

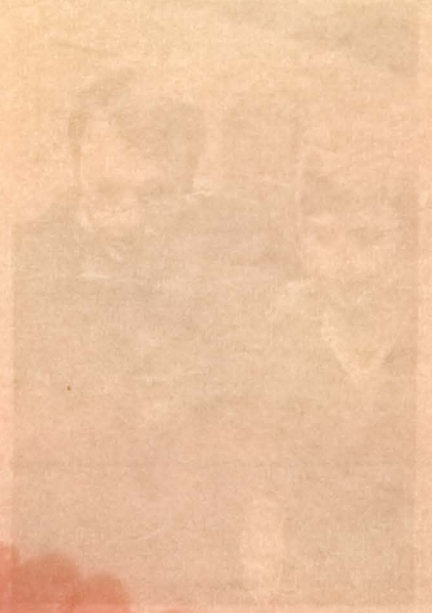
...иногда в жизни
 ...иногда в жизни
 ...иногда в жизни



...иногда в жизни
 ...иногда в жизни
 ...иногда в жизни

В. ГОМЕРЕ

...иногда в жизни
 ...иногда в жизни
 ...иногда в жизни



...иногда в жизни
 ...иногда в жизни
 ...иногда в жизни

Критический дневник представляет фильмы, разные по темам и жанрам: узбекскую ленту о современниках «Мой добрый человек», итальянский детектив «Полмиллиарда за алиби» (впрочем, детектив ли это? — ставит вопрос автор рецензии), телефильм «Гончарный круг», раскрывший новые грани дарования актера А. Файта, научно-популярную ленту «Ученые ищут разум» — о поисках интеллекта у животных. Критический дневник этого номера ведут Н. Игнатьева, Л. Дуларидзе, Н. Зоркая, Л. Александров (стр. 2—5).



Кирилл Лавров и Андрей Попов запомнились нам в фильме «Укрощение огня». И снова тот же режиссер Д. Храбровицкий снимает любимых актеров (стр. 10—11).

В НОМЕРЕ:

В октябре 1965 года в Париже среди бела дня был похищен прогрессивный марокканский лидер Бен Барка. Фильм Ива Буассе «Похищение» — экранное расследование такой же острой и запутанной политической драмы (стр. 12—13).



«После революции первые режиссеры учились у самих себя, потому что они хотели делать вещи новые», — пишет Виктор Шкловский в статье об одном из новаторов революционного кино. Это А. Роом, которого редакция «СЭ» горячо поздравляет с 80-летием (стр. 16—17).

Шарж П. Галаджева

Кроме того, в номере печатается репортаж о съемках советско-норвежского фильма (стр. 8), обзор «Кино за китайской стеной» (стр. 14—15), заметки о редкой профессии — пиротехнике (стр. 20) и другие материалы



СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

№ 12 июнь 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,

В. Н. ГОЛОВНЯ, А. А. ЕГОРОВ
(отв. секретарь),

Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА,

Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН,

М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ,

Ю. М. ХАНИУТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ,

Т. М. ХЛОПЛЯНКИНА,

Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник

К. А. Сошинская.

Оформление Б. И. Жутовского.

Художественный редактор

Т. Н. Трофимова.



На первой странице обложки — актриса Людмила ГУРЧЕНКО (ее творческий портрет на стр. 6—7).

Фото В. Малышева (АПН)

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.

№ 12 (420) — 1974 г.
Сдано в набор 30/IV — 1974 г.
А 04934.
Подписано к печати 21/V — 1974 г.
Формат 70 × 108¹/₂.
Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 1227.
Заказ № 2166.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина, 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

семидесятые.

время

и герои

ПРОДОЛЖАЕМ РАЗГОВОР О ГЕРОЕ 70-Х, О ЧЕЛОВЕКЕ ЭПОХИ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ

РЕВОЛЮЦИИ

ЖУРНАЛИСТ-СОЦИОЛОГ

А. КАРПИНСКИЙ ПРЕДЛАГАЕТ

ЗАМЕТКИ О ДВУХ ФИЛЬМАХ.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОГО ИЗ НИХ,

«ЛАВРЫ», ПРОИСХОДИТ

НА БОЛЬШОМ ЗАВОДЕ.

В ФИЛЬМЕ МНОГО

СЮЖЕТНЫХ ЛИНИЙ, НО ВСЕ ОНИ

СХОДЯТСЯ НА ФИГУРЕ

ГЛАВНОГО ГЕРОЯ — ИНЖЕНЕРА

ШАХТИЧА, ОДНОГО

ИЗ ПЛЕМЕНИ ТЕХ САМЫХ

ДЕЛОВЫХ ЛЮДЕЙ, КОТОРЫМ

ТАК ЧАСТО ОТДАЕТ

СВОЕ ВНИМАНИЕ ЭКРАН.

ВТОРОЙ ФИЛЬМ,

«ВОЗВРАЩЕНИЕ», —

ЭТО РАССКАЗ

О ВОЗВРАЩЕНИИ МОЛОДОГО

ИНЖЕНЕРА ГАЙКА ВЕРДЯНА

В РОДНОЙ ГОРОД.

ФИЛЬМЫ НЕ ЯВЛЯЮТСЯ

КРУПНЫМ СОБЫТИЕМ В ЖИЗНИ

КИНЕМАТОГРАФА, НО МЫ

ПРЕДЛАГАЕМ ВАМ СЕГОДНЯ

НЕ ИХ КРИТИЧЕСКИЙ РАЗБОР,

А РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТОМ,

КАК В ЭКРАННЫХ РАБОТАХ

СКАЗАЛОСЬ ДВИЖЕНИЕ

ВРЕМЕНИ, СОЦИАЛЬНЫЕ ЕГО

ТЕНДЕНЦИИ.

Вместо эпиграфа — один сюжет. В сказке Льва Устинова «Хрустальное сердце» выведен Мастер, который на конкурсе стеклодувов сначала выдул такую лампу, от которой хватало света на целый город, а потом — такую кастрюлю, в которой никогда не остывает суп. После этого Доктор просит Мастера сделать сердечный клапан, не пропускающий злобу.

Мастер. С таким недотепой, как я, вы не скоро это сделаете. Вы бы, Доктор, нашли себе настоящего мастера. Есть же у нас хорошие мастера.

Доктор. Хороший мастер умеет хорошо делать только то, что умеет. А мне нужно сделать то, чего никто еще не умеет делать.

...Человек, умеющий делать то, чего никто пока делать не умеет... Интересно встретиться с таким на экране.

«А вдруг он чудодей!...»

Вот по трапу самолета среди прочих пассажиров сходит герой, который умеет делать то, чего никто еще не умеет. Голос по радио предупредительно выделяет товарища Вердяна из числа прибывших тем же рейсом Ленинград — Ереван, оповещая, что его ожидают. Позже о молодом ученом Гайке Вердяне даже скажут: «Чайковский в биологии!» Довольно рискованно, но, в общем, видимо, верно. В утверждении ценности творческой личности и состоит идея фильма «Возвращение», поставленного на киностудии «Арменфильм» имени Амо Бекназаряна режиссером А. Манаряном по сценарию А. Агабабова.

Подобная же мысль положена в основу фильма «Лавры», снятого режиссером В. Горпенко на киностудии имени А. П. Довженко по сценарию П. Загребельного и А. Сацкого. Действие происходит на этот раз в тру-



Л. КАРПИНСКИЙ

ВОЗВРАЩЕНИЕ МАСТЕРА

«Возвращение».
На совещании
«Лавры».
Зина
(Е. Крупенникова),
Шляхтич
(Э. Марцевич)

бюрократом цехе современного завода. Тем важнее совпадение. Хотя инженера Шляхтича не аттестуют, скажем, «Мусоргским в технике», но вообще-то он именно композитор. Создание автоматического прокатного стана в цехе напоминает рождение сложной музыкальной симфонии, которую надо не только придумать, но еще и исполнить. И то и другое было бы немислимым без инженера Шляхтича.

Впрочем, второе оказалось невозможным и без девицы Майки, которую Шляхтич случайно подсмотрел на танцплощадке. Эпизод с «подбором кадров» из числа твистующих пар, возможно, покажется нелепым. Помилуйте, вся эта великолепная машинерия, эта диспетчеризация и радиофикация, эта широкая грудь и надежность в лице кадрового рабочего Чемериса, а также энергия начальника цеха Токового, наконец, эта непреклонная воля директора завода, голос и жесты которого, несомненно, говорят об опыте и мудрости маститого руководителя, — и все это, оказывается, мало что значит в сравнении с пластикой движений юной девицы, способной играть на кнопках пульта, как на клавишах рояля! Именно так.

В этой на первый взгляд почти комедийной ситуации схвачен тем не менее один из парадоксов НТР. Она требует нестандартности действий в той же мере, в какой предыдущий этап производства покоился на их стандартизации.

В этом смысле триумф Шляхтича в цехе или возвращение Гайка Вердяна на родную почву есть возвращение Мастера. Или, что то же самое, возвращение горьковского Стояра: «Все му столярному делу свой облик дает... и сразу дело на двадцать лет вперед двигает».

Такова арифметика темы, за которую берется наше кино. Между тем в жизни все оборачивается сплошной алгеброй.

Мастер из сказки почему-то называет себя «недотепой». Он объясняет, что замечательная лампа была сделана им в далекой юности, с ней просто «повезло», а от лампы до замечательной кастрюли прошло десять лет, и все эти десять лет у него «ничего не получалось». Однако мудрого сказочного Доктора эти обстоятельства не пугают. Совершенно несведущий в том, что такое плановые сроки, он глубоко проник в своеобразие изобретательского труда, где все зависит от личности изобретателя и не поддается шаблону. Судя по событиям,

которые разворачиваются в фильмах «Возвращение» и «Лавры», далеко не все наши современники внемлют этому поучительному примеру. Начальник трубопрокатного цеха Токовой, как только в ходе реконструкции, затеянной инженером Шляхтичем, возникла неопределенность, немедленно рассердился. Дескать, понимает ли реконструктор, «чем это грозит»?

Похожим образом повел себя и руководитель института Бабкен Гургенович, как только убедился, что Гайк Вердян решительно не намерен равномерно «топаться на месте». А директора именно эта неопределенность новизны и пугает. В стенах его института повторные исследования Вердяна все равно будут считаться новыми. Новое... без риска новизны — вот удача! «Пресса каждый месяц требует все новых и новых открытий. А где их столько взять?» — как бы смеясь, а на деле очень всерьез признается Бабкен Гургенович.

Конфликт вроде бы очевиден: древний спор между новым и старым, новаторами и консерваторами.

Однако, как ни заманчиво все объяснить с помощью логических параллелей, они не ухватывают конкретную «плоть» ситуации и верны лишь в конечном счете. В чем же дело?

На перепутье

В фильмах есть попытка ответить на этот вопрос, как бы сказали социологи, «пропустив» явление через столкновение имеет возрастную окраску: молодость постигает, старость проповедует. «Эх, Гайк! И мы в свое время были такими», — старается уговорить Вердяна профессор Аршакуни. «Профессор, наверное, и я в вашем возрасте буду рассуждать так же», — отбивается Гайк Вердян.

Не будем спешить с возражениями. Люди и в самом деле разные. Среди них есть, например, так называемые «стереопаты» — те, кто ищет душевного уюта в однозначных, окончательных ответах. Человек с более эластичным мышлением, наоборот, допускает возможность противоречивых ситуаций и подготовлен к тому, чтобы воспринимать жизнь как уравнение со многими неизвестными. Однако по каким законам совершается эта «сортировка» персонажей?

В фильме «Лавры» Токовой произносит: «Все мы живем за счет трубы». И эта вскользь брошенная фра-

за подводит нас к некоей разгадке. Верно, что все, да не все одинаково.

Шляхтич целиком погружен в дело, живя как раз не «за счет», а непосредственно в лоне многообразных и многотрудных забот, связанных с производством этой самой трубы. Иначе «прикасаются» к трубе молодой парень Генка: «У нас сейчас вообще ни черта не заработаешь». Все эти заботы вокруг трубы для него не имеют самостоятельного смысла («Думаю плюнуть»...).

А где начальник цеха Токовой? Он в промежутке. Вообще — со Шляхтичем, а в критические моменты — с Генкой. И с тем вальцовщиком, который сильно раздражен: «А без зарплаты потом не Шляхтич, а я буду». Это сущая правда, поэтому в точности так же раздражен и Токовой. Он призывает Шляхтича «оглянуться»: делает же цех ширпотреба никому не нужные кровати, а каждый месяц получает премии и грамоты.

Коварный характер таких «зачетных» показателей давно подмечен. Первыми — и мы обязаны еще раз отдать им должное — выдвинули эту проблему в кино Е. Габрилович и Ю. Райзман в фильме «Твой современник». Речь Василия Губанова на заседании комиссии по поводу «нефтяного проекта», в сущности, об этом. Удосужился ли познакомиться с проектом? Удосужился. И в качестве инженера он, конечно, понимал, что с казаном, как одним из видов сырья, не надо было связываться. Но уже вышло решение «о скорейшем производстве казанов». О казане «печатали передовицы и подвалы», «с утра до вечера твердили радио и телевидение». И, в частности, сам руководитель отрасли заверил, что страна «вот-вот получит отечественный казан». Таким образом, казан-сырье уже улетел, а казан — «общественный образ» еще только входил в зенит. Конфликта не было бы или он обнаружился бы гораздо позже при серийной штамповке изделий-близнецов. Конфликт неизбежен в обстановке научно-технической революции, когда обновления происходят неожиданно и практически не подпадают под регламентацию.

Появление новой идеи, как правило, не считается с установленными графиками. Идея «мелькает», поэтому все существенные открытия всегда, увы, как бы случайны. Но то, что в легендах толкуется как счастливый случай, на самом деле есть счастливая необходимость. Не случайна здесь именно сама личность творца, остается следовать ее «графику».

Экран воспроизводит реальную ситуацию. Течение действий в трубопрокатном цехе по привычным меркам можно бы назвать вопиющей штурмовщиной. Но авторам фильма «Лавры» — режиссеру и оператору — это и нравится. Так и задумано: «как на фронте». Необузданный вал событий нарастает угрожающе быстро, вздымая «корабль» цеха на самый гребень, потом так же неожиданно падает, внутренне исчерпавшись. Существенно, что Шляхтич чувствует себя при этом в родной стихии, а вот Токовой порядком «укачивает». Даже благополучный исход эксперимента не снимает беспокойства Токовой: «Идем, идем... План не дает спокойно делать».

Нет, здесь мешает не просто тип личности. Токовой в плену привычного образа действий, который он по инерции переносит на качественно новый процесс экспериментальной работы. Новый процесс представляется ему «сумасбродством», лишенным естественного порядка, а образ-схема принимается за единственное противостоящее хаосу организующее начало. В том и суть, что Токовой и Бабкен Гургенович лишь косвенно включены в новые процессы, а по большей части заключены в панцирь схемы. Вопреки видимости схема для них не форма, а само содержание. По отношению к экспериментальной работе они все еще «люди около», что превращает их сознание в своего рода «маятник», который постоянно колеблется между необходимостью держать и потребностью оглядываться.

«Назад только раки пятятся»

Куда пойдет Токовой? Судя по финалу фильма «Лавры» — к Шляхтичу. Он искренен, когда говорит Шляхтичу: «Ты взялся. А взялся один — берутся все, такая уж у наших людей натура». Он, Токовой, тоже взялся, его вклад в счастливый исход испытания значителен.

И дело здесь опять-таки не только в личных симпатиях Токовой. Меняется расстановка сил. Молодой рабочий Генка, хоть и ворчит, что его «автрагины» в эту реконструкцию, все же решительно заявляет: «Назад только раки пятятся». Да и монумент-директор в итоге, сбросив со своего лица маску, распыляется в улыбку: «Ведь получилось!»

Короче, идея уже овладела квалифицированным ядром цеха (завода, отрасли, общества). Надо только понять, что встать рядом со Шляхтичем означает для Токового стать «Шляхтичем» на своем собственном поприще. От Токового не ждут новых методов проката, это доделает Шляхтич. От Токового ожидается более современная «технологическая линия» организации.

Эволюция Бабкена Гургеновича, если она вообще возможна, напротив, не сулит ничего хорошего. «Он свою дорогу хорошо ли, плохо ли, но уже прошел». Он ладит с людьми, пока они «не лезут вперед и работают, как все». Почва разжижается и уходит из-под ног. Нельзя ли зацепиться? В таком случае роль твердой почвы признана взята на себя старая схема.

Бабкен. «Лишь бы ты не вздумал сейчас менять тему. Ты не поверишь, но легче Арарат сдвинуть с места, чем опять добиваться пересмотра плана».

Утверждение было бы абсолютно справедливым, если бы сам Бабкен Гургенович не выступал инициатором подобных тупиков. Тупики обслуживают паразитизм всяких Грачииков, высиживающих в науке только звания да степени, паразитизм самого Бабкена Гургеновича как оформителя и держателя «акций» Грачииков. Тут уже не форма держит в плену людей, а люди держатся за форму.

«Внутренние чужеземцы», живущие и одновременно отсутствующие среди нас, при всяком деле — около трубы или возле казана они возделывают свою обособленную «ниву». А перебрось Грачиика, скажем, в сферу обслуживания, и он схватится за другие «верные» темы — за килограммы «настира» и метры «пошива», а Бабкен Гургенович засуетится вокруг какого-нибудь обобщенного показателя. При этом отдельная чистая сорочка или сшитый костюм, хоть ты лопни, будет занимать их в самую последнюю очередь.

Образ взаимоотношений Гайка Вердяна с его другом Кареном отличается полной искренностью, солидарностью. Он таков, каков и образ их совместной деятельности. «Карен талантливее меня», — признает Гайк. Он сердится на товарища не за его пресвосходство, а за то, что тот постеснялся сразу это продемонстрировать. Иначе работа, где каждый шаг вперед, как правило, связан с пересмотром прежних стереотипов, была бы попросту невозможна.

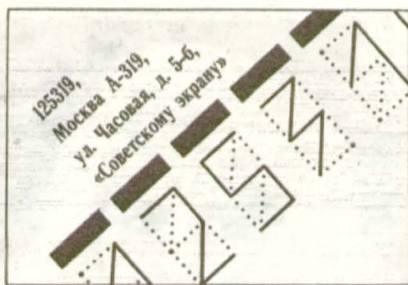
Бабкен Гургенович, наоборот, процветает, пока и поскольку мир организован как сумма непрерываемых требований и готовых таблиц. «Чайковский» ему враг. Зачем ему симфония, если он владеет только «партией барабана» и, взойдя к дирижерскому пульту, будет все равно вести только эту единственную партию? Автоматизм мышления и действий ему не просто присущ, он ему необходим. Шаблон не его беда, а его оружие.

В конце концов Гайк Вердян осознает эту угрозу.

Уяснив масштабы столкновения, Гайк Вердян собирает свое «я» в нечто целостное и принимает решение. Выход не в том, чтобы найти персонально для себя подходящую лабораторию: в Ленинграде или Киеве, Новосибирске или Томске. Какой в этом толк, если «более талантливый» Карен вовсе не у дел? Он остается на родной почве.

Возвращение. Человек вдруг «собирает» себя из отдельных, раздробленных эпизодов своей биографии, из временных ролей, которые он до сих пор исполнял порошью и не в полном согласии с главным предназначением.

В отличие от фильма «Лавры», где победа Мастера показана на экране, в фильме «Возвращение» она отнесена на будущее. Но мы в нее верим.



ЗАПОМНИЛИСЬ ОДНИ «БАБУШКИ»

Я сказала друзьям: «Иду смотреть «А вы любите когда-нибудь?». Уж больно название завлекательное — мимо не пройдешь». В ответ слышу: «А знаешь, там Вицин и Филиппов бабушек играют!»

Оказалось, правда.

Кстати, из них получились престелные старушки. И «бабушка» — Филиппов, простая, с грубоватым голосом и добрейшим сердцем, и «бабушка» — Вицин, почти великосветская и трогательно старомодная. Отлично сыграно и смешно. Это не удивительно: почему бы прекрасным комедийным актерам и не сыграть манию своей эксцентричностью роли! Но вот беда: нам не дают возможности насладиться ими!

Ведь бабушки — это так, штрих, «чтоб смешней было», суть же в том, что двое совершенно очаровательных молодых людей желают пожениться, а их недопонимающие и ослепленные родительской любовью папы и мамы (в частности, его мама) им в этом всячески препятствуют, полагая (абсолютно ошибочно), что они «не пара». Тема фильма заслуживает внимания. И кинематограф не обходит ее: фильм «Городской романс» решал тему «неравного» брака всерьез, а эксцентрическая комедия вполне способна решать ее своими средствами. Но авторам фильма некогда этим заниматься. Надо еще показать открыточные пейзажи Севастополя, попеть и потанцевать — комедия-то с песнями и танцами, как указано в титрах. Вот и получается не просто легкая, а «сверхлегчайшая» картина.

В музыкальном фильме музыка — это стихия существования героев. При всей условности жанра песни в ней органичны — герои поют не потому, что этого потребовал сценарий, а потому, что они не могут не петь.

В кинофильме, о котором идет речь, органичности нет: эстрадные номера вставлены в него чисто механически — для «развлечения» действия и оправдания титров.

В области музыкального эксцентрического фильма у нас сейчас ведутся поиски. Есть в них всем известные успехи — нет нужды их называть. Но просто обидно, когда режиссер заранее отказывается от поиска, беря то, что под рукой. Неужели наша режиссура настолько бедна выдумкой, фантазией в этой области? Не верю я в это!

Есть в фильме одна вызывающая огорчение деталь. Девушка ждет своего жениха, он все не приходит, а ведь сегодня они должны пожениться! Ей грустно, обидно. А друг ее в это время поет под гитару песню о воинском подвиге земляка. И крупным планом — обелиск. «Погибшим в боях...» Зачем эта вставка? Высоких патриотических чувств она не пробудит, за это я ручаюсь: контекст не тот. А вот вред от нее несомненен: когда говорят невнятной скороговоркой о дорогих нам всем вещах, когда разменивают их на мелочи, ведь они обесцениваются, это всем ясно.

Итак, в фильме есть многое — сюжет, хорошие актеры, песни, тан-

цы — и нет совсем немногого — искусства. Не пора ли перестать делать скидку на легкость жанра? Поэтому у зрителя остается от фильма одно впечатление: «А, это где Вицин и Филиппов бабушек играют!»

Н. Высоцкая

Киев

«БОЛЬШОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ» НЕ СОСТОЯЛОСЬ

Уважаемая редакция!

Посылаю вам вырезку из газеты «Волжская коммуна». Эта и другие газеты Куйбышева неоднократно рекламировали «большое театральное представление «Товарищ кино», назначенное на 16 часов 29 марта с. г. Рекламные щиты были размещены по городу. Они называли имена 32 известных киноактеров, которые будут участвовать в этом представлении. К сожалению, большого представления не получилось. Восемнадцать его участников не приехали. Многие зрители были разочарованы и возмущены безответственностью организаторов представления. Да и само представление со стороны режиссуры оставляет желать лучшего.

Е. Кузнецов,
инженер

Куйбышев

В ДАЛЕКОМ 1926 ГОДУ...

В далеком 1926 году...

Недавно мне в руки попал потрепанный экземпляр «Советского экрана» № 8 за далекий 1926 год. На предпоследней странице номера я нашел любопытное сообщение: при демонстрации «Броненосца «Потемкина» в Москве фасад кинотеатра был превращен в броненосец, а весь штат служащих кинотеатра был одет в матросские костюмы. Не правда ли, незабываемое зрелище?

А как допотопно сейчас рекламируются кинокартины! На плакатах выведено только название фильма, реже — пояснительный текст, еще реже — туманное изображение.

Между тем возможности для рекламы в наше время исключительные.

Еще один вопрос. Не стоит ли снабжать фильмы своеобразным предисловием (2—3 минуты), где было бы сказано что-то о создателях картины? Особенно такие предисловия были бы полезны перед иностранными картинами.

А. Климов

Иркутск

«КОМУ ОН НУЖЕН, ЭТОТ ВАСЬКА?»

В ответ на этот вопрос мы можем совершенно безапелляционно и ответственно заявить: работникам Новосибирского кинопроката «Васька» показался ненужным.

Судите сами: фильм шел несколько дней единичными сеансами в качестве «аппендикса» на так называемых «удлиненных» сеансах или в 9 часов утра на детских. А в дни школьных каникул он не шел вообще ни в одном из кинотеатров ни самостоятельно, ни в удлиненных киносеансах.

Мы очень хотели посмотреть кинофильм, но так и не удалось.

Ястребчикова, Игнатович,
Ткаченко, Громыч,
Боровский
Новосибирск

критический дневник

РАЗМЫШЛЕНИЯ В ФИНАЛЕ

Н. ИГНАТЬЕВА

«Ждем тебя, парень!» называлась предыдущая картина, поставленная Равилем Батыровым. В финале фильма на вокзальном перроне мы провожали героя, Тимура Гулямова, — подошел срок его службы в армии. Весельчак, шутник, заводной парень Тимур прощался с друзьями. И вдруг неузнаваемо менялось всегда улыбочное, смешливое, приветливо открытое лицо паренька. В окне вагона мы увидели совсем другого Тимура: задумчивого, чуть печального, сосредоточенно углубленного в себя. День сегодняшний прожит, начинается новый, завтрашний. Как его встретит, как проживет — с этим вопросом входил в юность Тимур Гулямов, и отлично найденный финал фильма как бы освещал новым светом героя и его судьбу.

Финальные кадры картины Р. Батырова «Мой добрый человек», поставленной им по сценарию А. Михалкова-Кончаловского, также исполнены глубокого смысла.

Однако, чтобы понять это, надо вернуться к началу рассказываемой на экране истории, к первому знакомству с Рустамом Ахраровым, молодым шофером автобусного парка. Оно — откровенно комедийное. Со спины фигура в рабочем халате, цветастой косынке, с мокрой тряпкой в руках — типичная уборщица, но стоит этой «тетке» обернуться, как она оказывается симпатичным парнем с широкой белозубой улыбкой. Не раз еще будет добровольно брать на себя чужие обязанности Ахраров. С готовностью стремится он выручить, помочь, сделать добро. Этим Рустам близок Тимуру Гулямову, которому было «до всего... дело», который был «добрый — ко всем». Но, пожалуй, этим же и исчерпывается сходство героев двух фильмов Батырова. Доброта Тимура воспринималась как счастливое и победительное качество, Тимур не чувствовал себя странным чудачком, одинокой «белой вороной». Рустам, напротив, почти каждый раз оказывается в положении если не глупом, то двусмысленном. Чем дальше развивается фильм, тем больше убеждаемся мы в безотказности Рустама и тем определеннее подводят нас авторы к мысли, что такая вот безотказная доброта опасно граничит с бесхарактерностью, потерей самолюбия, гордости. Новичок в автопарке, «необстрелянный» в бывалой, грубоватой шоферской братии Рустам Ахраров и впрямь выглядит козлом отпущения. Факт за фактом нанзываются на сюжетный шампур подтверждения его безответности, пока количество не переходит в качество и не подготавливает в герое решительный протест и перемены в характере.

Но, прежде чем произойдет этот «взрыв», камера возвратит Рустама в его недавнее школьное прошлое, и кадры, где у актера Р. Сагдуллаева минимум слов, где выразить сущность

● МОЙ ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК

По мотивам рассказа
У. Назарова «Дерзость»

«УЗБЕКФИЛЬМ»

Сценарий О. Агишева
при участии Р. Батырова
Постановка Р. Батырова
Гл. оператор А. Пани
Гл. художник В. Добрин
Композитор Ф. Яновский

На праздничной демонстрации.
В центре
Рустам Ахраров (Р. Сагдуллаев)

характера должны взгляд и жест, заставляют проникнуться симпатией к герою, чья улыбка не дежурный признак «обаятельности», а живое проявление души, радующейся и первомайскому солнцу, и праздничным краскам, и собственной юности, и близости милой и приветливой Саиды...

Воспоминания о Саиде школьных лет возникнут в тот момент, когда Саида нынешняя вместе со своим самоуверенным спутником случайно окажется в ночном служебном автобусе Рустама. Рустам с обычной для него готовностью подвезет молодых людей и будет вознагражден за это... мятой рублевкой, снисходительно — «Бери, пригодится» — сунутой юношей. «Чаевые» оказались той самой каплей, переполнившей чашу. Пока еще в мечтах, в собственном воображении вытолкнет Ахраров из машины ночного незнакомца, даст оплеуху пошляку. «Чао!» — развязно распростиется он не только с нахальным парнем, но и с самим собой — робким, терпеливым, безответным. Наутро фантазию сменит реальность, и уже не воображаемый пошляк получит

по заслугам, а позволивший себе циничные шуточки коллега-шофер.

Контуры знакомой сказочки выступают в сюжете достаточно откровенно, однако это не смущает постановщика — ведь не собственно сюжетной историей собирался он занять зрителей, а (воспользуемся словами Горького) историей организации характера.

Надо отдать должное дарованию Рашида Батырова: склонность к непринужденной органичной комедийности, к чуть ироничному взгляду на окружающее придает фильму свободу и раскованность, забавное и смешное в нем узнаваемо, достоверно. Но прицел на ленту короткометражную — фильм задумывался и начинал сниматься как небольшая новелла — не мог не сказаться на художественном претворении замысла. Порой в картине явно чувствуются драматургические «пустоты», искусственно натягивается метраж, отдельные эпизоды не просматриваются вглубь, остаются чисто информационными (как, например, в истории с ремонтом автобуса), до обидного упрощающими ход событий. И — что особенно досад-

но — в картине появляется иллюстративность как раз там, где ищешь серьезных психологических обоснований. Ведь поворот в Рустаме совершится на все сто восемьдесят градусов. Уже не робким просителем войдет он в кабинет директора автопарка, а требовательным, уверенным в себе парнем. И получит новенькую машину — красавец «Икарус». И будет затем бригадиром. И станет «Рустамом Ахраровичем».

Естественно, что «так просто» столь серьезные изменения в характере не происходят. В фильме показан толчок к этим переменам, дана — и достаточно убедительно, — так сказать, их исходная точка, но самый процесс «переустройства» характера во всей его трудности и сложности все-таки не представлен. Экран демонстрирует результат перемен, и Р. Сагдуллаеву отлично удается найти новый — жесткий, энергичный — рисунок образа, властные, начальственные интонации Ахрарова.

Вроде бы все происходит, как надо: нет прежней «шляпы», «размазня», решительность и деловитость в походке, в манере держаться, разго-

варивать, в готовности, если надо, дать отпор. Мы же ждали этого, хотели, чтобы прошла застенчивость детства, чтобы добро было с кулаками... Но отчего же этот Рустам словно на какой-то невидимой от нас дистанции, а тот, прежний, был совсем близко, рядом?.. Отчего так пронзительно отзовется в сердце крупный план героя в финале? Он прочтет письмо, которое с нетерпением и трепетом ждал, — письмо Саиды, прозвучат с экрана ее слова о таланте доброты, о талантливых чудаках, о том, что с грустью расстанется она с «добрым человеком» Рустамом — «Прощай, мой теленок», и только что смеявшееся лицо (ну как не посмеяться над новичком, облившим себя из шланга) застилают слезы...

С этими вопросами оставляет нас Рашид Батыров в финале картины, предлагая неожиданный, новый поворот заявленной темы, давая ход размышлениям, для которых на экране уже не достало места, но которые все чаще входят в нашу жизнь, в споры о современнике, о человеке нынешнего дня.



критический дневник

Инженер Сантеночито
(Витторио Гассман)



ЦЕНА ПРАВОСУДИЯ

Л. ДУЛАРИДЗЕ

Фильм режиссера Дино Ризи «Именем итальянского народа» на первый взгляд кажется наиболее благополучным, «примирительным» из всех известных нам итальянских фильмов о суде, полиции и правосудии. Хотя бы потому, что в нем, как в классическом детективе, могут свершаться какие угодно преступления, лишь бы в конце преступники были наказаны законом. Правосудие торжествует и для пущей убедительности торжествует еще в прологе, до начала действия. Да и перемена нашим прокатом звучного, явно саркастического названия «Именем итальянского народа» на зазывно-интригующее «Полмиллиарда за алиби» нечаянно способствовала этой незаметной, но существенной детективной переакцентировке восприятия.

Между тем картина Ризи вовсе не детектив, хотя в ней ведется расследование преступления. Это судебная драма, где конфликт сводится не к обычному столкновению закона с преступлением, но к неожиданному бессилию закона перед лицом преступления. А это уже прямая полемика с детективным жанром, несмотря на ироническое торжество правосудия в прологе.

Преступник предстает в фильме в образе богатого дельца, лощеного, веселого, довольного жизнью и больше всего на свете собой. Следователь Бонифаци сталкивается с ним еще до того, как в расследовании загадочного убийства молодой девушки Сильваны случайно появится в досье имя преуспевающего инженера Сантеночито, стремительного, подвижного, чудовищно болтливого и, что называется, дьявольски обаятельного. Ложь, лицемерие для него и способ

существования, и форма удовлетворения тщеславия, и деловой «метод». «Метод» вкупе с отчаянной, энергичной бессовестностью до поры дает неплохой результат...

И хотя вызванный во Дворец правосудия инженер шутя отмечает улики, он тем не менее обеспокоен: Бонифаци — крепкий орешек, его не подкупишь, не запугаешь и так просто от него не отделаешься... Ко всему у Сантеночито нет алиби — то, что он на ходу сочинил при первом разговоре со следователем, не пригодилось: его престарелый отец отказался подтвердить ложь. Отца он обманом и силой спровадил в клинику для умалишенных и принялся подыскивать другое, более надежное алиби — теперь уже за деньги.

Инженеру не повезло. Он никак не может отвести чересчур прямых подозрений Бонифаци: следователь докопался до того, что Сантеночито использовал Сильвану как приманку при переговорах с партнерами по бизнесу. Искусно сочиненную не слишком щепетильным приятелем за полмиллиарда лир историю о деловом вечере, проведенном вместе, опроверг придурковатый слуга. А дошлый следователь собрал немало подробностей о деловой карьере удачливого промышленника, о преступлениях иного порядка — тут провалился участок дороги, там ядовитые отходы химических заводов отравили рыбу в реке, вот-вот обрушится только что выстроенный дом. И всюду, на всем — знак фирмы вездесущего Сантеночито, человека без чести и совести, рыцаря наживы, воздвигающего свою карьеру «общественно полезного гражданина» на фундаменте спекуляций, подкупов, нравственных и социальных преступлений. Убийство девушки вполне вписывается в этот образ.

Казалось бы, всего этого достаточно для разоблачения.

Но в отличие от того, как развивалось бы действие в традиционном детективе, здесь слуга закона Бонифаци вынужден защищать интересы правосудия вопреки своему служебному долгу.

Ризи выделяет этот сюжетный и смысловой поворот фильма. Бонифаци читает дневник Сильваны — прав-

ПОЛМИЛЛИАРДА ЗА АЛИБИ

ПРОИЗВОДСТВО «ИНТЕРНЕЙШНЛ АПОЛЛО ФИЛЬМ»

Италия

Авторы сценария Адже, Снарпелли

Режиссер Дино Ризи

Оператор Сандро д'Эва

Художник Луиджи Скаччаноче

Композитор Карло Рустинелли

дивое алиби инженера Сантеночито, употребившего столько энергии, изобретательности, слов, денег, чтобы любой ценой соорудить алиби искусственное. В дневнике по дням расписаны эмоции девушки, решившей покончить с собой и выполнившей свое намерение. Бонифаци видит, что вел следствие по ложному следу, что Сантеночито был разве лишь косвенным виновником ее смерти.

И ему снова и снова мерещится наглое, торжествующее, жестокое лицо Сантеночито: он спасен, он выплыл и теперь может хохотать над неподкупным, честным, безупречным следователем. А как же с другими, по ходу открывшимися преступлениями? И с теми, которые он еще совершит? За них-то ведь не привлечешь инженера к ответственности? И после недолгих колебаний Бонифаци бросает дневник в огонь: он уничтожает алиби именем итальянского народа, во имя правосудия.

Вот только какова же цена этого правосудия, если честный слуга закона должен нарушить предписания профессиональной этики, чтобы упрятать за решетку преступника?

ЖИВАЯ МОДЕЛЬ РАЗУМА

Н. ЗОРКАЯ

И вправду: не умнее ли нас дельфины? Мыслит ли кошка? Не паучьем ли интеллектом объясняется инженерное совершенство паутины? Способен ли друг человека пес решить среднесложную логическую задачу? В наши дни эти вопросы, как и множество им подобных, касающихся четвероногих, земноводных и прочих обитателей земли, имеют самую широкую амплитуду. Они захватывают территорию от строжайшего научного эксперимента до рассказанного в гостях «случая из жизни», от лабораторного опыта до увлекательной полуфантастической новеллы из жизни зверей на страницах газеты. Можно смело утверждать, что никогда раньше люди не испытывали такого интереса к духовному миру, если так можно выразиться, к внутренней жизни животных. Конечно, успехи науки служат тому первопричиной, и благодаря биологам мы по-новому вглядываемся в тех, кого тысячелетиями считали «безмозглой тварью».

От всеобщего к этому делу внимания, естественно, не отстало и кино. Популярность фильмов Ф. Соболева — здесь достаточный пример. А вот перед нами еще одна лента, трактующая тему интеллекта у животных, — научно-популярный фильм «Ученые ищут разум» режиссера Б. Ляховского. Весьма конкретная по своим задачам, короткая по метражу, эта лента производит впечатление большее, чем просто рассказ об опытах над животными, и заставляет задуматься о вещах весьма и весьма серьезных. Достигнуто это, думается, прежде всего благодаря удачным, чисто кинематографическим решениям. Таким, как отбор и организация материала, лаконизм монтажа и —

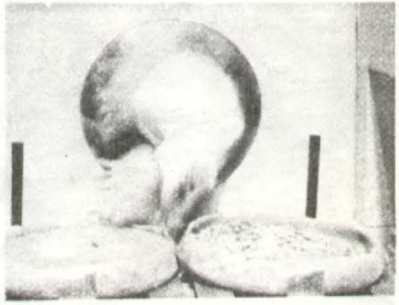
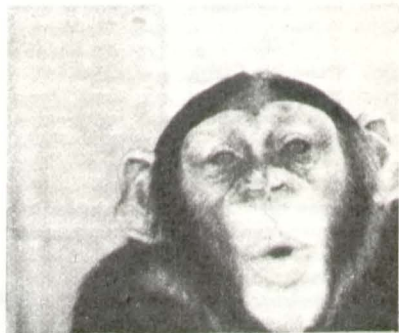
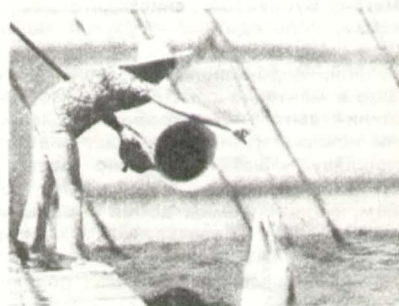
УЧЕННЫЕ ИЩУТ РАЗУМ

«ЦЕНТРАУЧФИЛЬМ»

Автор сценария В. Злотов

Режиссер Б. Ляховский

Оператор Я. Ревзин



«Герои» фильма «Ученые ищут разум» участвуют в опытах: лиса преодолевает сложные препятствия, обезьяна, дельфин и собака решают логические задачи, и только курица оправдывает поговорку «куриные мозги»...



пусть это и звучит странно — великолепный выбор «экранных героев», героев фильма, которыми становятся не только ученые-экспериментаторы, но и красавец английский сеттер, натолкнувший профессора Л. В. Крушинского на целый цикл исследований способности к экстраполяции у животных, и обезьяна Рикки, которая на наших глазах раскрывается в качестве «знатока» стереометрии, безошибочно различая плоские и объемные формы, и поистине «кинозвезда» фильма — темпераментная, хитрая и умная лиса.

Фильм посвящен работам лаборатории физиологии и генетики поведения при МГУ. Часть съемок проведена в Колтушах, под Ленинградом, в Институте физиологии имени И. П. Павлова. Материал картины, так сказать, научно-популярный в чистом виде, не претендующий на «художественность», если понимать под ней некоторую «надбавку» к сухим фактам или самодовлеющую занимательность. Именно факты играют и убеждают здесь свою выразительностью, точно найденным контекстом. Таков, например, эпизод, когда собака получает от сотрудницы университета задание принести заброшенную палку. Это немедленно выполнено — для собаки такое пустяк! Девушка бросает свернутый плащ. Собака не реагирует — ее ведь, согласно заданию, волнует только палка. Палка вновь брошена — собака бежит. Все это еще в пределах дрессировки. Но вот сотрудница заворачивает палку в плащ и бросает сверток. Собака раздумывает. Девушка показывает пу-

стые руки, и мохнатый зверь опрометью кидается к свертку, тормозит его, достает палку и торжествующе возвращается с добычей. Тут же опыт повторяется. Догадалась! Поняла! А значит, сделала верный логический вывод, сопоставила и объединила в уме несколько величин: исчезнувший предмет, пустые руки хозяйки, камуфляж плаща. Поставленный в центре авторских размышлений, которые передаются дикторским текстом (без всяких красот и «приемов»), этот эпизод наводит на раздумья не только о мыслительных способностях собаки или, скажем, обезьяны, но об экстраполяционной силе Мышления, Разума вообще. Так и предложенная нам в фильме «иерархия способностей» на основании «опытов с непрозрачной ширмой», где разные животные обнаруживают разную степень элементарно-рассудочной деятельности (причем эти опыты подтверждают, скажем, справедливость идиомы «куриные мозги», научно доказывая — увы! — всю бестолковость курицы, и развертывают перед нами интеллектуальные возможности собаки, красных лис и врановых птиц, о которых начиная с самых древних мифов и сказок догадывался человек). И в этом цикле опытов ученых, а вслед за ними и кинематографистов, сделавших скромную и увлекательную картину, интересует не только «конкурс» животных, но, как сказано в тексте, «модель, которая дает возможность понять интимнейшие физиологические механизмы одной из самых сложных сторон психики — разума».

О ремесле

Л. АЛЕКСАНДРОВ

Удивительно захватывающе это зрелище — смотреть, как работает гончар. Как раскручивается, набирает бег деревянный диск, как оживает послушная мудрым пальцам мастера влажная глина, как вырастают из нее пузатые горшки, кувшины, блюда. В этом извечном и всегда новом процессе древнейшего из ремесел в самой непосредственной, осязаемой форме выражен акт творения, творчества, превращения сырой материи в вещь, в произведение труда и таланта человеческого. Поэтому и рассказ о людях этой вроде бы незамысловатой профессии всегда тяготеет к философичности, к обобщениям, к разговору не по частностям, а по сути — можно вспомнить хотя бы, поэтический зачин талантливой украинской короткометражки «Круг» (режиссер М. Ильенко, оператор Ю. Нейман), где гончарный круг, а с ним и мастер-гончар были вынесены на фон звездного неба. Мастер — творец во Вселенной, круг — модель любой из планет мироздания.

Тот же высокий взгляд на профессию гончара высказан и в заключительной песне фильма «Гончарный круг» (автор сценария В. Ионов, режиссер В. Дербенев), где славятся мастера, «что раскрутить смогли гончарный круг Земли».

Герой этой картины — старый деревенский мастер Михаил Лукич. Он уже ушел на заслуженный покой, руки его давно не держали глины. Но вот как-то раз в деревню нагрянула кинохроника: киношники приехали снимать о нем сюжет, и Михаилу Лукичу нужно вновь тряхнуть стариной, показать, чего стоит его искусство. Но вот беда, руки уже не послушны ему. Кринка, так красиво поднятая им из кома глины, вдруг набухла, осела — видать, слишком тонка стенка. Еще одна попытка — и снова неудача. И тогда, чтобы помочь мастеру вновь обрести веру в свое умение, его друг Макар (С. Тихонов), деревенский балагур и рассказчик, посылает мальчишек собрать по избам те кувшины, кринки, скандейки, что понаделал на своем веку труженик-гончар. Но вместо этого сама деревня приходит к окнам мастера. Люди приносят «Михайлову посуду», ту звонкую глину, что сошла с его гончарного круга. Так что мастер воочию видит не только то, что сделал за жизнь, но и тех, для кого делал, и детей, и внуков тех, для кого трудился. Он вспоминает прожитую жизнь, друзей, многих из которых уже нет в живых, и сейчас ему дано убедиться, что годы про-

● ГОНЧАРНЫЙ КРУГ

ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ЭКРАН»

Сценарий В. Ионина
Постановка В. Дербенева
Оператор-постановщик Г. Криницкий
Художник-постановщик В. Лунышев
Композитор В. Чернышов

житы не напрасно, что дело, которым он занимался, благородно и не забыто людьми.

И мастер снова садится за круг. Сейчас он уже не обращает внимания ни на непривычную кинокамеру, ни на слепящий свет прожекторов. Он творит. Повинуясь ему, растет на наших глазах глиняный сосуд — произведение мастера.

Таков вкратце сюжет. Думаю, что даже из него ясно, что жизненный материал давал повод для интересного фильма. И также — для создания интересного образа. Здесь режиссер Дербенев пошел на смелый и в целом удавшийся эксперимент — он доверил роль мастера Андрею Андреевичу Файту, который на протяжении всей своей долгой творческой биографии играл исключительно шпионов, фашистов, белогвардейцев, был, так сказать, «профессиональным злодеем» советского кино. И вдруг новая неожиданная грань — оказывается, актеру доступны совершенно иные краски. В его лице обнаружилась доброта, мудрость, спокойное достоинство человека, честно прожившего жизнь. Эта роль могла бы стать вторым большим открытием актерского таланта, если бы... Впрочем, эти «если бы» относятся ко всему фильму в целом.

Картина удивляет, иногда даже ошеломляет своим непрофессионализмом: небрежностью гримов, небжитостью павильонных интерьеров, костюмами, вид которых сразу же выдает кинематографическую костюмерную, небрежностью диалога, где меткое образное народное слово соседствует с псевдодостоверным среднекинематографическим говорком, лобовой примитивностью мизансцен, где актеры, усевшись или выстроившись перед кинокамерой, по-любительски по очереди произносят заученные реплики. А отсюда фальшь расплзается вширь по всему фильму, окрашивая сусальной розоватостью и деревенскую жизнь, показанную в манере недоброй памяти бесконфликтного кинематографа, и, увы, даже образ самого мастера.

Все это очень печально, потому что Вадим Дербенев, показавший в свое время высокую операторскую культуру, проявил позднее в «Последнем месяце осени» и несомненный режиссерский талант. И, казалось бы, именно ему, художнику поэтического склада, как никому другому, этот материал мог оказаться «по руке». Трудно гадать, в силу каких конкретных причин на экране так явно заметны следы производственной спешки, драматургической и режиссерской несделанности, редакторской гримировки жизни, но в любом случае от авторов фильма, тема которого — красота ремесла, можно было бы ждать большего уважения к своему ремеслу, кинематографическому.

крупным
планом

ТРУД, ТАЛАНТ, АРТИСТИЗМ



Теперь можно признаться, что приглашение Людмилы Гурченко на главную роль в картине «Старые стены» было встречено на студии с осторожностью, чтобы не сказать с недоверием. Да и сама актриса, как выяснилось, не без робости принималась за первую в ее жизни «возрастную» роль. Ладно бы еще «возрастную» — за роль, не имевшую ничего общего с признанным ее амплуа.

Сорокалетняя женщина, директор фабрики, мать взрослой дочери, твердый характер, несколько догматический склад мышления, женщина в официальном жакете, с кожаной папкой в руке — и Людмила Гурченко, с ног до головы артистка, звезда кино и эстрады, «девушка с гитарой», пленительный музыкальный, комедийный талант...

Пожалуй, только один человек безоговорочно, стопроцентно верил в правильность выбора — это был режиссер; его слово, как всегда в таких случаях, и оказалось решающим.

На что он надеялся?

Возможности актерского перевоплощения в кинематографе, как мы знаем, весьма ограничены. Что бы там ни говорили, а играет актер в кино чаще всего себя. Само слово «играет» вроде бы уже и неприменимо к современному реалистическому фильму. Не играет, а снимается. Эксплуатирует (не будем страшиться этого слова) свойства своей человеческой личности, внешние и внутренние. Чем содержательнее личность, чем полнее, напряженнее самоощущение, тем выше успех.

...В кинопробах Гурченко сыграла интересно.

Да, все-таки сыграла. Придумала себе голос, и выражение лица, и эту простоватую интонацию, и жест, которым опускала на рычаг телефонную трубку: «Все. Привет...»

Тут было больше от искусства, нежели от жизни. Мы увидели не директора, женщину определенной судьбы, а актрису, талантливо, артистично, даже с долей юмора показывающую нам такой образ. В этом была даже своя веселая дерзость: вот, мол, как я могу!..

Может быть, этот артистизм более всего и привлек режиссера Виктора Трегубовича, когда, проведя с Гурченко кинопробы, он сказал свое твердое «да».

Или же он все-таки увидел в актрисе какие-то черты, роднившие ее с будущей героиней?.. Начались съемки.

И здесь мы познакомились с актрисой Гурченко, которую до сих пор не знали.

Знакомая нам Людмила Гурченко по-прежнему пела и музицировала, поражая всех необыкновенной музыкальной памятью и слухом — в автобусе, по дороге на съемку, и на самой площадке, в свободную минуту, и вечером, в дружеском кругу. Временами ее отзывали из экспедиции для участия в каком-нибудь очередном концерте или

фестивале, а однажды и в самой экспедиции, в Пицунде, ей пришлось выступить с концертом для наших гостеприимных хозяев.

В тот вечер я впервые услышал ее с эстрады. Актриса исполняла музыкальные миниатюры собственного сочинения — слова и музыка Гурченко. И это было, без преувеличений, прекрасно. Со временем своей знаменитой песенки «про пять минут» Людмила Гурченко проделала огромный путь как эстрадная артистка; жаль, что не все это знают.

Другая, новая Гурченко снималась тем временем в роли директора текстильной фабрики Анны Георгиевны. Она входила в «свой» кабинет (фильм снимался без декораций, в подлинных интерьерах) с этой самой папкой в руке, с выражением озабоченности, с грубоватым демократизмом в обращении с подчиненными... Она возвращалась в «свою» квартиру и смотрела на взрослую дочь — пылливо, требовательно, уже догадываясь о каких-то «коллизиях» и ожидая признаний. И затем говорила с недоброй усмешкой: «Как это просто у вас получается: любила — разлюбила, любил — разлюбил!..»

Эта, еще не знакомая нам Людмила Гурченко неустанно работала, страдала от неуверенности в себе, мучила себя и других, день за днем вырабатывая не просто новые интонации, не просто новую походку, но как бы и новый взгляд на вещи — взгляд умудренного жизнью человека.

Мне кажется, даже в жизни, в быту она в эти дни становилась старше.

...Я много раз убеждался в родственности наших профессий — драматурга и артиста, сочинителя роли и ее исполнителя — то есть что значит исполнитель? — равноправного создателя этой же роли, проживающего всю ее заново, познающего ее, так сказать, на собственной шкуре.

Только мы двое, драматург и актер, знаем эту роль, эту жизнь назубок, знаем про нее нечто такое, чего не знает никто. Какую-то ее тайну.

И мне кажется, что, бывая на съемках, наблюдая работу Гурченко, общаясь с ней, я видел этот процесс рождения в муках нового человеческого характера. Он рождался на этот раз не на бумаге, не в чьем-либо воображении, а наяву, в своей физической, телесной реальности. Вначале актриса шла еще на ощупь, ее вел за руку режиссер, случались досадные неточности; вдруг оказывалось, к примеру, что в сцене, где Анна Георгиевна гневается, актрисе недостает именно гнева, возникала эмоция другого качества и масштаба: «сердиться», «злиться», а нам нужно было покручнее: «гневается!» К счастью, и эту и другие неточности в дальнейшем удалось в значительной степени исправить.

И все-таки я жалею, что съемки фильма, как оно всегда и бывает, закончились как раз в тот мо-

мент, когда актриса достигла пика своей творческой формы. Это уж который раз на моей памяти: сцены, снятые в последние недели, — лучшие в фильме. В «Старых стенах» это, например, финальный проход героини. Он был снят буквально в последнюю минуту, когда картина была уже почти смонтирована. В сцене этой нет текста, есть только лицо, глаза Гурченко — Анны Георгиевны, и они, по-моему, убедительно и неподдельно говорят обо всем, что тут требовалось выразить...

Чтобы этого достигнуть, чтобы это нажить, нужны были месяцы работы.

И вот я думаю: откуда же все-таки, из каких жизненных источников почерпнуто все то, что стало плотью этого характера, созданного актрисой, — и материнская строгая мудрость, и зоркий директорский взгляд, и скрытая ярость уязвленного самолюбия в сценах с главным инженером — артистом Б. Гусаковым, и простоватый юмор, и растерянность, и мужская твердость решений? Неужели все это можно «сыграть»?

У нас не принято писать о частной жизни артиста, и это, конечно, правильно. И все же позволю себе нарушить традицию и сказать несколько слов о житейских материях, дабы с их помощью прояснить материи творческие. Думаю, что актриса не обидится на меня, если я скажу здесь, что ее путь — и артистический и жизненный — отнюдь не был усыпан розами. Феерический для своего времени успех «Карнавальная ночь», когда девятнадцатилетняя актриса буквально, что называется, проснулась знаменитой, сыграл в ее судьбе и свою роковую роль. Сколько лет после этого и режиссеры и публика хотели видеть Гурченко только в одном амплуа, только «с гитарой»! Последовали повторения: Удачи они, естественно, не принесли.

Пришли и годы забвения — жестокая плата за первый успех... И затем снова череда фильмов, ролей — часто случайных, иногда удачных, как, например, в «Рабочем поселке» режиссера В. Венгерова, и снова поиски, ожидания, надежды...

Сейчас у Людмилы Марковны хорошая пора. Она много и, по-моему, успешно снимается, выступает в концертах. Годы бездействия выработали в ней, по ее собственному признанию, жадность к работе: «Я не отказываюсь от ролей»... Сниматься, сниматься, пока зовут, пока приглашают. И всюду, в любой роли, каждый день — с полной отдачей, с безупречным профессионализмом, с максимальной требовательностью к себе.

У нее психология, быт, ритм жизни настоящего труженика. Работа, дом, четырнадцатилетняя дочь Маша... «Свободного времени не остается», — говорит она о себе словами своей героини из «Старых стен». И еще: «У меня мужской характер».

И словами грубоватой, горькой частушки военного времени: «Я и лошадь, я и бык, я и баба,



и мужик». ...Это уже не из фильма. Это по поводу фильма. О героине фильма и о себе.

Мне думается, актриса как бы нуждалась в осознании, раскрытии в себе именно этого, «мужского» начала. Все, что было близкого роли в ее собственном человеческом опыте, неосознанно накапливалось, вспоминалось, прорывалось подчас даже в житейском поведении. Ведь актеры часто к концу съемок становятся похожими на своих экранных героев. И потом трудно от них отвыкают, трудно расстаются.

...Мне не хотелось здесь выступать в роли рецензента, это — дело критики и, уж во всяком случае, не сценариста, когда идет речь о его фильме. И если все же в этих заметках я не удержался от каких-то оценок, пусть простят меня читатели. Не могу скрыть, что работа Людмилы Гурченко в «Старых стенах» мне, как автору и как зрителю, по душе. Я думаю, что мы просто недостаточно знаем наших актеров. Видимо, существуют ресурсы, которых мы не учитываем или попросту не видим, а они есть и только ждут своего часа.

Анатолий Гребнев,
кинодраматург



1. Лена («Карнавальная ночь»)

2. Анна Георгиевна («Старые стены»)

3. Мадам Ниниш («Табачный капитан»)

4. Л. Гурченко не расстается с музыкой...

5. Мария («Рабочий поселок».
В роли Плещеева — О. Борисов)

6. Глафира («Открытая книга»)

7. Клавдия («Дети Ванюшина».
Константин — А. Кайдаповский,
справа, Щегкин — О. Голубицкий)





Фильм ставят
СССР
и Норвегия

«ПОД КАМЕННЫМ НЕБОМ»



Советские кинематографисты не впервые сотрудничают со своими норвежскими коллегами. Несколько лет назад была осуществлена совместная постановка фильма «Всего одна жизнь» о выдающемся полярном исследователе, путешественнике и общественном деятеле Фритьофе Нансене. Сейчас на «Ленфильме» завершаются съемки новой советско-норвежской картины «Под каменным небом». Ставят ее режиссеры Игорь Масленников и Кнут Андерсен

Вверху —
Переправа через Яр-фиорд

Режиссеры-постановщики
Кнут Андерсен
и Игорь Масленников
(справа)

Рассказывает Игорь МАСЛЕННИКОВ:

— Исторические события, послужившие основой нашего фильма, таковы. 9 октября 1944 года войска Северного фронта, с начала войны державшие рубеж полуострова Рыбачий, перешли в наступление и, прогнав оборону противника, к 15 октября овладели городом Петсамо (Печенга). 23 октября Северный флот высадил десант на норвежской территории, и уже 25 октября наши войска вошли в город Киркенес, после чего Северный фронт практически перестал существовать: фашистские войска откатились на триста километров, оставив за собой зону выжженной земли, а советские дивизии были переброшены в направлении острова Готланд и Кенигсберга.

Масштаб Петсамо-Киркенесской операции слишком велик и серьезен, чтобы достойно отразить ее в полтора-двухчасовом фильме. Мы и не ставим себе такой задачи. Мы хотим рассказать лишь об одном эпизоде — о судьбе норвежского города Киркенес.

Директива немецкого командования предписывала: в случае если русские войдут в Киркенес, город сжечь. Это и была так называемая тактика «выжженной земли». Кстати, наши зрители знают норвежский фильм «Выжженная земля», отмеченный дипломом на Международном фестивале в Москве в 1971 году. Он рассказывал о событиях того же времени — о том, как немцы, уходя под натиском Советской Армии из Фин-

марка, оставляли за собой опустошенное пространство. Поставил эту картину режиссер Кнут Андерсен, мой соавтор по нынешней работе. Он же вместе со своими норвежскими коллегами был и инициатором постановки фильма «Под каменным небом».

Немецкое командование предупредило жителей Киркенеса о готовящемся уничтожении города, им было дано время на эвакуацию. Весь город переселился в находившуюся поблизости шахту железного рудника. Дело, однако, осложнилось тем, что в планы фашистского командования входило и уничтожение рудника со всеми его службами, складами и запасами. Появление на руднике людей было для фашистов не принятой в расчет неожиданностью, но и она не переменяла их плана. Поскольку жители Киркенеса отказались покинуть рудник, решено было взорвать его вместе с ними. Вместе с двумя с половиной тысячами человек!

Командование наступавшей Советской Армии держало связь с борцами норвежского Сопротивления. От них стало известно об участии, которая ожидала людей, оставшихся в шахте. Был послан небольшой отряд разведчиков, который сумел помешать фашистам исполнить свои планы. А на следующее утро немецкое командование передало сообщение о том, что русские взорвали Киркенесский рудник (это была обычная практика фашистов — сваливать на нас вину за свои преступления). Было точно указано число жертв, названы фамилии погибших — немцы еще не успели узнать, что взрыв так и не состоялся.

Сама эта история настолько ясно говорит о братских чувствах, связавших советский и норвежский народы в годы войны, что не нуждается ни в каких фальбульных украшениях. Чем ближе мы будем к фактам, чем честнее воссоздадим на экране этот эпизод военных лет, тем больше у нас будет оснований считать свою задачу выполненной успешно. В этом смысле между обеими участвующими в постановке сторонами с самого начала работы установилось полное единодушие.

Сценарий написан Юрием Нагибиным и Сигбьёрном Хельмебакком. В ходе режиссерской разработки в нем многое изменилось и уточнилось. Вместе с Кнутом Андерсеном мы стремились к тому, чтобы главным на экране оказались не орудийные залпы, пулеметная стрельба и взрывы на воде, а человеческие характеры, судьбы.

Сюжет концентрируется вокруг одной норвежской семьи. Это люди очень разные по взглядам, по убеждениям — начиная от профашистски настроенного мэра города и кончая молодым парнем, братом жены мэра, который пришел с русским отрядом как радист и разведчик. Его судьба достаточно типична. После прихода немцев в Норвегию в апреле 1940 года многие молодые норвежцы бежали в Мурманск, учились в нашей стране, а затем вернулись на родину вместе с частями Советской Армии.

Мы изучили огромное количество документального материала — кинохронику (ее немало было снято в те дни), фотографии, обширную мемуарную литературу. Все документы говорят об удивительном и прекрасном духе тех событий — духе братства, интернационализма. Именно так мы и хотим воссоздать те дни в картине.

Записал А. Бородин

В фильме снимаются Н. Бурляев, Е. Леонов, О. Янковский, Н. Гринько, Е. Соловей, В. Ильичев, А. Солоницын, Ф. Одиноков, Н. Сергеев, Бернард Рамстад, Эйвольд Эйен, Нильс Утси, Ариз Ли, Вильфред Брейстранн. Оператор В. Васильев. Художник И. Кап-лан. Композитор В. Дашкевич.



рядом
с кино

Нельзя переоценить того огромного значения, какое имела драматургия Островского в истории нашего искусства. И среди всего обширного репертуара пьес великого драматурга, наверное, лучшей, поистине непревзойденной остается «Гроза». На исполнении роли Катерины в этой изумительной народной драме выросла целая плеяда выдающихся мастеров. Начиная с постановки на сцене Малого театра — 16 ноября 1859 года — «Гроза» не сходила со сцены, а роль Катерины являлась любимейшей ролью поразительных драматических актрис: Л. Никулиной, Г. Федотовой, П. Стрепетовой, М. Ермоловой, А. Тарасовой...

В 1934 году режиссер В. Петров поставил «Грозу» в кино. Это была серьезная, творческая экранизация, опирающаяся на трактовку пьесы, которую дал в свое время Добролюбов. В фильме играли замечательные актеры: А. Тарасова, В. Массалитинова, М. Тарханов, М. Жаров, Е. Корчагина-Александровская, М. Царев. Это был настоящий праздник актерского творчества, хотя на фильме сказались тенденции к упрощению, характерная для экранизаций тех лет.

И вот еще одна, совсем новая постановка «Грозы». Она оказалась по силам Театру-студии киноактера. Режиссеры спектакля — народный ар-

И СНОВА — «ГРОЗА»

Л. ПОГОЖЕВА

действительно несет свет в темноту купеческого царства.

Впрочем, здесь мы сталкиваемся с одной особенностью пьесы и режиссуры: Катерина не одинока в спектакле — рядом с ней самоучка-изобретатель Кулигин со своими обличительными сентенциями и Варвара — добродушная, жизнерадостная, уверенная в своем праве гулять, пока гуляется, умеющая противопоставить свою нехитрую житейскую мораль устоям купеческого царства.

Интересную трактовку образа предложил и В. Соколов, исполнитель роли Бориса. В сцене прощания с Катериной он передает искреннее страдание своего героя. Борис в спектакле не пошел, не мелок — он несчастен!

Настоящую любовь к Катерине талантливо раскрывает М. Кислов в роли Тихона. Особенно хорош он в последней сцене, где Тихон плачет над мертвой Катериной и бросает горький упрек своей матери. По сравнению со старым фильмом, поставленным в 1934 году, фон купеческой жизни как бы высветлился, приблизился к пьесе, режиссеры справедливо отказались от однолинейности трактовок действующих лиц. И это было бы совсем убедительным, если бы... Если бы Кабаниху играла актриса так же сочно, зло и смело, как когда-то в фильме ее играла В. Массалитинова.

Но такой актрисы не оказалось. Не нашлось в театре и актера, подобного М. Тарханову, игравшему в свое время кушца Дикого. Можно согласиться с трактовкой, какую дали режиссеры образам «темного царства», но нельзя не пожалеть о том, что исполнителям этих ролей не всегда удалось найти те единственно необходимые краски, ту интонацию, которая сообщила бы убедительность, жизненную силу их образам.

Построив для всех трех действий спектакля одну декорацию, удобную для решения всех мизансцен, художник не передал необходимого контраста «темного царства» и светлой красоты русской природы, экранное изображение Волги плохо читается. Есть в спектакле «Гроза» и другие недостатки. И все же это интересное сценическое решение пьесы — свидетельство умной и талантливой режиссуры, нашедшей путь к зрителю. В тот вечер, когда я смотрела спектакль, зал был переполнен, после окончания пьесы зрители долго аплодировали актерам, особенно З. Кириенко, вызывали на сцену режиссеров. А ведь это не была премьера. Григорий Львович Рошаль сказал мне, что спектакль играется уже 25-й раз. Словом, это был «рядовой» спектакль, и тем дороже, как я думаю, его несомненный успех...



тист СССР Г. Рошаль, народная артистка РСФСР В. Строева.

Я посмотрела спектакль один раз, когда Катерину играла З. Кириенко (кроме нее, эту роль играет Т. Семина). И была обрадована тем, как глубоко поняла актриса образ Катерины, какими тонкими красками очертила ее характер. В первом акте спектакля Катерина напоминает персонаж из русской сказки — Снегурочку. Художники одели ее во все белое, покрыли голову блестящим кокошником... Тоненькая, тревожно глядящая куда-то вдаль — Кириенко играет Катерину в поэтическом ключе. Ее рассказ о том, как хорошо она жила в родном доме, какие видела сны, как хотелось ей быть, как птица... Все это словно бы

В роли Катерины
Т. Семина
(фото слева)
и З. Кириенко



«ЧЕТВЕРТАЯ КОМНАТА»

— ТАК, ПОКА УСЛОВНО, НАЗЫВАЕТСЯ КАРТИНА ДАНИИЛА ХРАБРОВИЦКОГО, КОТОРУЮ ОН СНИМАЕТ ПО СВОЕМУ СЦЕНАРИЮ НА «МОСФИЛЬМЕ». В ИНТЕРВЬЮ НАШЕМУ КОРРЕСПОНДЕНТУ Н. МИХАЙЛОВОЙ АВТОР ФИЛЬМА РАССКАЗАЛ

— В этом фильме я пытаюсь продолжить разработку тематики наиболее мне близкой и интересной, рассказать о людях науки, которым были посвящены сценарии «Четверо», «Девять дней одного года» и фильм «Укрощение огня», — говорит режиссер.

Сегодня, несмотря на огромные достижения биологии и медицины, наиболее беспощадным врагом человечества остаются сердечно-сосудистые заболевания — по проценту смертности они опередили даже такой коварный недуг, как рак. На эту проблему нам и хотелось обратить внимание. Но мы отнюдь не собираемся делать научно-популярный фильм о деятелях медицины. Скорее это фильм-размышление о ценности каждой отдельной жизни и о том, что можно сделать для ее продления.

Мы хотим сосредоточить свое внимание на более тщательном исследовании психологии персонажей. Действие картины ограничено узкими временными рамками — от весны до весны. Фильм — сегодняшний в буквальном понимании этого слова: события разворачиваются не просто «в наши дни», а сейчас, сию минуту, когда я даю это интервью или помощник режиссера хлопнушкой извещает о начале съемки очередного кадра.

Как и в предыдущих своих работах, и здесь я продолжаю поиск характера современника, который мы стараемся рассмотреть предельно подробно и объективно. На сей раз это крупный хирург, профессор Крымов, в роли которого снимается Андрей Попов. Крымов — натура ищущая, творческая. Человек незаурядного ума, он глубоко ощущает всю меру своей ответственности перед настоящим и перед грядущим. Он не только занят своим непосредственным делом, но и является крупным общественным деятелем. Он отнюдь не супермен. Мы видим его и сильным, и слабым, и приходящим в отчаяние, и вновь обретающим почву. Не все у него складывается гладко и просто.

Мы хотим показать профессора Крымова во всей сложности его жизненных связей. Не просто складываются его отношения с любимой женщиной. Майя Ольхина (актриса Елена Козелькова) — литератор, человек, много думающий о жизни. Им с Крымовым и радостно и трудно, любовь к ним приходит поздно, когда оба уже далеко не молоды и за плечами каждого тяжкий груз прожитых лет, инерция прежних привязанностей и привычек.

Итак, это фильм о хирурге, но мне особо хочется подчеркнуть, что в отличие от прежних фильмов о медиках у нас почти не будет операционных со скрупулезным показом самой технологии операций. Нас более интересует философская сторона рассматриваемой в фильме проблемы. В нашей картине почти нет декораций, в основном она снимается на природе и в реальных интерьерах. Мы работаем в тесном контакте с учеными. Главным консультантом фильма является один из крупнейших современных хирургов, директор Института хирургии Академии медицинских наук СССР профессор А. А. Вишневский. Нам также помогает целая когорта молодых хирургов — людей, фанатически преданных своему делу.

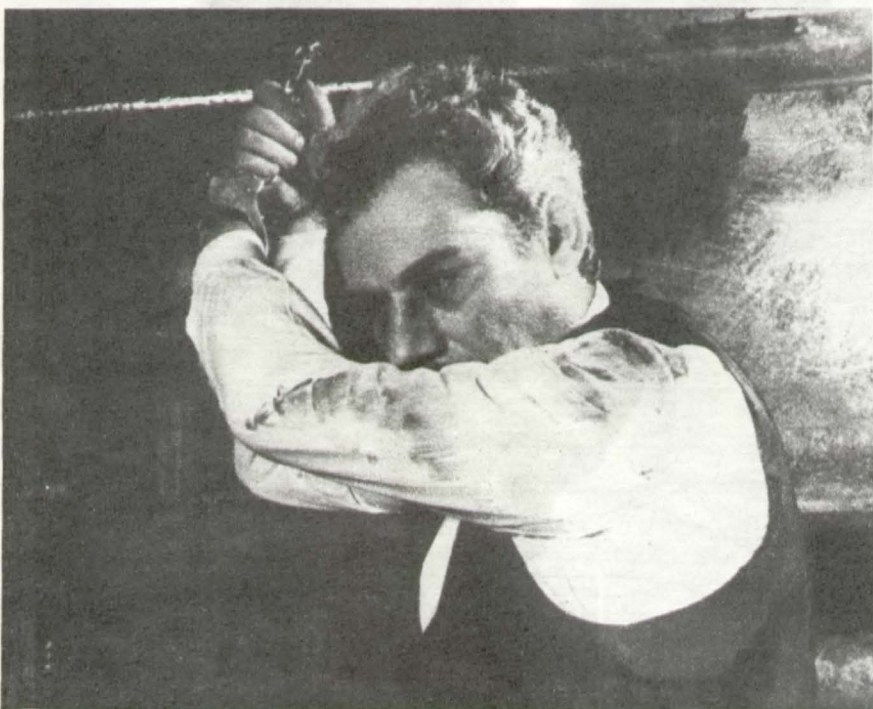
«Самое удивительное в этом мире то, что он познаваем», — как-то сказал Эйнштейн. В этих словах заключены глубочайший оптимизм и вера в человеческий гений. И жизнь показывает, что Эйнштейн прав: нет ничего непреодолимого для людского разума, тем более если он направлен на гуманные цели. Это определяет еще одну особенность будущего фильма — его конечный оптимизм вопреки драматизму происходящего на экране. Во время работы над сценарием мне несколько раз приходилось вносить в него серьезные коррективы, ибо медицина делала еще и еще шаг вперед в борьбе за человеческую жизнь...

Фильм наш будет цветным, широкоэкраным, снимает его оператор Анатолий Мукасей, художник Юрий Кладиенко, композитор Александр Зацепин. В основных ролях — Кирилл Лавров, Анатолий Папанов, Олег Даль, Игорь Горбачев, Любовь Соколова.



Герои фильма в музее самолетов
Секретарь (Л. Соколова)
В перерыве между съемками.
Профессор Крымов (А. Попов)
Летчик Сомов (К. Лавров)
Майя Ольхина (Е. Козелькова)
Фото Н. Гниська





Ив Буассе: ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ

Французское кино редко обращается к политическим проблемам. Криминальные истории, комедии, бытовые драмы, «сладкая жизнь» сильных мира сего — вот и весь набор его тем и жанров. Поэтому каждый политический фильм вызывает особое внимание французской и зарубежной прессы. Так случилось и с картиной Ива Буассе «Похищение», получившей Серебряный приз VIII Московского международного кинофестиваля. По форме это детектив — со стрельбой, погонями, слежкой, допросом, убийствами. Однако история похищения, лежащая в основе картины, связана с международной политикой.

Речь идет о похищении Садиеля (Жан Мария Волонте), одного из лидеров освободительной борьбы арабского мира, покинувшего родину и живущего в Швейцарии. Его врагу полковнику Кассару (Мишель Пикколи), теперь министру внутренних дел, казалось, что он навсегда избавился от своего политического противника. Садиель выбрал изгнание, его друзья арестованы. Но стало ясно, что он только выжидает, продолжая под-

держивать связь со своими сторонниками, что он может вернуться, потому что в стране растет оппозиция новому режиму.

Кассар легко находит союзников. Действовать в Женеве невозможно, необходимо заманить Садиеля в Париж. Для этого используют его друга французского журналиста Дариена (Жан-Луи Трентиньян), с которым Садиель подружился еще в подполье и которому он доверяет. Он не знает, что Дариен был арестован, что теперь полиция держит его в своих руках. Дариен должен вызвать Садиеля в Париж для участия в телевизионной передаче. А когда тот приезжает, его задерживают, похищают и передают в руки Кассара (см. об этом «СЭ» № 9 — 1973 г.).

Садиель — лицо вымышленное, но судьба его типична. Его устраняют, потому что он мешает. Так же, как, например, были устранены Патрис Лумумба и Амилькар Кабрал.

— Я хотел с помощью придуманной истории, предназначенной для широкого зрителя, — говорит Ив Буассе, — сообщить ему ряд фактов о по-

кушении как средстве политической борьбы, чтобы дать пищу для размышлений. Но материалом для создания фильма послужило подлинное дело прогрессивного марокканского лидера Бен Барки, похищенного в Париже среди бела дня в октябре 1965 года. В картине не упоминаются ни журналист Жорж Фиган, заманивший Бен Барку из Женевы в Париж, ни бывший министр внутренних дел Марокко Мухаммед Уфкир, ни его французский коллега Фрей. Но зритель понимает, что речь идет о них. В фильме Садиель бросает в лицо своему палачу: «Придет твой черед, и ты умрешь, став жертвой своих заговоров». И мы знаем, что летом 1972 года после неудачного покушения на жизнь короля Марокко Хасана Уфкир, организовавший это покушение, покончил с собой. Знаем, что число людей, которые были замешаны в деле Бен Барки, а позднее умерли от «сердечных приступов», или погибли в автомобильных катастрофах, или покончили с собой, поистине впечатляюще. Для нас важно было размотать клубок преступления.

— О вашей картине писали, что это обычный криминальный фильм, сделанный в духе американских детективов, но завернутый в политическую обертку.

— Наоборот, речь идет о политическом похищении и убийстве. Но если я хотел, чтобы картина дошла до широких масс, я должен был серьезную историю завернуть в развлекательную оболочку, соблюсти привычные для многих зрителей каноны.

Главное, что фильм сделан на документальной основе, и хотя я не мог называть вещи своими именами, я точно придерживался фактов. Коммерческий успех «Похищения» позволил мне сделать политически еще более острый и лично для меня важный фильм «R. A. S.».

— Расскажите, пожалуйста, о нем.

— R. A. S. — это первые буквы слов, употребляемых в армии, — «Rien a signaler» — «Ничего не случилось». Тема этой картины — психологическое состояние французских солдат во время алжирской войны. Я сам, как и многие молодые французы в те годы, был солдатом в Алжире, но тогда мое политическое кредо еще не было сформулировано. Как известно, или вы занимаетесь политикой, или политика занимается вами. Мне повезло: я не участвовал в боях. Но я не забыл себя в каске, с ружьем и вещевым мешком за плечами при сорокаградусной жаре. Не забыл маленьких детей, убежавших от страха при моем появлении.

Эта война в Алжире оказала огромное воздействие на души людей, на состояние умов. Но если наши потомки начнут искать отражения этой темы во французском кино, они не найдут почти ничего.

В картине «R. A. S.» группа молодых французов мобилизована в армию и послана сражаться за то, что им абсолютно чуждо. В таком трагически безвыходном положении находились тысячи людей, принимавших участие в разрушении и поджогах алжирских сел, терроре против мирных жителей, издевательствах над пленными, исполнении приговоров. Что было делать? Как выйти из этой войны? Дезертировать? Об этой проблеме, об ответственности и свободе гражданского выбора я и размышляю в фильме, рассказывающем историю двадцатилетних дезертиров. Таким образом, речь идет не столько о войне в Алжире как таковой, сколько о проблеме ответственности. Это могли быть и американские солдаты во Вьетнаме и английские в Северной Ирландии. Все, кто участвует в войне против своих убеждений.

— Расскажите, пожалуйста, о своем пути в кино.

— Я родился 14 марта 1939 года, кончил школу и готовился преподавать историю, но увлекся журналистикой. Сначала был тем, что называют «репортер уголовной хроники», а потом стал писать о кино — в «Синема» (с 1958 по 1962 год), «Миди-минюи фантастик» и «Леттр франсез», где рубрику кино вел Жорж Садуль. Вместе с Жаном Куртеленом создал журнал «Презанс дю синема», принял участие в работе над энциклопедией «Двадцать лет американского кино».

Хотел сам ставить фильмы. Во Франции единственная дорога к этому — начать с ассистента режиссера. Я работал у Ива Чампи на фильме «Кто вы, доктор Зорге?», у Клода Соте, Витторио де Сика, Рене Клемана — всего на двадцати картинах. Затем несколько лет был вторым режиссером у итальянца Рикардо Фреда, снимающего «вестерны по-итальянски», или, как их называют, «вестерны-спагетти», а также «фильмы ужасов».

В двадцать восемь лет снял свою первую картину «Сады дьявола». Она имела успех. Вторая картина называлась «Конде» и рассказывала о грубых и жестоких полицейских методах, применявшихся против демонстрантов и забастовщиков в мае 1968 года. Цензура запретила демонстрацию картины на шесть месяцев. Я показывал ее тайком друзьям и журналистам, о ней стали писать газеты, и, когда картина вышла, публика уже ждала ее. Для начинающего режиссера это была большой успех. В 1971 году я поставил картину «Прыжок ангела», в которой пытался сочетать стремительное действие с социальными проблемами, которые должны послужить зрителям пищей для размышлений.

— Есть ли тема, объединяющая все ваши фильмы?

— Да, это тема насилия, с которым я борюсь средствами своего искусства. Об этом я говорил в «Похищении». О том, как разлагающаяся буржуазная цивилизация попирает моральные критерии и принципы, заставляет молодых людей быть жестокими рассказывает «R. A. S.». Столкновения экономических и политических интересов монополистов, являющихся причиной локальных вооруженных конфликтов в мире, посвящается следующей картине — «Повелители войны».

С. Черток



АНТОНИН КАХЛИК, чехословацкий режиссер, снимает социальную драму «Преступление в «Синей звезде», основанную на популярном романе чешского пролетарского писателя Ивана Ольбрахта «Анна пролетарна», известном и советским читателям. В центре фильма — судьба депутата парламента от социал-демократической партии, человека, полного благих намерений, стремящегося вполне искренно к социальной справедливости. Однако парламентские комбинации его коллег по партии мало-помалу втягивают и доктора Яндана в политическую борьбу, превращают его в активного сторонника правой социал-демократии, предавшей интересы рабочего класса. Этот внутренний конфликт героя фильма усугубляется еще и его конфликтом с собственным сыном, который не может простить отцу соглашательства и уходит из дому. В ролях — Карел Шестеста, Петр Ганус, Шандор Керекеш.

ТОДОР КОЛЕВ, ЦВЕТАНА МАНЕВА, ГЕОРГИ ГЕОРГИЕВ-ГЕЦ, НЕВЕНА КОКАНОВА, болгарские актеры, играют в комедии режиссера Владимира Янчева «Старый холостяк», сатирическом очерке нравов, разоблачающем предрассудки вокруг проблем брака, положения женщины в обществе.

КШИШТОФ ЗАНУССИ, польский режиссер («Размышление», «Семейная жизнь») приступает к съемкам психологической драмы «Квартальный баланс», в центре которой будничные заботы варшавской семьи. В главной роли — Майя Коморовская-Тышкевич.

АННИ ЖИРАРДО, французская актриса, играет главную роль в фильме «Мадам Венера», поставленном Аленом Жессю на средства самой актрисы, выступающей продюсером постановки.

В центре сюжета — история радиожурналистики — советницы многочисленных слушателей по семейным и сердечным проблемам и совершенно беспомощной в своей собственной личной жизни.

«АМЕРИКЕН ФИЛЬМ ТЕАТР» — так называется фирма, организованная в США с целью перенесения на экран наиболее значительных театральных спектаклей американского (а впоследствии и мирового) театра. Каждый из этих «фильмов-спектаклей» будет показан в течение двух недель в пятидесяти специальных кинотеатрах Соединенных Штатов. Первым произведением этой фирмы, организованной Ландау, была эранизация пьесы Юджина О'Нила «Продавец льда придет». Среди следующих эранизаций: «Носороги» Эжена Йонеско, «Возвращение домой» Гарольда Пинтера, «Три сестры» Чехова (в постановке и с участием Лоуренса Оливье).

ФРАНКО НЕРО, итальянский актер, сыграет роль священника Леоне Джиротто из Турина, расставшегося с сунаной и отправившегося в Боливию, чтобы принять участие в крестьянском восстании против реакционного правительства. Фильм, который называется «Братишка Карабин», снимает режиссер Карло Лидзани. В единственной женской роли — Роми Шнайдер.

ДЖОН ШЛЕЗИНГЕР, английский режиссер (на одном из московских фестивалей демонстрировался его фильм «Дорогая»), приступил к эранизации повести «День саранчи», написанной одним из крупнейших американских писателей тридцатых годов, Натаниэлем Вестом, сатирического памфлета на пустоту и лицемерие Голливуда, культа «звезд», славы и богатства. В ролях заняты известные американские актеры — Дональд Сазерленд, Карен Блейк, Джеральдина Пейдж. В главной роли — художника Тома Хенкета, от имени которого и рассказана повесть, — снимается Уильям Эзертон.

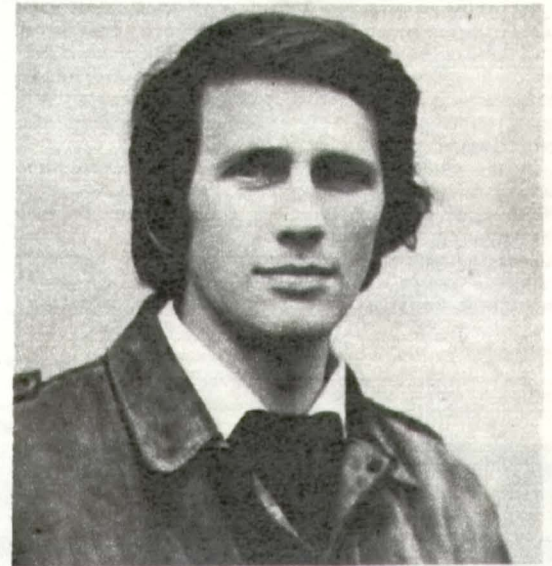
АНДЖЕЙ КОПИЧИНСКИЙ («Коперник»), АННА СЕНЮК и ЛЕОНАРД ПЕТШАК, польские актеры, играют главные роли в многосерийном телевизионном фильме «Сорокалетний», иронической истории преуспевающего варшавского инженера Стефана Нарвовского, достигшего, казалось бы, всего, что может и должен добиться в жизни примерный гражданин и семьянин. Однако сорокалетие — «возраст успеха» — приносит свои будничные, но драматические и комические проблемы, бороться с которыми инженер не в состоянии. Режиссер фильма — Ежи Груза.

ЯН ЭНГЛЕРТ — АКТЕР ГОДА

На вопрос о самом популярном польском актере киносезона 1972—1973 года читатели четырех журналов и газет — «Фильма», «Штандара молодых», «Зеленогурской газеты» и «Надожде» — ответили: Ян Энглерт. Однако это была не первая его победа в плебисците читателей: в прошлом году актером года его назвали читатели журнала «Панорама Пулноца».

Популярность у читателей не всегда соответствует мнению критиков, однако в случае с Энглертом мнения обеих сторон вполне совпали.

Успех к Энглерту пришел не сразу. Сейчас ему тридцать лет, высшую театральную школу в Варшаве он закончил в 1964 году. Сначала был актером Театра Польского, а ныне работает в Современном Театре в Варшаве. В кино и телевидении выступал достаточно часто, но все это были роли мелкие, эпизодические. Лишь исполнением роли Эрвина — вождя силезских повстанцев в «Соли черной земли» Казимежа Куца — Энглерт остался в памяти зрителей. Подлинную славу принесла ему роль Зигмунта в телевизионном сериале «Колумбы» по повести Романа Братного. «Участие в телевизионном сериале почти всегда гарантирует популярность, даже если это картина невысокого художественного уровня», — говорил Энглерт позже, — но я имел счастье сыграть в сериале, который, кроме популярности, принес мне также доверие критиков».



После «Колумбов» Энглерт становится известным актером. Он играл варшавского подпольщика в «Освобождении» Юрия Озерова, «Жемчужине в короне» Казимежа Куца, «Беспокойном посетителе» Ежи Зарника (оба фильма известны нашему зрителю) и «Спасении» Эдварда Жебровского. Роль Марка в «Скольжении» Яна Ломницкого подтвердила высокий уровень его актерских возможностей. «Скольжение» получило премию на XVII Международном кинофестивале в Карловых Варах — и немалая в том заслуга исполнителя главной роли.

Ян Энглерт не относится к актерам, которые видят свое будущее только в кино. Он много работает в телевизионном театре — в последнее время сыграл главные роли в «Дон Жуане» и «Гамлете». На сцене Современного Театра выступает в «Макбете». Старательно взвешивает все предложения, выбирая наиболее интересные.

«Популярность может быть полезной, творческой, но может быть и разрушительной, замыкающей актера в тесных рамках, из которых трудно потом выбраться. Популярность подлинную, постоянную завоевывают долго и с большими усилиями, разнородностью ролей и старательностью их исполнения», — сказал он недавно в одном из интервью.

Ельжбета Долинская

«Вы 17 лет пропагандировали не идеи Мао Цзэ-дуна, а ревизионизм и капитализм... вы пускали всякие там «Лебединые озера» и другие развратные произведения иностранцев...»

...«Все профессиональные художественные коллективы должны быть маоцзэдунизированы...»

...«В кинотеатрах нужно создать насыщенную политическую атмосферу — перед демонстрацией фильмов через громкоговоритель зачитывать изречения председателя Мао...»

С такими требованиями «перетряхнуть литературу и искусство всей страны» выступили хунвэйбины «культурной революции». И в 1966 году в КНР были закрыты студии, запрещены фильмы, кинематографистов загнали в казармы «перевоспитания». Китайское кино, прошедшее долгий путь развития: поиски двадцатых годов, консолидацию перед лицом японской агрессии в тридцатые — начале сороковых, обличение гоминьдановского разложения в канун победы революции, наконец, молодое, задорное, революционное кино КНР пятидесятых годов — все было растоптано, брошено в грязь, от всего отказался маоизм. Называя себя на словах «марксистами», маоисты на деле отказываются от подлинного марксистско-ленинского восприятия тысячелетнего наследия культуры своего народа.

А без такой животворной связи с днем вчерашним не может быть и дня сегодняшнего. Что маоизм противопоставляет отвергнутому! Ведь «культурная революция» формально завершилась в 1969 году. К тому времени так называемые «отряды пропаганды идей Мао Цзэ-дуна», для путей убедительности усиленные солдатами НОА, навели «порядок» в кинематографической сфере (в прессе это называлось «беседами по душам»). Кинематография стала во фрунт. Можно было переходить к «созиданию» (а маоисты, надо заметить, развитие понимают не как взаимосвязанный процесс замены — вытеснение старого новым, а как два разорванных во времени этапа — сначала «разрушение», а уж потом «созидание»).

И стала кинематография «созидать». Кавычки необходимы потому, что подлинного созидания подлинных ценностей кинематографического искусства тут не было. Работники кинематографии заложили в камеры импортную пленку и принялись фиксировать «образцовые революционные спектакли».

А эти спектакли, надо сказать, — опытное поле маоизма в области искусства. Еще в 1963 года Цзян Цин с благословения своего супруга Мао Цзэ-дуна начала экспериментировать в театре, пытаясь изгнать из него искусство и «вдрузить красное знамя идей Мао Цзэ-дуна», что ей после яростной борьбы с цеплявшимися за искусство

«отсталыми элементами» и удалось сделать с помощью «культурной революции». Из огромного, веками отстававшего театрального репертуара «культурная революция» взяла лишь несколько названий — спектакли в стиле модернизированной пекинской музыкальной драмы и два балета. И больше ничего на сцене Китая не было. Вот это-то должна была фиксировать «новейшая» китайская кинематография, вот на таких «образцах» ей следовало учиться.

Все эти «образцы» прошли длинный путь трансформаций. Любопытно, что многие из них зародились в кинематографе либо имели кинематографические аналоги. Балет «Красный женский отряд» вышел из одноименного художественного фильма 1960 года (в советском прокате он назывался «Красноармейка»); спектакль пекинской музыкальной драмы «Красный фонарь» — из фильма 1964 года «Смена придет»; спектакль того же жанра «Ловкий захват горы Вэйхушань» — вариант фильма 1960 года «В лесах и снегах» (который, в свою очередь, есть экранизация романа Цюй Бо). Сложный путь проделала «Седая девушка». Народная легенда в середине 40-х годов была оформлена в музыкальную пьесу, из нее в 1950 году сделали фильм, в середине 50-х годов — спектакль пекинской музыкальной драмы, в 60-е годы — балет, который все «революционизировался» и «маоцзэдунизировался» до «образцового» уровня, на каком и был в 1972 году заснят как фильм-балет.

На этих длинных и тернистых путях «образцы» теряли главное, чем были примечательны их оригиналы, — жизненность. Ведущая формула маоистского искусства сегодня выглядит так — «из жизни, но выше, чем жизнь». И вот эти спектакли постепенно так «возвысились» над жизнью, что она уже совсем не видна там, внизу. «Седая девушка» изначально рассказывала о стойкости дочери народа, которую не сломили ни унижением, ни жестокостью, ни эксплуатацией; это была идея неиссякаемой жизненной силы, бессмертия народа.

Сегодняшняя «Седая девушка» идет по той же фабульной схеме, но идея ее выхолощена, заменена «идеями Мао Цзэ-дуна».

Униженный больше нет — героиня легко избавляется от них с помощью пощечины, которую отвешивает потенциальному насильнику-помещику, злосчастного ребенка тоже нет, поскольку нет насилия, героиню больше ничто не удерживает в горах, куда она убежала от помещика, но она остается там, питаясь корешками, птичками, зверушками, дожидаясь, пока ее освободят, а потом хватает винтовку (которая, по Мао Цзэ-дуну, рождает власть) и возносит хвалу «спасителю», «красному солнцу», сиречь Мао Цзэ-дуну.

Грустно читать откровения Сан Ху, когда-то интересного режиссера, а теперь постановщика «Седой девушки»-1972, рассказавшего о трансформации старого сюжета: «Раньше выпячивали любовь Си-эр и Ван Да-чуня... Теперь акцентируется не любовь между Си-эр и Ван Да-чунем,

а их глубокие товарищеские классовые чувства...»

Таким топором отделаны все «образцовые» спектакли. И кинематографистам велено их изучать, дабы новейший эстетический кодекс, отрабатанный в театре, перенести на экран. Из механических канонов маоистского театра рождаются механические каноны маоистского кино. Так, в театре точно определено: центр сцены отдан положительному герою, отрицательные должны ютиться на периферии сцены; в фильмах-спектаклях это воплотилось так: крупным планом можно показывать лишь героя положительного, а отрицательных — только средними и еще лучше общими планами.

Вот так, фиксируя театральные «образцы», три года (с 1970-го по 1973-й) учились китайские кинематографисты разрушать старое, создавая новое. Тот же Сан Ху с восторгом рассказывал о «новой атмосфере» в съемочных коллективах: «В прежнем фильмопроизводстве слово режиссера было законом. Но в ходе культурной революции мы вскрыли эту нехватку демократического обсуждения и ввели систему демократического централизма...». Она заключается в том, что режиссер советуется с актерами и операторами, выслушивает их мнения. Система не нова, но теперь ее назвали «линией масс» (хотя, по ортодоксальному маоизму, операторы и актеры скорее «интеллигенция», чем «массы»).

И вот, поучившись на фильмах-спектаклях, кинематографисты получили разрешение взяться за самостоятельные постановки.

В новом году вышли художественные фильмы «Огненные годы» (Шанхайская студия), «Солнечные дни весны», «Как боролись с наводнением», «Пик зеленой сосны» (Чанчуньская студия).

Это уже — новый этап «новейшего» кино КНР. Этап, долго ожидавшийся. Так что же получилось в 1974 году!

Все четыре художественных фильма создавались не по оригинальным сценариям — это экранизации трех пьес и одного романа. Быть может, на это и не стоило бы обращать критического взора, если бы все творчество ортодоксального маоизма не показывало нам его стойкую неприязнь к оригинальным версиям. «Образцовые спектакли» выходили из фильмов и романов, «новейшие» фильмы выходят из пьес и романов. А не из реальной жизни, которая отражает подлинное положение. Напомним формулу маоистского театра — «из жизни, но выше, чем жизнь». Это уже отдаление от действительности. Для кино формула чуть преобразована — «со сцены, но выше, чем сцена». И это означает еще большее удаление от жизни.

Во всех четырех фильмах в центре — «классовая борьба». В этот марксистский термин маоизм вкладывает принципиально иное содержание — уничтожение идейных противников Мао Цзэ-дуна (в том числе и подлинных коммунистов-интернационалистов). Во всех фильмах действие происходит после 1949 года, уже в период КНР, а на этот

* Заметки об этом А. Желуховцева, очевидца первых месяцев «культурной революции», были опубликованы в «СЭ» № 16 — 1967 г.

КИНО ЗА КИТАЙСКОЙ СТЕНОЙ



счет у Мао Цзэ-дуна свои «идеи»: он полагает, будто после революции количество «классовых врагов» не только не уменьшается с годами, а, напротив, увеличивается и возрастает их сопротивление. «Новейшее» кино КНР, не рассуждая, воплощает эти «идеи» на экране.

Причем эти свои низменные помыслы оно не может даже прикрыть совершенной художественной формой. Да и откуда ему взять таковую, когда маоизм яростно ополчился на «талант», «вдохновение» и прочие слагаемые «буржуазного» творчества: «Мошенники типа Лю Шао-ци понапустили тумана в вопросе соотношения мировоззрения и творчества, распространяли всякие бредни «теории специфических законов искусства», утверждали, что для творчества необходимы «талант», «вдохновение».

На смену таланту маоисты призывают мастерство. Но не одухотворенное талантом мастерство легко превращается в ремесленничество, и его не спасают даже «идеи Мао Цзэ-дуна». Ведь, как точно определил когда-то старый сказочник, «позолота вся сотрется, свиная кожа останется». Время снимет сверкающую лакировку восклицательных знаков, и под ней обнажится шелуха политиканта, полнящего сегодня китайское кино.

Одной из центральных его тем является антисоветизм. Он пронизывает все: политику, экономику, культуру, просвещение. И недавняя жесткая (и даже разнузданная) критика М. Антониони и его документального кинофильма «Китай» была настроена камертоном антисоветизма — объективизм Антониони, не удовлетворивший Пекин, который жаждал филма, был возложен виной на Советский Союз. И в последнем кинематографическом импульсе дань этому пекинскому Ваалу отдает фильм «Огненные годы». Рабочие-сталевары в упорном труде вырабатывают новый сорт стали. Вполне достойная искусства тема. Увы, трудовое достижение представлено в фильме как некий «прорыв» блокады империализма, ревизионизма и реакции. В духе последних установок антисоветские тенденции привязаны в фильме к кампании против Конфуция: главный герой Чжао Сы-хай, по характеристике газеты «Жэньминь жибао», «следует наставлениям председателя Мао и твердо стоит за необходимость опытного производства легированной стали, а директор завода Бай [«белый», находящийся в плену рабской заморской философии и конфуцианства, выступает против, и фильм сразу бросает героя в водоворот борьбы противоречий».

Да, кино КНР сегодня полностью «маоцзэдунизировано». И это опаснейший дурман для китайского зрителя, веками приученного к прямолинейной дидактичности искусства. [Д. Лейда метко назвал подобные фильмы «уроками поведения».] Сегодняшняя молодежь Китая воспитывается маоистским кинематографом в духе разрушений, нигилизма, антисоветизма. Маоистское кино растлевает китайского зрителя.

С. Торопцев

«Ловкий захват горы Вэйхушань»

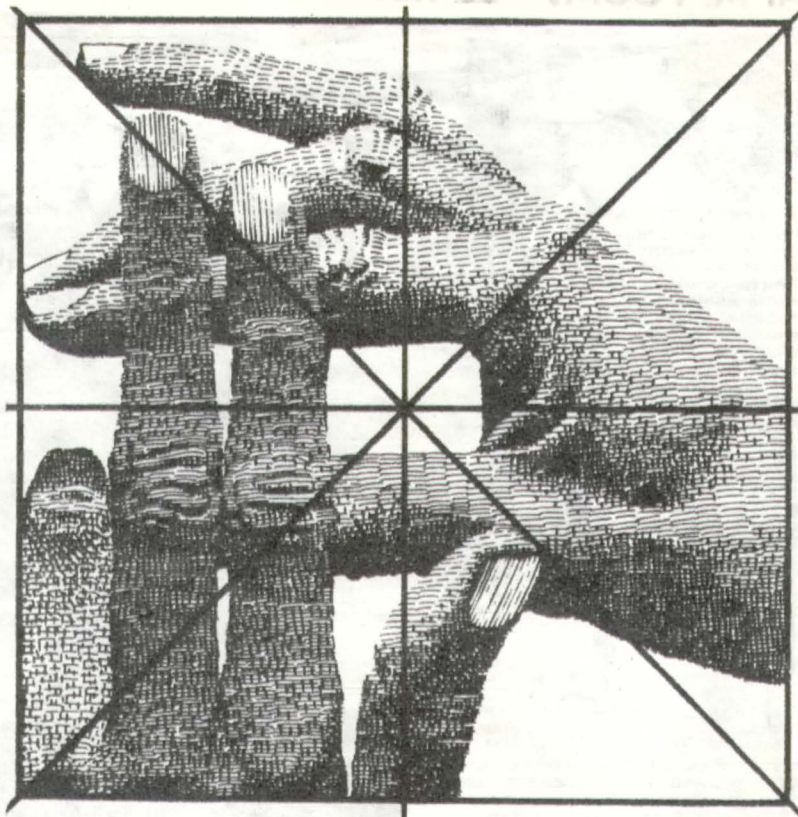
«Красный женский отряд»

«Шацзябань»

«Красный фонарь»



ТАМПЕРЕ-74



Фестиваль короткометражных фильмов в финском городе Тампере, о котором мне хочется рассказать, суицид млададец. Ему исполнилось всего четыре года. На этот раз в нем участвовало 22 страны, которые представили на конкурс 68 картин.

Мы показали пять картин: «Чужого горя не бывает», «Первые страницы», игровой короткометражный фильм «Первый экзамен», мультипликационный «Ветерок», научно-популярный «Маскарад шестидесяти».

У этого фестиваля пока еще нет девиза, нет направления, и поэтому каждый член жюри руководствовался исключительно своим представлением о кинематографе и собственной совестью.

Остановлюсь на одном из главных разделов конкурса, категории общественно-политических фильмов, посвященных проблемам нашего века.

Разные проблемы волнуют сейчас художников, и по-разному они понимают свои задачи. Актуальная ныне для западных стран тема преступности получила отражение в английском фильме «Также, как Альберт» и финском «Заключенный будет человеком». Сделаны они очень эмоционально, на высоком профессиональном уровне и рассказывают о проблемах, с которыми сталкиваются заключенные после выхода из тюрьмы. Например, из финских тюрем ежегодно выходит на свободу 10 000 человек. От них отворачиваются родные, им трудно найти работу. И многие из них приходят к горькому выводу: в тюрьме было лучше. Там все было определено и надежно, там в них жила надежда на будущее.

В каждом из этих фильмов авторы обращаются к обществу с призывом приложить все силы, чтобы решить насущную проблему — помочь оступившимся людям снова найти место под солнцем.

...Нет более благодарного «материала» для режиссера-документалиста, чем дети. Глаза подростков на крупных планах выдают их мысли и чувства. Они не стараются казаться лучше, чем они есть. Но эти качества, неоценимые для героя документального фильма, могут быть повернуты художником по-разному.

Шведская картина со страшным в своей трагической простоте названием «Новая Швеция» рассказывает о компании четырнадцати — шестнадцатилетних подростков из маленького города. Режиссер и оператор, видимо, стали своими в этой пестрой компании и хладнокровно, бесстрастно «фиксировали жизнь». Страшно было смотреть, как совсем юные девицы заплетаются от наркотиков языком «откровенничают» с экрана так, что переводчица отказывалась переводить. Больно видеть, как двенадцатилетний парень, прихлебывая из бутылки, лепечет о сексе, о наркотиках, как постепенно мертвеет его взгляд.

Трудно забыть американскую картину «Дэвид». Девятилетняя девушка поведала с экрана историю падения своего брата. Повела безжалостно, хладнокровно. А Дэвид очень просто, с приятной улыбкой рассказывает о том,

как пристрастился к наркотикам с 9-го класса. Вначале это была забава, игра. Потом уход из дому. Потом больница. После шести месяцев «лечения» — тюрьма за хранение наркотиков.

Время от времени в повествование вставляются странные картины Дэвида (он художник), написанные под действием наркотиков. Открытое, приятное лицо, спокойный голос. И родная сестра, избравшая родного брата как предмет «художественного» исследования. И голос ее, задающий вопросы, комментирующий ответы, не дрожит.

Нет. Трудно все это понять. Вернее, умом я понимаю. Умом, но не сердцем.

Я понимаю и принимаю жесткость взгляда художника, когда она оправдана, определена критикой социальной действительности. Рано или поздно все узнают, что жизнь имеет острые углы. И не рассказывать об этом, намеренно обходить их недостойно настоящего художника.

По-своему жесток американский фильм «Мими». (Первый приз в категории общественно-политического фильма.) Он о девушке, которую в раннем детстве полиомиелит навсегда приковал к постели. Что и говорить, тяжело смотреть, как каждое утро она заковычивает свое тело в ужасные доспехи, причем показывается это с неприличными для советского зрителя подробностями. Трудно заставить себя не закрыть глаза, когда она почти теряет сознание от боли и усталости.

Но перед этим мы видели Мими в институте, с друзьями, видели ее улыбающееся лицо, слышали ее нежный голос; и мы понимаем, во имя чего эта жестокость художника. Во имя Человека, его негнбемого мужества, его беззаветной веры в лучшие дни.

...Опять кровь, опять выстрелы... Чили — открытая рана Земли.

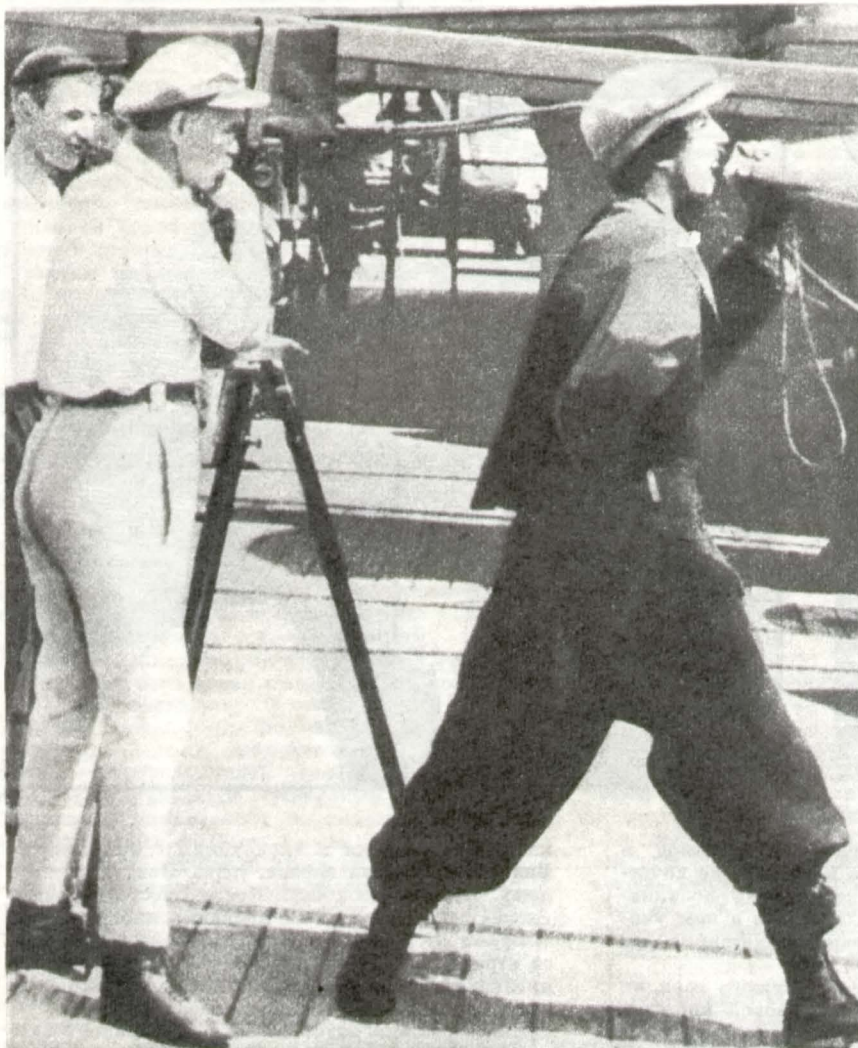
И ярость художников всего мира от знаменитого кубинца Сантьяго Альвареса до выпускника ВГИКа, чилийца Себастьяна Аларкона, завоевавшего Гран-при фестиваля.

Чилиец Себастьян Аларкон учился во ВГИКе, когда известный документалист народный артист СССР Роман Кармен начал работать над двухсерийным фильмом «Пылающий континент». Работа над этой картиной в группе Кармена стала для Аларкона большой профессиональной и жизненной школой, стала началом его первой картины о кровавых событиях на своей далекой родине. Он назвал свой фильм «Первые страницы»... (Подробнее о нем читайте в «СЗ» № 11. — Ред.)

Человек живет надеждой.

Надежда живет и в финской картине «Муниципальные рабочие», и в шведской «Единство, солидарность. Май 1973 г.», и в американском фильме «Мими». А отличный польский фильм так и называется — «Надежды Европы». Именно эти ростки надежды искал я на фестивальном экране.

Б. Рычков,
кинорежиссер,
член жюри фестиваля



Нельзя выделить из группы людей, восходящих на вершины, одного. Будем говорить о рождении нового советского кино. После революции первые режиссеры учились у самих себя, потому что они хотели делать вещи новые и для других людей.

Лев Кулешов — художник, занимался вопросами ритма, монтажа — стал теоретиком кино.

Сергей Эйзенштейн, по образованию инженер-строитель, занимался довольно серьезно японским языком, теорией театра. В театре Пролеткульта он поставил спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», в который включил кинематографическую вставку «Дневник Глумова». Так режиссер пришел в кинематографию.

Всеволод Пудовкин — инженер-химик. Пришел в группу Кулешова тогда, когда у этой группы еще не было ни киноаппаратов, ни киноплёнки. Пудовкин стал актером, потом режиссером.

Александр Довженко — художник-живописец.

Сергей Юткевич — художник-график.

Михаил Чиаурели и Михаил Ромм собирались стать скульпторами.

Абрам Матвеевич Роом, народный артист РСФСР, который отмечает в эти дни свой юбилей, был в то время врачом, работал на судах Красной Армии.

Суденышки шли с боем по Волге. Будущий режиссер перевязывал раненых и набирался впечатлений.

В Саратове он попал в театр и поставил там маленькую трагедию Пушкина «Моцарт и Сальери».

Потом попал в Москву и здесь поставил в Театре Революции под руководством Мейерхольда пьесу Алексея Файко «Озеро Люль».

рыба с белыми, а материал этот режиссер понимал.

Картину сняли. Случайно я попал тогда на кинофабрику. Хотел продать тему. Тему у меня не купили, но сказали: «У нас есть готовая картина, садитесь у моталки, пересмотрите ее кадр за кадром и напишите надписи».

Так началось мое кинообразование.

Сценарий, написанный Б. Леонидовым, рассказывал, как белые на захваченном волжском пароходе замечают команду.

Абрам Роом, набирая актеров для съемки команды, взял по контрасту рослого, обаятельного актера Николая Охлопкова, будущего выдающегося актера и режиссера. Охлопков попадает в чужую компанию. Его невидят. На него напускают самого страшного бандюга. Бандюга этот и Охлопков, одетый в матросскую тельняшку, выходят друг против друга: сейчас начнется поножовщина.

Тут открывается новинка Абрама Матвеевича Роома. Он затягивает сцену: напряженно смотрит команда на то, кто нанесет первый удар. Ходят ненавидящие друг друга люди: один стройный, атлетический, похожий на Антиноя, другой широкоплечий, длиннорукий, освещенный снизу так, что он похож на Квазимодо.

Кусок тянулся 60 метров. Это нарушало все каноны — новые и старые, но очень хорошо смотрелось зрителем. Наконец Охлопков делает жест, как будто бы он выхватывает оружие, вдруг садится и ставит перед собой пол-литра.

Команда поражена бесстрашием и юмором человека в тельняшке.

Смысл куска в том, что люди новой команды, как бы их ни подбирали, не будут служить белым.

Изобретения редки, и они потому так заметны, что неожиданны.

Картина «Бухта смерти» вышла на экран, имела долгий успех у зрителя.

В Москве, на Арбатской площади, на большом, ныне не существующем рынке, продавали куклу, изображающую человека с черной бородой; борода шла от шеи на подбородок. Все это вместе изображало постановщика «Бухты смерти» Абрама Роома. Я эту игрушку видал в детских руках, но интересовался ею главным образом взрослые.

Кино вмешивалось в жизнь. После того как Лев Кулешов снял превосходную картину «По закону», попытка дать картину с малым количеством актеров и острым сюжетом перешла к Абраму Роому. Значение перехода состояло в том, что действие его следующей картины, «Третья Мещанская», происходило в Москве, а в основе любовного конфликта, в случайности, которая его создавала, было отсутствие квартир.

Молодой рабочий строитель (Баталов) приютил у себя печатника — Фогеля и уехал. Друг сошелся с женой Баталова — все это произошло случайно. Баталов, ничего не зная, веселый, хозяйственный, довольный своей жизнью, возвращается домой и узнает о том, что произошло. Он уходит в город. Но уйти ему некуда.

Муж возвращается домой. Его бывшая жена случайно с ним изменяет своему любовнику. Все трое хорошие люди и понимают, что происходит нечто дурное, но не могут распутать узла. Женщина уезжает, оба мужчины признают себя виноватыми.

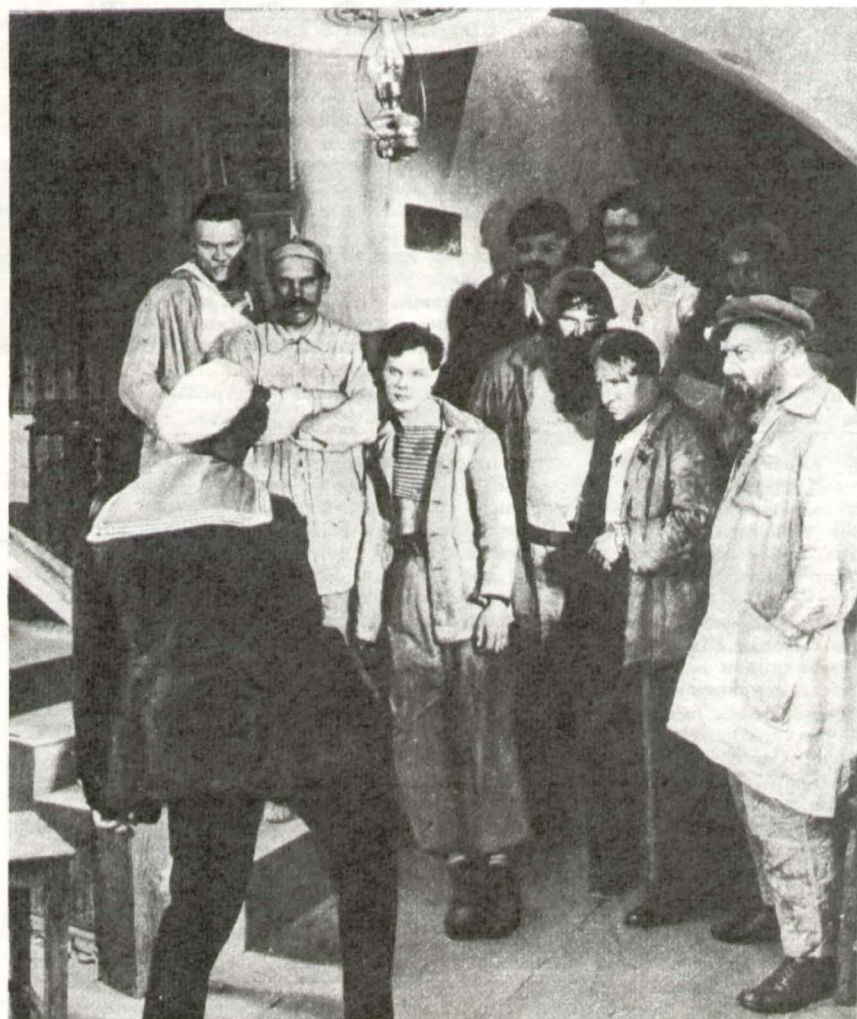
Этот сценарий, как и сценарий «По закону», написан мною с режиссерами. Они были емкими, драматичными, шли на экраны много лет, и оказалось, что в это время самыми главными вопросами для зрителя было, что такое «хорошо», что такое «плохо», то есть каковы основы нравственности.

Художником был Сергей Юткевич, тогда почти мальчик.

Когда С. Эйзенштейн привез в Париж картину Роома, то в Сорбонне больше всего говорили о «Третьей Мещанской».

СЛОВО О МОЕМ ДРУГЕ

Виктор ШКЛОВСКИЙ



Сегодня Абраму Роому 80 лет. Пятьдесят лет тому назад он начал работать в кино рядом с молодым Эйзенштейном, сняв рекламную киноленточку с длинным названием «Что говорит «Мос», сей отгадайте вопрос». Заглавие такое длинное, что его сейчас и не выговоришь. Оно по тогдашней моде в себе заключало внутреннюю рифму «Мос» — вопрос.

Потом на Житной улице Абраму Роому дали постановку четырехактной комедии «Гонка за самогонкой», и тут в заголовке рифма и каламбур.

Следующая картина молодого режиссера называлась «Бухта смерти». В основе ее лежал рассказ Новикова-Прибоя «В бухте «Отрада».

Директором фабрики в те годы был М. Капчинский. Он посмотрел первый снятый материал и увидел, что дело плохо, но каким-то чутьем уловил, что режиссер талантлив.

О том, что материал брак, тов. Капчинский тов. Роому сказал прямо, потом собрал группу и произнес короткую речь:

— Сделана ошибка, в которой перед товарищами признаюсь: недооценили мы талант молодого режиссера. И картина запущена со слишком скромной сметой. Принимаю ответственность на себя, повышаю ставку режиссеру и пересматриваю ставки всей группы.

Нужно напомнить зрителям, что время действия «Бухты смерти» — бо-

Абрам Матвеевич Роом. 20-е годы

Так рождалась сцена из фильма «Бухта смерти». А. Роом (второй справа) и Н. Охлопков (матрос, в центре). 1926 год



Людмила Терзиева
в жизни (вверху)
и в роли Таи
(«Как закалялась
сталь»)

Фото
С. Стасенко



ЛЮДМИЛА ТЕРЗИЕВА

...В жизни ее не было ни катастроф, ни озарений — были тоскливые будни в приморском городке, обывательская семья, истеричный отец-неудачник, семейные скандалы, тоска, жажда вырваться из этого засасывающего мирка.

...Ему всего 22 года. Но за его плечами годы сражений, яростного, иступленного труда, ранения, тиф, смерть, стоявшая вплотную.

Он предложил ей стать его женой — это произошло внезапно, в первую же их встречу. Он спешит: каждый день отпущенной ему жизни уже сосчитан. Она согласилась, хотя знала, что выбирает нелегкую судьбу.

Его звали Павел Корчагин, ее — Тая...

Роль Таи в шестисерийном телефильме «Как закалялась сталь» сыграла Людмила Терзиева. Это был ее дебют — дебют, состоявшийся сразу после окончания ВГИКа (мастерская Владимира Белокурова).

До этого ей доводилось участвовать лишь в студенческих спектаклях — в роли Ирины в «Трех сестрах», Дуняши в «Женитьбе». Ее дипломной работой была «Федра», где она выступила сразу в двух ролях — Федры и Артемиды.

Первая работа в кино оказалась нелегкой при всей ее внешней простоте.

Тае не дано проявлять себя в активном действии, в напряженных психологических столкновениях. Один раз она приняла решение, и с

той поры единственная тема ее роли — верность. Она делит с Павлом последние этапы его подвижнического пути: ухаживает за ним, прикованным к креслу, шепчет под диктовку мужа книгу его жизни, слушая его, переживает те бури века, участником которых он был.

Образ Таи статичен, в нем нет внутреннего развития, но это не недостаток роли. Тае дано жить полной мерой внутренней, духовной жизни: пойдя за Павлом, она взяла себе его страсть, его веру, его страдание, его великое счастье. В победе Павла над болезнью, в книге, которой он преодолел рубеж смерти, есть великая доля ее любви, доброты, терпения.

Всю роль актриса ведет на крупных планах — такова стилистика фильма. Крупный план труден, тем более для новичка. Здесь нельзя сфальшивить. Здесь могут быть только истинные переживания, чувства, настоящие слезы, страдание, радость.

Это был непростой экзамен, но актриса его выдержала.

Сейчас Терзиева снялась в новой роли. В трехсерийном телефильме «Моя судьба», который в творческом объединении «Экран» поставил режиссер Л. Пчелкин по пьесе Г. Мдивани «Мой дядя Миша», она играет героиню картины Людмилу Барабанову.

Т. Викин

о тех, кого
не видим
на экране

Испуганные галки взметнулись с берез в небо. Взрыв, столб огня, черный дым, смешанный с комьями земли, еще один взрыв — и вот уже ничего не осталось от сонной тишины подмосковной деревеньки. «Прибавьте цветных дымов и зажгите факелы!» — прозвучала, перекрывая грохот, команда. В ту же секунду поползли, фантастически переплетаясь, смешиваясь, дымы: оранжевый и фиолетовый, зеленый и розовый, запылали красные и ослепительно белые факелы, воздух заблестел от разрывов пуль и снарядов. Идиллическая полянка, окруженная стройными березами, на моих глазах превращалась в арену фантастической баталии без орудий и солдат... Но, пожалуй, хватит таинственности. Это было не наше инопланетян, а полевые работы, показывающие в действии последние новинки пиротехники. Проводили эти работы участники впервые организованного Госкино СССР на базе «Мосфильма» международного семинара кинопиротехников социалистических стран.

Что умеют пиротехники?

Собрались здесь люди, разные по возрасту и по опыту. Общим для них было одно — поразительная увлеченность своей профессией, увлеченность, без которой, по мнению болгарина Ивана

ХУДОЖ

Ангелова, пиротехник ничего не может сделать. Вопросы градом сыпались на докладчиков, переводчики не имели покоя даже во время обеда: между первым и вторым блюдом пиротехники обсуждали, сколько нужно взрывчатки, чтобы устроить небольшой, но красивый пожар. Болгары Иван Ангелов и Георгий Байкушев галантно предлагали жаждающим закурить спички, которые оглушительно взрывались, как только их подносили к сигарете. Даже поздно вечером номера участников семинара гудели, как ульи. Подобно домашним хозяйкам, выпытывающим друг у друга новый рецепт пирогов, пиротехники спешили обменяться новейшими рецептами взрывчатых смесей. «А нафталина сколько кладете?» — пытал своего коллегу какой-то дотошный пиротехник в двенадцатом часу ночи.

Учебных заведений, готовящих пиротехников, не существует. Этой профессии обучаются на практике. Приходят «в пиротехники» ребята, обученные за время службы в армии саперному и взрывному делу. На студии их принимают в пиротехническую бригаду, и с этой минуты начинается процесс посвящения в тайны профессии.

Из армии они вынесли умение взрывать. Но уметь взрывать — еще не значит быть пиротехником, ибо в кино пользуются не взрывчатыми, а имитирующими взрыв веществами. Нужно суметь взорвать мост так, чтобы он остался цел, а на экране мы видели его обломки, нужно, чтобы, находясь в пяти метрах от разрыва снаряда, актер был в полной безопасности, нужно, чтобы на экране бушевал пожар, а декорации, в которых происходила съемка, не повредились. Даже чтобы на экране появился самый обычный дым, от

пиротехника требует колоссальный труд и изобретательность. Туман над рекой, плывущие по небу облака, извержение вулканов и старт космической ракеты, летняя гроза и разрывы бомб и снарядов, огни фейерверков на балах времен Екатерины и огнедышащие драконы — все это мы видим на экране благодаря искусству кинопиротехников. В фильме Ю. Карасика «Самый жаркий месяц» основное место действия — мартековский цех завода. Актерам трудно работать в столь непривычных условиях. Поэтому часть съемок решили перенести в павильон. И пиротехники «Мосфильма» создали такой мартековский цех с горящими печами и расплавленным металлом, люющимися из ковшей, что консультанты-металлурги, приглашенные на просмотр отснятого материала, не смогли отличить натурные съемки от павильонных. А в «Солярисе» А. Тарковского те же кудесники с «Мосфильма», помогая Кельвину отправить мнимую Хари в космос, устроили в павильоне старт макета космической ракеты в натуральную величину, и «Мосфильм» при этом остался целехонек.

Знакомые лица

Меня поразило, что люди, съехавшиеся на этот семинар с разных концов света, прекрасно знают друг друга. Особенно заинтересовала меня неразлучная пара — чех Иржи Пелант и узбек Фуад Касымович Тюменев. Они о чем-то вспоминали, смеялись, дружески похлопывая друг друга по плечу. Объяснялись без переводчика — на дикой смеси чешского и русского языков. Но это их, кажется, вполне устраивало. И называл Пелант Тюменева «Федя-Ракета». Оказалось, что подружились они на съемках чешского фильма «Оазис». Фильм этот, рассказывающий о судьбе нескольких чешских солдат в Северной Африке во время второй мировой войны, чехи снимали в Туркмении, в песках Небит-Дага. И Тюменев помогал Пеланту устроить песчаные бури, пожары, поджоги машин... На этих съемках с легкой руки чехов и получил Тюменев прозвище «Федя-Ракета». Теперь

значило быть впереди самого переднего края, идти первым в разведку, обеспечивая проход разведчиков между минными полями, и отходить последним, прикрывая отступление товарищей. Ранение, фронт, опять ранение и опять фронт — Ленинградский, затем Прибалтийский и, наконец, Кенигсберг. Здесь и застал Сухорецкого конец войны. А впереди ждали его киновоюны: сказочная, старинная, как в «Илье Муромце» режиссера Птушко, где заставил Сухорецкий дышать огнем Змея Горыныча, где полыхали пожары, где пришлось ему составить целую диспозицию, чтобы зажечь пять тысяч костров по берегу Днепра, и совсем не сказочная, горькая и страшная, еще столь живая в его памяти вторая мировая в «Освобождении» Ю. Озерова. В этом году Владимир Михайлович приступит к работе в новом фильме Ю. Озерова «Коммунисты», который расскажет об освобождении Европы от фашизма. Ряд эпизодов картины, воссоздающих словацкое национальное восстание, должны сниматься в Словакии, где вместе с Сухорецким над их пиротехнической стороной будет работать еще один участник семинара, которому профессию дала война, — пиротехник студии «Колиба», сероглазый словацкий великан Вацлав Ерига. Ерига знает о словацком восстании не понаслышке. В 20 лет в 1944 году он ушел в горы к партизанам, сражался в отряде под командой советского офицера — майора Мартова. Вместе с партизанами он перешел горы и вступил бойцом в Чехословацкий корпус Людвика Свободы. Бойцом корпуса он и встретил конец войны. Война давно уже стала историей, но только в прошлом году, спустя 28 лет после ее окончания, врачи вынули из спины бывшего бойца, а ныне кинопиротехника Ериги последний осколок — память о его четвертом ранении.

Ученики

Режиссеры охотятся за опытными пиротехниками, как за кинозвездами, ибо, как у кинозвезд, у каждого из пиротехников своя манера работы, свой творческий почерк, есть свои секреты ремесла. Их он, подобно художнику, передает сво-

Снимается фильм
«Урок жизни»
(Новая Каховка,
1954 г.).
Слева пиротехник
В. М. Сухорецкий



От фейерверков до войны 1812 года

По наследству от отца и брата досталась профессия пиротехника и Владимиру Андреевичу Лихачеву. Отец Владимира Андреевича начал готовить фейерверки еще на знаменитой фейервероч-

он и сам представляется при знакомстве: «Федя-Ракета».

Иржи Пелант работал над фильмами разных стран — над знаменитой югославской «Битвой на Неретве». Приглашали работать Пеланта американцы. Он помогал при съемках таких фильмов, как «Мост Ремаген», «Бойня № 5». Пелант приехал на семинар не из Чехословакии, а из-под Харькова, где проходят съемки фильма режиссера Вавры «Соколово», рассказывающего о первых совместных с Советской Армией боях против немцев Чехословацкого корпуса полковника Свободы. И опять — уже в который раз! — работает Иржи Пелант вместе с советскими пиротехниками. Ведь помощь, взаимная выручка, «чувство локтя», как в бою, — закон этой профессии.

«...то ли гроза, то ли эхо прошедшей войны»

Разными путями пришли к этой профессии люди, собравшиеся на семинар. Многим ее дала война. Так было с Владимиром Михайловичем Сухорецким. Шестнадцатилетним мальчишкой ушел он в январе 1943 года на фронт. Сапер-взрывник в инженерной разведке — вот какая профессия выпала на его долю в Великой Отечественной. Это

им ученикам. Именно этой эстафетой мастерства существует и совершенствуется профессия кинопиротехников. Для многих участников семинара «крестным отцом», направлявшим их первые шаги на пути пиротехники, стал старейший советский кинопиротехник, автор книги «Пиротехника в кино» Владимир Андреевич Лихачев. Благодаря Владимиру Андреевичу пришел, например, в кинопиротехнику «Федя-Ракета». Произошло это во время войны, в Ташкенте, где доснимался фильм «Александр Пархоменко». В толпе, окружавшей съемочную площадку, Лихачев заметил парнишку лет семнадцати, который, затанув дыхание и ничего не замечая вокруг, уже несколько часов следил за съемкой. Он подзвал его: «Хочешь мне помогать?» Конечно же, парнишка тут же согласился. Так Фуад Тюменев стал помощником Лихачева. Вместе с Лихачевым он работал и на фильме «Два бойца». В съемках почти семидесяти картин принял участие «Федя-Ракета» за 32 года работы в кино. Он помогал бойцам осаждать крепостные стены в «Поэме двух сердец», он заставлял многоглавого Змея изрыгать огонь из всех его страшных пастей в «Кашее Бессмертном», он помогал армии Фрунзе наступать в «Черном консуле».

Были на семинаре такие пиротехники, которым эта профессия досталась в наследство от отцов и дедов, — представители пиротехнических династий. Так получил эту профессию один из старейших пиротехников киностудии имени А. П. Довженко Петр Никифорович Приходько. В 1871 году основал его дед в Киеве «Высочайше разрешенную пиротехническую мастерскую по производству фейерверков». Шли годы, подросток и стал работать

ной фабрике Германа Кульганка. Позже отец и старший брат Лихачева организовали в одном из московских парков свою мастерскую по производству фейерверков.

Володя помогал им в работе, как умел. Но вскоре его привлек к себе мир кино. И в 1928 году, когда ему исполнилось 18 лет, он поступил на киностудию «Межрабпомфильм». С тех пор прошло 46 лет. В великом множестве фильмов принял за эти годы участие Владимир Андреевич. Были это и сказки, и фантастика, и баталии. Наиболее крупными его работами последних лет стали «Война и мир» и «Ватерлоо». Здесь требовались различные эффекты — и бытовые (огни в свечах, костры), и метеорологические (туман, облака), и, конечно же, баталии. Пять лет проработал Лихачев на «Войне и мире», пять напряженнейших лет поисков, неудач и находок. Ему, как настоящему полководцу, подчинялась целая армия помощников, объединенная железной дисциплиной: подразделения саперов, химиков, связистов, транспортный отдел и целая группа пиротехников, его учеников и последователей. А учеников у Владимира Андреевича Лихачева, как я убедилась на семинаре, множество во всех концах света. Их так же невозможно сосчитать, как и число фильмов, в которых он работал. Есть среди них и маститые, опытные пиротехники (такие, как «Федя-Ракета» и Иван Ангелов), и совсем молодые, только начинающие свой путь в кино. У них еще будут свои «Война и мир» и «Ватерлоо». А пока... пока «они не волшебники, они только учатся...».

Наталья Сокина



СМОТР НА ВОЛГЕ

Кинематографисты давно облюбовали Калинин как удобную и надежную съемочную площадку. Сюда частенько наведываются экспедиции «Мосфильма», студии имени М. Горького, «Ленфильма».

А теперь, похоже, город всерьез осваивает «смежную профессию», становясь местом творческих состязаний создателей «малого кино». В нынешнем году они дважды собирались на берегах Верхней Волги: на смотр любительских фильмов Российской Федерации и на Всесоюзный конкурс, организованный ВЦСПС и Союзом кинематографистов СССР под девизом «Тебе, Родина, наш ударный труд!».

...Человек с кинокамерой. Сегодня все чаще встречаешь его в цехе завода, на стройке, в научной лаборатории, на колхозной ферме, в студенческом общежитии. Он не гость здесь, не ловец занимательных сюжетов, а хозяин. Он сам — активный соавтор этих сюжетов — рабочий, колхозник, студент, ученый.

Десятки лент, привезенных на конкурс из всех союзных республик, словно зерна мозаики, сложились в огромную картину труда и жизни нашего народа.

Это были разные фильмы. И по мастерству, и по технике, и по жанрам — репортажи, хроника, очерки, лирические новеллы, игровые миниатюры и мультипликация. Каждая из ста тридцати лент принесла на экран что-то свое, увиденное и рассказанное по-своему.

Каковы же итоги?

Лучшие работы правдиво и человечно рассказывают о людях труда. С большой теплотой, талантливо и ярко. И при этом вполне профессиональным языком, как, скажем, фильмы, получившие дипломы I степени и первые премии ВЦСПС: «ОДИН ГОД, ОДИН ДЕНЬ» (автор В. Губарев, любительская студия завода «Севкавэлектрорприбор», г. Нальчик Кабардино-Балкарской АССР), «РИТМЫ ТРУДА» (авторы Н. Колотилов, А. Гурский, киностудия Камвольно-суконого комбината, г. Кустанай), «МОЙ ЗАВОД — МОЯ ЖИЗНЬ» (авторы В. Касаткин, В. Романов, Ю. Швалев, киностудия «Сатурн» Рыбинского моторостроительного завода, г. Рыбинск Ярославской области).

В объективе — лауреаты



Пять фильмов удостоены диплома II степени и второй премии ВЦСПС, пятнадцать лент получили дипломы III степени. Ряд работ отмечен дипломами ВЦСПС, призами центральных газет и журналов, специальными премиями. Приз журнала «Советский экран» отдал цветной ленте «НЕУМИРАЮЩИЕ КРАСОТЫ», снятой на любительской студии самаркандского завода «Кинап» и посвященной уникальным памятникам этого древнего узбекского города. Союз кинематографистов СССР вручил свой приз создателям фильма «АТА-КА» из народной самодеятельной студии «Каменяр» г. Львова.

Первоклассную работу о борьбе с селом «ЗА НАМИ ГОРОД» привезли в Калинин алмаатинцы.

Жюри под председательством народного артиста СССР Г. Л. Рошала отметило работу профсоюзных организаций РСФСР, Украинской ССР, Казахской ССР, Армянской ССР, представивших содержательные программы кинофильмов.

В фестивале участвовали гости из социалистических стран, приехавшие в Калинин по приглашению ВЦСПС. Были показаны фильмы кинолюбителей Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Чехословакии, Румынии, Югославии. Гости фестиваля приняли участие в творческом семинаре по проблемам развития самодеятельного кинематографа, поделились опытом, обсудили перспективы сотрудничества.

Ну, а что же калининцы? Как хозяйева, они получили высокую оценку. И как участники тоже были не последними. Фильм «РАБОЧЕЕ МЕСТО», снятый слесарем-прибористом Калининского вагоностроительного завода Д. Мищенко, отмечен дипломом ВЦСПС и призом ВСНТО. Фильм «ДРУЖБЕ КРЕПНУТЬ», созданный инженерами Редкинского опытного завода В. Мяки и Н. Устюжиным, удостоен диплома III степени и премии ВЦСПС.

Фестиваль завершился. И теперь лучшие фильмы придут на телевизионные экраны, в рабочие и сельские клубы, красные уголки, на полевые станы, чтобы рассказать миллионам людей о сегодняшнем дне страны.

Алексей Пьянов

Калинин

НОВОСТИ КИНО

ПАРТИЗАНСКОЙ ТЕМЕ посвящается новая совместная работа кинематографистов «Мосфильма» и Югославии. Картину «Единственная дорога» ставит югославский режиссер В. Павлович по сценарию В. Трунина. Вместе с советскими актерами А. Кузнецовым, Г. Стриженовым, Л. Дуровым, С. Яковлевым, В. Дворжецким, И. Мирошниченко в фильме снимаются югославские исполнители — Д. Яничевич, Д. Боянич, У. Попович. Оператор А. Темерин. Съемки ведутся в Черногории и Закарпатье.

В МОСКВЕ, ЛЕНИНГРАДЕ И АЛМА-АТЕ СОСТОЯЛАСЬ НЕДЕЛЯ ФИЛЬМОВ РЕСПУБЛИКИ БАНГЛАДЕШ, проведенная по плану культурного сотрудничества между нашими странами. Были показаны документальный фильм «Конференция в защиту мира», а также художественные ленты «Лалон факир», «Под голубым небом», «Зеркало», «Появление», «Неразумный».

ЕСТЬ ЛИ В ТАДЖИКИСТАНЕ ЧАЙКИ? Об этом зашел спор в одном из кружков юных биологов Душанбинского Дворца пионеров. Чтобы проверить, кто прав, ребята решают построить яхту и во время летних каникул отправиться на ней в путешествие по рукотворному Нурекскому морю.

Чем закончится спор, мы узнаем из поставленного на «Таджикфильме» документального фильма режиссера-оператора В. Фомина «Корабль мечты».

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ «Большое космическое путешествие» ставит на киностудии имени М. Горького режиссер В. Селиванов. Сценарий написал С. Михалков при участии режиссера. Оператор В. Архангельский, художник Д. Богородский, композитор А. Рыбников. Главный консультант картины — Герой Советского Союза летчик-космонавт А. Леонов. В ролях — ученица музыкальной спецшколы имени Гнесиных Мила Берлинская, школьницы Игорь Сахаров и Сережа Образов (уже известный по фильмам «Птицы над городом» и «Если это случится с тобой»). Из «взрослых» актеров в картине участвуют Н. Мышкова, Л. Овчинникова, П. Иванов.

«ЛЮДИ И МАНЕКЕНЫ» — таково название телефильма, в главной роли которого выступит Аркадий Райкин. Он же режиссер фильма (вместе с В. Храмовым). Это будет четырехсерийная картина из нескольких новелл, объединенных одним персонажем — водителем такси (его и играет А. Райкин). В фильме войдут лучшие интермедии из репертуара замечательного артиста. В картине участвуют также актеры Ленинградского театра миниатюр. Операторы Е. Русаков и Ю. Журавлев. Композитор Г. Гладков. Творческое объединение «Экран».

НА МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ В ТРЕНТО (Италия), на котором показывались фильмы о флоре и фауне всех континентов, о бесстрашии альпинистов, приз «Золотая горечавка» присужден ленте А. Згуриди «Дикая жизнь Гондваны». В XII фестивале в Тренто приняла участие 21 страна. Членом жюри фестиваля был народный артист РСФСР кинорежиссер Н. А. Левицкий.

ПЕРВОЕ СОВМЕСТНОЕ заседание секретариата Правления Союза кинематографистов СССР и Президиума Союза работников кино и телевидения ГДР состоялось в Москве. Были подведены итоги творчества в области кино и телевидения, намечены новые формы дальнейшей работы.

«СЧАСТЛИВЫЙ КОРАБЛЬ» — так называется широкоэкранный художественный фильм о героическом экипаже военного корабля «Ташкент», многократно прорывавшемся сквозь вражескую блокаду и защитникам Севастополя. Сценарий Э. Талунтиса основан на подлинной истории, происшедшей в дни Отечественной войны. Картину ставит на Одесской студии Вадим Лысенко. Оператор Л. Бурлак. В главных ролях У. Лиелдидж, О. Корчинов, С. Орлов, Ю. Комаров, А. Мартянов, Г. Бурдула, Е. Крупеникова. В массовых сценах участвуют моряки Краснознаменного Черноморского флота.

«ТАКИЕ ВЫСОКИЕ ГОРЫ»

Жанр этой картины можно было бы определить как фильм-монолог, поэтический монолог сельского учителя о своей профессии и в то же самое время о том, что такое добро и зло, любовь, земля, Родина. По мнению авторов фильма, профессия современного учителя — если он, конечно, такая значительная личность, какой предстает перед нами герой фильма в великолепном исполнении С. Бондарчука, — непременно включает в себя все эти размышления, ибо ведь конечная цель педагогики — воспитание гармоничного, духовно развитого, преданного своему народу человека.

Сценарий В. Никиткиной, режиссер Ю. Солнцева, оператор Д. Фатхуллин. Производство киностудии «Мосфильм». В ролях: С. Бондарчук, В. Енютина, К. Смирнов, И. Скобцева и другие.

«ИСПОЛНЯЮЩИЙ ОБЯЗАННОСТИ»

Заключительные дни перед сдачей проекта. Посреди архитектурной мастерской — макет проспекта, выполненный по последнему слову градостроительного искусства.

Над проектом этим работают и маститые, ведущие специалисты, и ря-



«Такие высокие горы»

«Исполняющий обязанности»



довые архитекторы, и «исполняющий обязанности» студент-старшекурсник Федоров. Вокруг молодого героя и сосредоточено действие фильма, авторы которого пытаются увидеть и показать особенности склада характера современного человека, поглощенного своим делом, стиль его отношений с окружающими и проблемы, выдвигаемые перед ним сегодняшним днем.

Сценарий А. Червинского, режиссер И. Поволоцкий, оператор В. Федосов. Производство киностудии «Ленфильм». В ролях: В. Фокин, Е. Прудникова, Т. Пельтцер, Е. Копелян, А. Фрейндлих, М. Козаков, И. Владимиров и другие.

«ПРО ВИТЮ, ПРО МАШУ И МОРСКУЮ ПЕХОТУ»

Главные герои первой части фильма, собственно, уже перечислены в названии. Это шестилетний мальчик Витя, его хорошая сверстница Маша, а также морские пехотинцы, взявшие над сыном офицера Витей добровольное шефство.

А дальше начинается рассказ о том, как Витя, выросший среди взрослых людей, в суровой обстановке дальнего гарнизона, попадает в пионерлагерь и сталкивается с законами детского коллектива, во многом для него новыми и непривычными. Хотя главные герои фильма дети, оценить

сложность этого (впрочем, вполне благополучно разрешившегося) нравственного конфликта, основанного на разнице в воспитании, в жизненном опыте детей может, пожалуй, лишь взрослый зритель.

Сценарий А. Усова, режиссер М. Пашук, оператор Ю. Клименко. Производство Одесской киностудии. В ролях: Сережа Светлицкий, Оксана Бобрович, И. Миколайчук и другие.

«НЕВЕРОЯТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ИТАЛЬЯНЦЕВ В РОССИИ»

В названии особенно хотелось бы подчеркнуть слово «невероятные». В самом деле, похождения нескольких экспансивных итальянцев, ринувшихся очертя голову в далекий Ленинград за призрачным кладом, якобы запованном пятьдесят с лишним лет тому назад «под львом» (под каким? живым? каменным? — этого им не успели объяснить), могли бы показаться слишком невероятными... Если бы все это происходило не в кинокомедии (да еще приключенческой), герои которой всегда живут по своим законам.

Сценарий Э. Брагинского, Ф. Каstellано, Д. Пиполо, Э. Рязанова, режиссер Э. Рязанов, операторы Г. Погани, М. Биц. Производство киносту-



«Птицы над городом»
«Невероятные приключения итальянцев в России»



дии «Мосфильм» и «Продукционне де Лаурентис» (Италия). В ролях: А. Носкезе, Н. Даволл, Т. Чимароза, А. Сантilli, А. Миронов, Е. Евстигнеев, О. Аросева и другие.

«ЮНГА СЕВЕРНОГО ФЛОТА»

В тяжелом 1943 году подросток Витя Хантырин добрался до сурового, военного Мурманска. Мать его погибла от фашистской бомбы, здесь, в прифронтовой полосе, он надеется найти своего отца, морского летчика, и как-нибудь с его помощью проникнуть на фронт. Но, увы, отец неумолим — Витю отправляют в училище юнг. Начинается повседневный труд, который кажется таким скучным, но без которого не обойтись, если ты хочешь стать своим человеком в море...

Трудно сказать, фильм ли это «о детях» или «для детей». Пожалуй, и то и другое. Последние эпизоды картины сделаны по всем канонам приключенческого сюжета. Зато в первой половине, медлительной и лиричной, привлекают внимание зоркость режиссерского мышления.

Сценарий В. Трунина, Э. Тополя, режиссер В. Роговой, оператор Д. Суренский, И. Клебанов. Производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького. В ролях: А. Аркаускас, М. Серажетдинов, И. Складар, В. Никулин и другие.

«ОГОНЬ В НОЧИ»

В ночь на 23 апреля 1943 года по всей Эстонии вспыхнуло множество костров. Народ отмечал пятисотлетие восстания эстонских крестьян против немецких захватчиков. Народ призвал к сопротивлению фашистским оккупантам.

Впрочем, детский приключенческий фильм «Огонь в ночи» не дает нам широкой панорамы борющейся Эстонии. Он рассказывает только о двух мальчиках, также зажегших в ночь на 23 апреля огонь в ночи, об их ненависти к врагу и попытках принять участие в антифашистском сопротивлении.

Сценарий Э. Рауда, режиссер В. Химбек, оператор Ю. Силларт. Производство киностудии «Таллинфильм». В ролях: Алар Оя, Свен Мяесес и другие.

«ПТИЦЫ НАД ГОРОДОМ»

Маленький русский городок. Самая обыкновенная школа. Ребята, как и полагается, собирают утиль, соревнуются друг с другом, ведут — как «красные следопыты» — поиски интересных людей, ветеранов войны, играют в военные игры... Ничего, казалось бы, особенного. Но режиссер все

Конечно же, преступник будет обнаружен. Но авторов фильма не столько волнуют детективные перипетии сюжета, сколько тревожит личность того, кто оказался перед лицом закона. Та социальная проблема, которая связана с молодежью, ищущей «острых развлечений».

Сценарий Р. Бёма, Х. Кретцига, режиссер Х. Кретциг, операторы М. Мардервальд, А. Крель, Х. Кунов. Производство Студии телевидения ГДР. В ролях: П. Боргельт, З. Гелер, Д. Грельманн и другие.

«ЛИЛОВАЯ АКАЦИЯ»

Манци любит Палика. Палик любит Лолу. А Лола Палика, кажется, не очень любит. Впрочем, это не имеет в данном случае такого уж большого значения. Главное, что Палик пишет стихи, а Манци прекрасно танцует, и фильм, как вы можете догадаться, сделан в жанре музыкальной мелодрамы — местами чувствительной, местами забавной, в чем-то напоминающей традиционную венгерскую оперетту, а в чем-то старые фильмы начала века, когда, собственно, и происходит действие «Лиловой акации».

Сценарий П. Мюллера, И. Секеля, режиссер И. Секель, оператор М. Бенне. Производство «Мафильм», Венгрия. В ролях: Ю. Халас, А. Балинт, И. Радай и другие.



«Про Витю, про Машу и морскую пехоту»
«Огонь в ночи»



«ДЕКАМЕРОН-40»

Этот киногильман относится к популярной серии «Мировая классика», авторы которой ставят своей целью экранизацию знаменитых литературных произведений.

«Декамерон-40» объединяет три новеллы, созданные по мотивам рассказов «Маркхейм» Р. Стивенсона, «Дары волхвов» О'Генри, «Маттео Фальконе» П. Мериме. История о Маркхейме, молодом человеке, который хотел бы разбогатеть, строится как таинственный психологический детектив. Неожиданный финал обнаруживает скрытый парадокс новеллы: все, что было предпринято героем в рождественскую ночь — и убийство антиквара, и поиски его сокровищ, и даже беседа с сатаной, — оказалось лишь плодом его беспокойной фантазии.

На парадоксе основан и знаменитый лирический рассказ О'Генри «Дары волхвов», повествующий о любящей чете и о том, как каждый из двоих мечтает сделать другому подарок — опять-таки к рождеству.

Завершает альманах трагическая новелла о корсиканце Маттео Фальконе, не простившем своему сыну предательство.

Сценарий Я. Маевского, В. Марушевской, Я. Будкевича и Е. Шески; режиссеры Я. Маевский, В. Марушевская, Я. Будкевич; операторы В. Здорт, К. Коирад, Э. Клоиньский. Производ-

ство творческого коллектива «Тор», Польша. В ролях: А. Бардини, Е. Камас, М. Липиньска, Я. Гайос, В. Симеонов, И. Симеонов, П. Слабаков.

«Я ПОДОЖДУ, ПОКА ТЫ УБЬЕШЬ...»

Герои фильма — взрослые мужчины, мальчик и собака по кличке Бригитта — бежали из фашистского концлагеря.

Бригитта была там в сторожевой охране, нацистам так и не удалось развить в ней кровожадные инстинкты: завидев полосатую одежду заключенного, Бригитта не бросалась на него в истерике, а дружелюбно помахивала хвостом... Она, конечно, может бежать, где надо — запутав след, где надо — «распропагандировать» других овчарок из своры преследователей...

А в финале, в самую трудную для беглецов минуту, она даже разоружит их главного врага — гитлеровского капитана...

Фильм наверняка будет с большим интересом смотреться в детской и юношеской аудитории.

Сценарий И. Помана, режиссер С. Черный, оператор И. Тарантик. Производство киностудии «Баррандов», ЧССР. В ролях: А. Филип, В. Длуугий, К. Глушичка и другие.

«Лиловая акация»



«Черный чулок»

Кроме того, на экраны выйдут фильмы: экранизация известной пьесы А. Штейна «Океан» («Мосфильм»), «Повесть о женщине» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко) — картина, в центре которой судьба нашей современницы, работающей на большом металлургическом предприятии.

Среди зарубежных картин: остро-социальная драма «Белая роза» (Мексика), обличающая действия крупной американской нефтяной компании, разоряющей частных предпринимателей; увлекательная приключенческая лента «Золото Маккенны» (США) и два фильма детективного жанра: «Дом у железной дороги» (ГДР) — о раскрытии убийства и «На краю пропасти» (ПНР) — о деятельности разведчиков.

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ЭКРАНАМ

Эти фильмы
намечены к выпуску

время ищет возможность придать тому, что много раз уже показывал экран, характер новизны, наполнить знакомые детали, сцены, характеры зарядом лиризма или иронии.

Перед нами режиссерский дебют. Сергей Никоненко, чей актерский талант раскрылся в целом ряде самых разных картин, от киноповести «Журналист» до романтической ленты «Пой песню, поэт!», теперь выступает в качестве постановщика.

Сценарий С. Фрейлиха, при участии С. Никоненко, режиссер С. Никоненко, оператор В. Шумский. Производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького. В ролях: Р. Куркина, М. Глузский, Л. Федосеева и другие.

«ЧЕРНЫЙ ЧУЛОК»

Представьте себе, что в небольшом городке совершено ограбление радиомагазина — взята выручка за день.

Представьте себе также и преступника — фигуру в традиционных джинсах и свитере, с пистолетом в руке. Но на голову и лицо его натянут нейлоновый чулок — странная, обезображивающая маска.

Поисками загадочного грабителя, естественно, занята полиция. Однако и жители города не остаются равнодушными к происшествию. Особенно оно занимает юную старшенклассницу Елену.

Полевые работы
семинара
кинопиротехников.
Демонстрируются
шашки
цветного дыма

Цена 25 коп. ●

Индекс 70865



**«ХУДОЖНИКИ
ОГНЕННЫХ
ДЕЛ» —**

так называют
кинопиротехников.
Статью о них
читайте
на стр. 18



У В. А. Лихачева
в «Войне и мире»
было две роли —

рядовой казак
и командир «войска»
пиротехников

«Война и мир»

