно требовательна к ролям, которые ей предлагают. Но от ошибок никто не гарантирован, и ей уже довелось играть в фильмах не самого высокого уровня, в частности, у своего друга Джерри Шатцберга и знакомом нам фильме Рене Клемана «Дом под деревьями». Похоже, что у нее есть редкостный дар делать даже эпизодические роли интересными и запоминающимися. Например, в «Маленьком большом человеке» Пенна ее миссис Пендрик проста до примитивизма — этакое диккенсовское существо с ангелоподобной внешностью и порочной сущностью, начинающее с измены мужу-священнику и кончающее штатной должностью в доме терпимости. Существо, иллюстрирующее пропись о пагубности порока. Тем не менее Фэй — Пендрик запоминается и заставляет задуматься и даже сочувствовать ей, а не радоваться наказанию порока. Фэй сделала свою героиню «живой», и по таинству искусства зрители не могут не сопереживать миссис Пендрик.

Особенность Фэй как актрисы — разнообразие ее ролей. Для «звезд» прошлых десятилетий были характерны выступления в одних и тех же ампулах, в своего рода масках. Так, если обратиться к истокам «системы звезд», Мэри Пикфорд всегда

выступала в качестве угнетенной, хотя и строптивой невинности, Теда Бара — в роли «вампи», Мэй Муррей — роскошной куртизанки, Дуглас Фербенкс — борца за справедливость и отчаянного сорвиголовы и т. д. Позже ампулы усложнились, и все же, как точно заметил английский критик Майесберг, «голливудская система звезд как бы сажает мир в кресло психоаналитика». Но Фэй имеет дело не с психоанализом, а с искусством и стремится выжить в своих ролях всю сложность человеческого бытия. Отсюда ее высокий авторитет в мире искусства, особенно у молодых актрис.

А Фэй, уже став «первой актрисой американского кино», продолжила свой вечный тренинг. Когда она приняла предложение Ричарда Харриса сыграть на лондонской сцене роль Офелии, журналисты недоуменно спросили, зачем ей, «звезде», это нужно; ответ Фэй был краток: «Чтобы быть актрисой».

В 1969 году состоялась ее встреча с Казаном, от которой многого ждали и они оба и зрители. Фильм «Сделка», хотя он рассказывает о реальных и драматичных сторонах американской жизни, а с формальной стороны является своеобразной антологией современного киноязыка, далек от совершенства. Роман, принадлежащий перу Казана же, по которому сделан фильм, глубже и тоньше. Но неудачная судьба картины не отразилась на успехе Фэй, создавшей образ современной женщины, мучительно ищущей подлинные жизненные ценности и не находящей их. Героиня Фэй живет в психологическом напряжении. Она лишена внешних связей с «официальными», так сказать, правдоискателями Америки — хищни, левым студенчеством, богемной интеллигенцией, поэтому ее действия плохо мотивированы. Если она стала выразительницей большой совести героя фильма, то потому только, что такова она есть, такой ее сделала душевная потребность видеть мир чище, а сильных людей — честнее.

Последняя роль Фэй, с которой познакомились наши зрители на минувшем Московском кинофестивале, — Лина в фильме «Оклахома как она есть» Крамера. Женщина с сильным характером, подчиняющая себе мужчин и сама «кующая свое счастье», — традиционный персонаж в американской литературе и искусстве. Персонаж, не всегда рисуемый благожелательно, — вспомним хотя бы Мэри из хемингуэвских «Снегов Килиманджаро». И Лина у Фэй тоже далеко не ангел. Но Крамер тесно смыкает образ Лины с действительностью — жестокой, грязной, кровавой, по сравнению с которой джунгли могут показаться детской площадкой, и мы понимаем, что иной эта женщина и не могла стать. На общем фоне существа грубого, резкого Фэй тонко прорисовывает абрис иной Лины — женственной и верной... Фильм «Оклахома как она есть» можно оценивать по-разному, но мастерством Фэй нельзя не восхищаться.

Так «звезда» ли Фэй Даноуэй? Нет, если сравнить ее с Мэрилин Монро или даже более гибкой Элизабет Тейлор. Да, если принять утверждения социологов, что «звезды» — это не только модели для подражания, но еще и своеобразные «инструменты» для познания зрителями самих себя. Через все столь разные роли Фэй проходит довольно легко прослеживаемая мысль, или, может быть, лучше сказать — идея, человека, способного рвать устаревшие общественные установления и устремляться к жизни, которую он считает истинной, хотя ему это и редко удается. Героини Фэй живут в мире неустойчивом, во времена переломные, и это требует от них и ума и характера.

Но главное не в вопросе, «звезда» или не «звезда» Фэй Даноуэй, главное — она актриса, возможно, одна из самых выдающихся актрис за всю историю американского кино.

Р. Соболев

кинематографистов, современников далеких и близких, знаменитых и совсем малоизвестных. Их свидетельства — голоса живых и уже ушедших из жизни — перемежаются страницами дневника, цитатами из писем, текстами архивных документов, стенограммами обсуждений фильмов, заметками и интервью из давно забытых студийных многотиражек.

М. Арлазоров не выкладывает готовых результатов своих поисков. Он включает в них читателя, шаг за шагом вместе с ним заполняя белые пятна биографии своего героя, огорчаясь, когда ход исследования заводит его в тупик, и радуясь открытию новых, до того неизвестных фактов

жизни и творчества своего героя. Вместе с автором читатель отправляется в путешествие то по Москве начала столетия, то в странный и причудливый мир русского дореволюционного кино или в белоэмигрантский быт двадцатых годов.

В этих поисках открывается ряд интереснейших событий. Михаил Арлазоров обладает способностью живо и убедительно воссоздать облик времени и места, включая в эту ткань свидетельства множества людей, вплоть до французского режиссера Рене Клера, написавшего автору о том, как он дебютировал в кино в качестве актера у русского режиссера Я. Протазанова.



Эта емкость исследования позволяет автору исподволь раскрыть внутренний мир Я. А. Протазанова — глубоко принципиального и честного художника, патриота, бесконечно любившего свою родину и искусство.

Читая эту книгу, обнаруживаешь, что биографический жанр, до сих пор посвященный лишь писателям, ученым, художникам и музыкантам, может быть столь же интересным и увлекательным, и когда в нем разрабатываются события жизни кинематографистов. Книга М. Арлазорова о Я. Протазанове — живое тому свидетельство.

Н. Абрамов

МАКС ИЗ «ЖЕЛЕЗНОЙ ПЯТЕРКИ»



на четвертой
странице
обложки

МУЛЬТФИЛЬМЫ НА МАЛЫХ ЭКРАНАХ

Мультипликация в любой стране мира занимает сегодня все большее место в ежедневных телепередачах — без нее теперь невозможно представить себе телевидение. Этот факт нашел еще одно реальное подтверждение в том, что в Москве при телецентре создана мощная мультипликационная студия. В ее распоряжении превосходные помещения, новейшее отечественное и зарубежное оборудование, формируется коллектив молодых творческих работников. В недалеком будущем объем продукции телемультистудии приблизится к тому, что ныне производит крупнейшая в Европе мультипликационная киностудия «Союзмультифильм». А в дальнейшем она сможет выпускать фильмов в два с половиной раза больше.

Заметим, кстати, что объем производства мультфильмов для телевидения стремительно растет на киностудиях социалистических стран, на телемультистудиях США, Японии, Англии. Развитие телевизионной мультипликации заставляет режиссеров и художников уделять особое внимание проблеме выразительности кадра, вопросам «образительной драматургии» мультфильма; все больше права гражданства получают сегодня на телевидении многосерийный мультфильм с постоянными героями.

Очень интересна и первая большая работа молодой нашей телевизионной мультистудии «Приключения Незнайки и его друзей». Десять серий, поставленные разными режиссерами — Р. Качановым, К. Маянтовым, А. Боголюбовым, Ю. Трофимовым, Ю. Клепацким, К. Сулакаури, В. Голиковым — по одноименной книге Н. Носова, специально предназначены для телевидения.

Своеобразная детская Лилипутия, мир «коротышек» с его яркой сказочностью интересен и увлекателен тем, что пронизанная фантазией и юмором игра непринужденно переплетается с вполне реальными мотивами, с лаконичными, точно подмеченными характеристиками детской психологии, а познавательность и правоучительность умело сочетаются с вымыслом и веселой пародийностью. Постановщики удачно передали эти черты современной сказки во всем внешнем облике Цветочного города, с его гирляндами, похожими на колокольчики фонариков, и со словно сложенной из кубиков игрушечной архитектурой, создали выразительные типажи обитателей этого многокрасочного мира детской фантазии. Особенно выразителен сам Незнайка в широкой шляпе, желтых штанах и зеленом галстуке — фигура нелепая

и в то же время, как и большинство персонажей фильма, карикатурно-узнаваемая, близкая восприятию юных зрителей. Мы знакомимся в этих десяти сериях со всеми персонажами носовской книжки — «солидным», эрудированным во всех вопросах Знайкой, знаменитым астрономом Стекляшкиным, умеющим делать из осколков битых бутылок увеличительные стекла, художником Тюбиком, поэтом Цветиком, механиками Винтиком и Шпунтиком, доктором Медуницей, становимся свидетелями путешествия на воздушном шаре, забавной сценки в больнице и других веселых приключений Незнайки и его товарищей. Хорошо вписываются в общее решение картины музыка В. Шанюнского, великолепная игра З. Гердта и других актеров.

К сожалению, различие опыта и мастерства режиссеров, работающих над картинками-сериями, и отсутствие единого четкого замысла создают зачастую недопустимый стилистический разброд.

Примечательно, что образы персонажей мультфильма при всей их «масочности» не только несут постоянные «заданные» характеристики, но и развиваются от фильма к фильму, причем некоторые картины серии просто невозможно смотреть отдельно, настолько они связаны с сюжетными мотивами и событиями предыдущих лент. Характерное для телемультифильма стремление к сравнительно замедленному монтажно-строю, к крупным планам и камерным решениям, возрастающая роль слова актера — все это по-своему дополняет и обогащает искусство многосерийного рисованного и кукольного фильма, адресованного телеэкрану.

И в то же время нельзя забывать, что это только начало, самые первые шаги в новой, еще не изведанной области, что далеко не все в этих фильмах удачно — немало эпизодов вялых, перегруженных изобразительно. Хочется думать, что опыт работы над «Незнайкой» будет учтен при постановке десятисерийного фильма-сказки «Волшебник Изумрудного города», первые картины-серии которого уже вышли на голубой экран.

Развитие телетехники, увеличение телеэкрана, цвет — все это, несомненно, сделает рисованные и объемно-мультипликационные картины еще более активными участниками телепрограмм — от титров, заставок, рекламных лент и веселых интермедий до самостоятельных серийных и полнометражных мультфильмов, может разработать их выразительные средства.

С. Асенин

Несколько лет назад, когда по заданию АПН вместе с английским режиссером Норманом Сваулоу мы работали над телевизионным фильмом о Сергее Эйзенштейне, М. М. Штраух охотно согласился принять участие в съемках этой картины. Местом съемок он избрал вестибюль Театра имени Пушкина, потому что в 20-м году именно здесь случайно встретил он одетого в солдатскую шинель Эйзенштейна, который вернулся с фронта гражданской войны, где он был военным строителем и одновременно участником красноармейской самодеятельности.

Эйзенштейн не виделся со Штраухом долгое время, хотя еще с мальчишеского возраста они были друзьями: вместе учились в рижской школе.

Впрочем, встреча двух друзей детства, строго говоря, не была случайной — в то время в здании нынешнего Театра имени Пушкина помещался Камерный театр, и оба мечтали достать билет на спектакль к А. Таирову. На спектакль они попали и с того вечера не разлучались. Штраух был сыном солидного московского врача, и ему удалось принять бездомного Эйзенштейна в одной из пустующих комнат в доме на Чистых прудах. Они много лет прожили в этой квартире как соседи.

Я встретил их в 1921 году, когда был командирован политотделом 3-й армии из города Свердловска (тогда Екатеринбурга) в Москву.

Выдержав антерский экзамен в театре, который назывался Центральной ареной Пролеткульта, где в то время Штраух был штатным артистом, а Эйзенштейн — художником, я стал их другом и соратником.

Постепенно вокруг талантливого молодого художника Сергея Михайловича Эйзенштейна сформировалась группа единомышленников, и мы организовали Первый рабочий театр Пролеткульта. Он обосновался в особняке Морозова, где теперь находится Дом дружбы с народами зарубежных стран.

Во главе этого театра встали С. Эйзенштейн и его пять ближайших помощников, или ассистентов, которые впоследствии и стали называться «железной пятеркой». Пять ассистентов — это М. Штраух, М. Гоморов, А. Антонов, А. Левшин и Г. Александров. Нас называли так потому, что не существовало задания, которое «железная пятерка» не могла бы выполнить. Мы были и ведущими артистами, и изобретательными костюмерами, и находчивыми бутафорами, и расторопными электротехниками, и во всем прочем мы были снабженцами, достающими материал для костюмов и декораций, для оборудования сцены и зала. Мы были организаторами и исполнителями одновременно. Максим Штраух был самым образованным и солидным среди нас. Он был самым эрудированным ассистентом Эйзенштейна.

В 1924 году группа, возглавляемая Эйзенштейном, перешла в кино и создала революционные картины о рабочем движении в России. Первым был фильм «Стачка». Штраух исполнил в нем роль шпика. Он придумал интересный образ: его шпик замаскировался под шарманщика, который ходил с медвежонком по рабочим кварталам. Выслушивал и выматривал.

Так как все мы одновременно играли в спектаклях и фильмах Эйзенштейна, в редкие минуты затишья Штраух, как более опытный артист, репетировал с нами. Для Эйзенштейна он собирал литературные материалы, помогал ему в создании сценариев. В период работы в театре Пролеткульта он женился на Юдифи Глизер, которая пришла с фабрики «Красная Роза» и тоже выдержала антерский экзамен. Впоследствии она стала знаменитой антрисой театра, носящей ныне имя Маяковского.

Следующей нашей общей картиной был «Броненосец «Потемкин». И в этом фильме Штраух был ассистентом по антерской части и очень помогал Эйзенштейну в работе с типоком, который надо было обучать хотя бы мало-мальски правдоподобной игре. Если судить по готовому фильму, он блестяще справился с этой задачей.

Когда Эйзенштейн, Тиссе и я уехали за границу изучать звуковое кино, Штраух перешел в Театр имени В. Э. Мейерхольда. А с 1931 года он в Московском театре Революции.

Я всегда думал, что Штраух станет знаменитым комиком. Все его первые роли были сатиричны, эксцентричны и предвещали комедийный путь. Это относится и к фильму «Кафе «Фанкони», где он играл спекулянта, и к картине Абрама Роома «Привидение, которое не возвращается», где он исполнял в несколько эксцентричной манере роль сыщика. В картине «Государственный чиновник», играя Аполлона Фокина, он сохранил свой стиль гротеска. Но, когда появилось звуковое кино и Штраух заговорил на экране, его стиль изменился. Он стал строить образы на психологическом раскрытии человеческих характеров. С каждым фильмом он все больше становился актером — исследователем человеческой души.

Вершиной его успеха было исполнение роли В. И. Ленина в фильме С. Юткевича «Человек с ружьем». Это был и безупречно живой и остро публицистический образ. Позднее он выступал в роли вождя революции в фильмах того же режиссера «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше». За эту замечательную роль М. М. Штраух был удостоен Ленинской премии.

Я не стану перечислять всех фильмов, в которых снимался Штраух. Их много.

Одновременно он играл и на сцене Театра имени Маяковского и создал там немало ярких образов советских людей.

Уход из жизни такого большого, талантливого артиста — большая потеря для советского киноискусства и советского театра.

Максим Максимович много писал. Смерть застала его во время работы над автобиографической книгой, которую он мечтал закончить и, несмотря на тяжелую болезнь, продолжал писать, совершенствовать до последнего дня жизни. Фильмы, статьи и книги всегда будут напоминать о большом советском художнике, своим трудом участвовавшем в создании нового, социалистического театра и кинематографического искусства.

Гр. Александров,
народный артист СССР

ФОТОХУДОЖНИК ГЕННАДИЙ МАЛЫШКОВ

На этой полосе мы представляем читателям работы фотохудожника студии «Ленфильм» Геннадия Малышкова.

Те, кому довелось разглядывать фото-рекламу таких, например, фильмов, как



Фотозюд



«СЭ»
представляет:

«Счастье Анны»

«Живой труп»

«Живой труп», «Женя, Женечка и «катюша», «Голубой лед», «Счастье Анны», «Месяц август», наверное, обратили внимание на точность выбора моментов съемки, на естественность, ненарочитость кадровых композиций, на живой интерес к людям, к героям картин, запечатленным на этих фото. В этом заслуга не только операторов этих лент, но и автора снимков фотохудожника «Ленфильма» Геннадия Малышкова. Ведь хороший снимок для рекламы не механическое повторение кинокадра, а результат дополнительного поиска фотографа, его авторского отношения к фильму, к снимаемой сцене.

Фотоработы Малышкова — пейзажи, портреты, жанровые снимки — неизменно окрашены его индивидуальностью, в них точно и тонко схвачены настроение природы, ритм идущей вокруг жизни, внутренний мир человека. Фотографии Малышкова оставляют простор для зрительского размышления, сопереживания, сотворчества.

А. Бородин



ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ЭКРАНАМ

Эти фильмы намечены к выпуску

«СТАРЫЕ СТЕНЫ»

Какая она, современная деловая женщина? Авторы фильма попытались ответить на этот вопрос, исследовав характер и жизнь своей героини — директора текстильной фабрики Анны Георгиевны. Как соединить старые традиции фабрики с требованиями современного производства — ведь сейчас даже в самых старых стенах идет научно-техническая революция? Что важнее — приятные взаимоотношения с людьми или деловые качества? Эти серьезные проблемы стоят перед Анной Георгиевной, в роли которой выступила Людмила Гурченко. Работа актрисы в новом для нее амплуа стала одной из значительных удач фильма.

Сценарий А. Гребнева, режиссер В. Трегубович, оператор Э. Розовский. Производство киностудии «Ленфильм». В ролях: Л. Гурченко, А. Джигарханян, Е. Сабельникова и другие.



«ПРИКОСНОВЕНИЕ»

У этого фильма два главных героя: наш современный, тележурналист Айвар Клуцис и легендарный герой гражданской войны Ян Фабрициус. Все складывается очень ловко в жизни Айвара. Нужен сценарий передачи о Яне Фабрициусе? Пожалуйста! Несколькими днями в библиотеке, несколько наскоро перелиставших книжек — и передача готова. Халтура? Хуже — равнодушие.

Встреча с дочерью героя очерка заставила Айвара остановиться, оглянуться — что же он делает? Он попросил вернуть ему сценарий и отправился к людям, близко знавшим Фабрициуса. Рассказы этих людей зрители. Авторы стремились столкнуться на зрители настоящее и прошлое не для сравнения в чью-то пользу, а для того, чтобы показать, как прошлое влияет на настоящее, как и сегодня прорастают зерна, посеянные в людские души много лет назад.

Сценарий А. Лапиньш, режиссер Р. Горяев, оператор Г. Скулте. Производство Рижской киностудии. В ролях: Г. Цилянский, Е. Алексеева, Л. Лиепина, Г. Яковлев и другие



«ЛЮТЫЙ»

Об этом фильме можно сказать так: повесть о добром мальчине, пытавшемся воспитать волчонка. Можно иначе: это фильм о предреволюционном казахском ауле, о яростной классово-иной борьбе. А можно охарактеризовать картину как философское авторское размышление о природе человека, о добре и зле, о жестокости и душевной отзывчивости, о том, каким же быть человеку среди людей.

И все эти определения будут верными.

По мотивам рассказа М. Ауэзова «Серый лютый». Сценарий А. Михалкова-Кончаловского, Э. Тропинина, режиссер Т. Океев, оператор К. Кыдыралев. Производство киностудии «Казахфильм». В ролях: Камбар Валиев, С. Чокморов, А. Джангозова и другие.

ИСТОРИЯ ПЕРВОЙ ЛЮБВИ В. ДЫМЧУКА

юмореска

— Что,— спрашивает,— Вася, задумался? Об чем, если не секрет? Я сму все излагаю: «Налетел,— говорю,— гражданин Фантомас, этот комбайнер на мою судьбу, как коршун на клушку. А что делать, не знаю. Он прикинул и дает вдруг свисток.

— Что это вы, ни с того ни с сего? — спрашиваю.

— Это я советчика себе вызываю,— Фантомас говорит.— Дело твое, Базиль, сложное, поэтому гальский ум хорошо, а плюс американский ум — еще лучше.— И опять дает свисток, на который в глубине склада отзывается шум, будто коробка с пленкой с полки упала.

Входит — кто бы вы думали? — гангстер! Ну, обыкновенный такой из множества картин. Шляпа. Сигарета к губе прилеплена. В кармане — это уж точно! — 42-й калибр. Вводит его Фантомас в курс, он смеется.

— Это,— говорит,— дело проще простого, бой. Он тебе мешает? О'кей! Ты стреляешь ему в живот, красотка, возможно, рыдает, но уже на твоей груди. Так делается.

— Да ты что?! — я говорю. — А



Рис. Д. Волкова

Со слов кинемеханика украинского села Терновка В. Дымчука киндраматурга Е. ПОМЕЩИКОВ записал для нас эту историю.

Я ее любил, а она меня нет. То есть кое-что было весной с ее стороны, но потом появился этот приезжий комбайнер, а они знают какие ребята, ну вот те именно, которые являются на сезон, скашивают больше, чем выросло, ну и так далее. Зверил! Этого моего разлучника мало сказать, что в газетах фотографировали, телевизионная программа «Время» показала!

— Надо их разлучить посредством обдуманных действий,— посоветовал мне Виталик, дружок мой, клуба нашего баянист.

— Каких,— спрашиваю,— действий?

— Ну, это тебе как кинемеханику видней,— уклонился он.— Изучи по какой-нибудь картине интригу, обмозгуй ее и внедряй в жизнь. Потеряешь иначе Гальку. Так на комбайне и увезет.

Легко сказать «изучи интригу». А где они, эти интриги, в современных картинах? Нету, ну начисто нету ничего подобного, сами знаете. Негде при надобности наглядного примера взять. Поэтому отбросил я негодный Виталикин совет, но... но в голове он держался, признаться, и довел-таки меня до конфуза.

Однако по порядку пойдем. В разнесчастный тот день поехал я на своем мотоцикле в район, на базу фильмофонда, чтобы картину сменить. Говорю заведующей:

— Ты, Марченко, заграничную мне давай. У меня передовое село, а я от тебя только колхозные фильмы вижу плюс науч-поп. Насмотрелись и без кино на комбайнеров и передовиков.

— Кто насмотрелся, а кто, возможно, только ПРИСМАТРИВАЕТСЯ,— отвечает она, девчонка эта, пигалица, простите на слове.

Я говорю:

— Твое, Марченко, дело картину выдать потребителю, а не камешки бросать в личный огород. Давай как минимум «Фантомаса» или в крайности вестерн.

— Но я тебе «Мачеху» приготовила с артисткой Дорониной.

— Отвод даю «Мачехе». Выписывай «Фантомаса», да поскорей ищи — дело к вечеру.

— Ну если так,— она говорит,— сам ищи. Этот «Фантомас», может быть, под сотней коробок лежит, мне в конце дня не под силу.

Ладно. Пошел я в глубинку склада, ищу, где она указала. А вы были ли в фильмофонде? Он хоть и районный, а из полка там и улцы и переулки. К тому же лампочки для экономии тусклые. Пока возился с коробками, к этой пигалице подружка прибежала, и давай они тарыхтеть, номер для самостоятельности готовить, а потом, представьте, забыла обо мне, склад заперла и ушла, поскольку рабочий день окончился. Я с коробками появляюсь — труба! Телефона нету, окна в решетках. Через решетку гляжу, мотоцикл свой вижу. И как раз к нему пес подошел и ногу на колесо задрал. Такая меня злость взяла, что шваркнул я «Фантомаса» на пол, хотя, по правде сказать, надежду на него имел в смысле Виталикиного совета. Ну что в таком положении делать? Стемнело. Надо ночь коротать. Сел я в кресло, старое такое, дремлю вполглаза, а сам все думаю, как же их разлучить посредством обдуманных действий? Как?! Вдруг слышу: звяк одна из коробок, что я притачил, и появляется передо мной... Фантомас. Синий, жуть... Морда, как известно, резиновая...



«МОСТЫ»

Авторы фильма, поставленного по одноименному роману писателя Иона Чобану, ведут зрителей по пути становления Молдавской республики — от одного исторического этапа к другому. В центре сюжета — образ крестьянского сына, бедняка Тодерикэ, из оборванного, босоногого мальчишки ставшего уважаемым учителем сельской школы. Поступь истории и личная судьба Тодерикэ, по мысли авторов, связаны неразрывно. Мысль бесспорна, но слишком уж прямолинейно выражена...

Сценарий Э. Володарского при участии В. Паскару, режиссер В. Паскару, оператор П. Балан. Производство киностудии «Молдовафильм». В ролях: Б. Закариадзе, Ю. Меншагин, И. Борисова и другие.



«АБИТУРИЕНТКА»

Галинка росла в небольшом украинском селе. Жизнь, школа, люди вокруг учили ее мужеству, доброте, честности, самоотверженности. Галинка закончила школу, мечтала поступить в институт, а пока работала стюардессой... Но жизнь ее трагически оборвалась. Подвиг Нади Курченко, отважной комсомолки, которая погибла, оказав сопротивление бандитам, пытавшимся захватить советский самолет, — вот тот жизненный материал, который послужил основой для создания этого фильма.

Сценарий О. Гончара, режиссер А. Мишурич, операторы Н. Кульчицкий, А. Прокопенко. Производство Киевской киностудии имени А. П. Довженко. В ролях: И. Шевчук, Н. Мерзлякин, С. Мартынов, Н. Наум и другие.



«ИСПОЛНЕНИЕ ЖЕЛАНИЙ»

В этом фильме мы встречаемся со старыми добрыми знакомыми — героями одноименного романа писателя В. Каверина: профессором Бауэром, его дочерью Машей, студентом-филологом Колей Трубачевским и другими. Два события движут сюжетным развитием ленты: история о том, как удалось Коле расшифровать пушкинскую рукопись — десятую главу «Евгения Онегина», — и похищение драгоценных пушкинских автографов сыном профессора. Первая часть отчетливо тяготеет к бытовой психологической драме, во второй выступают

черты приключенческого жанра. Может быть, именно этим объясняется некоторая стилистическая неровность фильма...

По роману В. Каверина «Исполнение желаний». Режиссер С. Дружинина, операторы А. Мукасей, Б. Сутоцкий. Производство киностудии «Мосфильм». В ролях: Е. Лебедев, И. Смоктуновский, Н. Еременко, Н. Бондарчук и другие.



«ЖЕМЧУЖИНА В КОРОНЕ»

Жемчужиной в польской угольной короне называли Силезию — район угольных копей и шахт. Каждый день, измазанный угольной пылью, похожий на трубочиста — только белки глаз сверкают, — Ясь поднимался из шахты на землю. Он шел домой меж блекло-зеленых холмов, пересекал площадь поселка, степенно здоровался со стариками, коротающими здесь свои дни... Входил в свой дом, где ждала его жена, его принцесса, добрая и ласковая Викта, и мальчишки-сыновья.

Но однажды Ясь не вернулся домой после смены. Шахтеры объявили стачку и не поднялись вверх. Это их форма протеста против решения хозяина затопить шахту.

Этот фильм построен на внешнем контрасте темноты, мрачности там, внизу, и радужного, цветистого мира на земле. И на внутреннем единстве, душевной общности людей в шахте и тех, кто ждет их дома.

Сценарий и постановка К. Куца, оператор С. Лот. Производство творческого коллектива «Вектор» (Польша). В ролях: О. Лукашевич, Л. Ковалик, Ф. Печка.



«ВОЛШЕБНАЯ БЕКЕША»

Из старой дедовской шубы отец сшил маленькому Ферко бекеше и сказал сыну, что она не простая, а волшебная и живет в ней добрая фея, которая непременно принесет мальчику счастье. В этом фильме для детей переплетаются фантазия и реальность, сказочные мотивы с вполне достоверными, жизненными ситуациями. И не фея, а прямота, честность, верность в дружбе в конце концов делают Ферко счастливым.

По мотивам произведений Ф. Мора. Сценарий Марианны Семеш, режиссер Михай Семеш, оператор Ф. Сечени. Производство киностудии «Мафильм» (Венгрия). В ролях: Г. Суч, Й. Вихари, И. Грубер и другие.



«УРА, В ЧЕСТЬ ГОСПОДИНА АНДЕРСЕНА!»

Эта смешная история началась в тот день, когда житель маленького норвежского городка рабочий Андерсен заполнил таблицу футбольного лото и выиграл большую сумму. Деньги эти пришлись Андерсену очень кстати. Он — отец четверых детей — до сих пор не успел жениться на их матери: сначала было слишком много забот, потом слишком мало денег... И, получив выигрыш, Андерсен решил справить свадьбу. Однако соседи объявляют им бойкот — они слишком долго жили вне брана, их образ жизни «не соответствует этическому и эстетическому уровню современного стандарта»...

Эпизоды борьбы естественной доброты, дружелюбия и любви против ханжества, обывательщины, мещанской морали рассказаны авторами весело, в духе чуть сентиментальной, чуть юмористической рождественской сказки для взрослых с трагическим финалом. Взрослым тоже иногда нужны сказки...

Сценарий С. Хольмебакк, режиссер К. Андерсен, оператор М. Матиессен. Производство «Трамфильм» (Норвегия). В ролях: О. Шёнман, А. Опсаль, В. Санднес и другие.



Кроме того, на экраны выйдут фильмы:

«Истоки» [см. «СЭ» № 2],

«Калина красная» [см. «СЭ» № 3],

«Обретенные», кинолента, рассказывающая

о патриотизме, любви к Родине,

«Новоселье» — эпическая картина,

рисующая жизнь небольшого села

за годы Советской власти,

«Москва — Кассиопея» — комедия,

рассказывающая о фантастическом

путешествии детей

на космическом корабле,

киновариант телевизионного фильма

«Тени исчезают в полдень» [см. «СЭ» № 16, 1973].

Среди зарубежных картин:

«Азалия в тылу врага» [КНДР] —

остроприключенческая лента о работе

разведчиков, «Эмтай» [Сенегал] —

публицистический фильм, действие которого

разворачивается в конце второй мировой войны,

«Мужчины на одно лицо» [АРЕ] — драматическая

история любви молодой женщины.

Рабочий момент
и кадры из фильма
«Волшебник Изумрудного города».
Режиссер Ю. Калинин
«вторгается» в мир кукол

Герои фильма —
Железный Дровосек
и Страшило



Внизу —
«Незнайка за рулем»
«Незнайка-художник»

Урфин Джусе
«Появление
деревянных солдат»



МУЛЬТФИЛЬМЫ НА МАЛЫХ ЭКРАНАХ

(читайте на стр. 19)

Фото Л. Рязова