





Фильмам о преступлении и наказании, правовой грамотности посвятил свои полемические заметки подполковник милиции Владимир Виноградов. [Стр. 6]

Кадр из фильма «Ринг»

Исторической, революционной, военной тематикой связаны лучшие роли Константина Степанкова в фильмах «Комиссары», «Как закалялась сталь», эпопее о Ковпаке. [Стр. 8—9]

«Как закалялась сталь». Жужрай — К. Степанков



В НОМЕРЕ:



Семидесятилетний юбилей застал народного артиста СССР С. И. Юткевича в разгаре работы над новой картиной — «Маяковский смеется». Об этом произведении и беседует с ним наш корреспондент. [Стр. 10—11]

«Маяковский смеется». Кадр из мультяжкожика художника В. Пескова

Рассказываем о Днях итальянского кино, проходивших в нашей стране. [Стр. 16—17]

Кадр из фильма «Мне некогда»



Миллионы телезрителей смотрели фильм известных кинопублицистов ГДР режиссеров В. Хайновского, Г. Шоймана, посвященный событиям в Чили. Сегодня режиссеры рассказывают о своей работе над ним. [Стр. 12—13]

Кадр из фильма. Сантьяго. Расправа с демонстрантами

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

№ 22 ноябрь 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

© Издательство «Правда» «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. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ,
Т. М. ХЛОПЛЯКИНА,
Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник
К. А. Сошинская.

Оформление Ю. Н. Фидлера.

Художественный редактор
Т. Н. Трофимова.



На первой странице обложки — актриса Елена КОЗЕЛЬКОВА (читайте о ней на стр. 7)

Фото Н. Гнисьюка

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

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакции не высылают.

№ 22 (430) — 1974 г.
Сдано в набор 1/Х — 1974 г.
А 10319.
Подписано к печати 17/Х — 1974 г.
Формат 70×108 1/8.
Усл. печ. л. 3,5.
Тираж 1 900 000 экз. Изд. № 2488.
Заказ № 2833.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина, 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

В СЕНТЯБРЕ В ГОРОДЕ ТОЛЬЯТТИ СОСТОЯЛСЯ III ВСЕСОЮЗНЫЙ СМОТР ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ О ЖИЗНИ И ТРУДЕ РАБОЧЕГО КЛАССА. КАК ИЗВЕСТНО, ИНИЦИАТОРАМИ ПЕРВОГО БЫЛИ РАБОЧИЕ «УРАЛМАША», И СМОТР ПРОХОДИЛ В СВЕРДЛОВСКЕ. ВТОРОГО — АВТОЗАВОД ГОРЬКОГО. ЭКРАН ТРЕТЬЕГО БЫЛ, ПОЖАЛУЙ, САМЫМ НАСЫЩЕННЫМ И РАЗНООБРАЗНЫМ. ПЯТЬДЕСЯТ ДВЕ КАРТИНЫ ИЗ 25 ГОРОДОВ СТРАНЫ. ПОЧТИ ВСЕ РЕСПУБЛИКИ И ВСЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ СТУДИИ ПОСЛАЛИ НА ЭТОТ ОТВЕТСТВЕННЫЙ КОНКУРС СВОИ РАБОТЫ КАК НИ НА ОДНОМ ИЗ ПРЕДЫДУЩИХ СМОТРОВ, РЕШАЮЩЕЕ СЛОВО В ТОЛЬЯТТИ ПРИНАДЛЕЖАЛО ТЕМ, О КОМ СНИМАЛИСЬ ЭТИ ФИЛЬМЫ. НАЧИНАЯ С ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ЖЮРИ ГЕРОЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА СЛЕСАРЯ ЗАВОДА ВАЗ В. С. КЛЕЙМЕНОВА И КОНЧАЯ АКТИВНЫМИ ВЫСТУПЛЕНИЯМИ НА ВСТРЕЧАХ И КОНФЕРЕНЦИЯХ, ГЛАВНАЯ ОЦЕНКА ПРИНАДЛЕЖАЛА САМИМ РАБОЧИМ. НИЖЕ МЫ ПУБЛИКУЕМ ЗАМЕТКИ НАШЕГО СПЕЦ. КОРРЕСПОНДЕНТА, ПОБЫВАВШЕГО НА ЭТОМ СМОТРЕ.

Не случайно, что третий Всесоюзный смотр документальных фильмов о жизни и труде рабочего класса проходил в городе Тольятти. В этом современном промышленном комплексе, кажется, собраны в клубок все приметы и проблемы научно-технической революции. Здесь есть все для работы, все для жизни и в то же время есть все сложности, которые неизменно порождаются чудо-техникой. Здесь рядом существуют смелая конструкторская мысль и монотонная запрограммированность конвейера, разноязыкость большого мира — работают специалисты из Америки, Франции, ГДР, Италии — и совсем крошечный мирок многочисленных сарайчиков-дачек с прикрепленными к ним маленькими огородами. Научно-техническая революция затянула человека в такие технические лабиринты, что у него появилось естественное желание прикоснуться к земле.

Народ в Тольятти молодой, острый, думающий. Здесь хорошо зарабатывают, живут в общежитиях, под стать университетскому в Москве, многие учатся, обзаводятся семьей, получают отдельные квартиры...

Но при этом у них много вопросов — к себе, к социологам, к искусству. У них сложные отношения с машинами, с конвейером, со временем, которого не хватает, с отдыхом, который не всегда знают, как и чем заполнить...

Нет, не случайно смотр проходил в этом городе, да еще в актовом зале третьего комплекса общежитий. Вход был свободным, зал — всегда заполненным. (За три дня 20 тысяч, включая просмотры в других клубах и общежитиях.) Одни заходили и, бегом взглянув на экран, тут же уходили. Но большинство оставалось.

Да, героем этого кинозрителя был рабочий, но не всегда тот, кто на экране, зато всегда тот, кто сидел в зале. По его реакции, незамедлительной и точной, можно было определить степень подлинности происходящего на экране. Он был очень доброжелателен, этот зритель, завсегда расположенный, верящий и готовый к вере. И когда на зрительской конференции он заговорил, мы поняли, что суд его справедлив. Были ли виновные? Да, пожалуй. Не всегда этот кинорассказ о рабочем человеке был таким же заинтересованно-творческим, как зрительское его восприятие. И было стыдно, когда на экране произносили бесконечное количество слов, не подкрепленных ни мыслью, ни изображением, а за крупными планами так мелко иногда выглядел действительно крупный человек. И обидно, что в большинстве фильмов вопросы лишь за-

КТО ОН- РАБОЧИЙ ЧЕЛОВЕК?



«В стране Тюмени»

давались, а ответы повисали в воздухе, что судьбы не вскрывались, а предподносились факты биографии, при этом «несмышленому» зрителю внушали, что «ни в какое экранное время нельзя вместить человеческую жизнь» (фильм «Приносить людям радость», Ташкент). По залу проходил легкий, вежливый шумок, когда диктор, уже в какой раз за эти три дня, снова повторял, что труд — это счастье, что один по-прежнему за всех, а все за одного, что в труд надо вкладывать душу. И это как раз в тех фильмах, где авторы вложили в свою работу минимум труда и души, потому что и герои в них напоминали застывшую фотографию, сделанную в ателье провинциального фотографа, где можно «сняться» на фоне моря, леса, машины или даже венецианского дворца. Вот таким «фоном» становился в иных фильмах завод, или заснеженная дорога, или непроходимые пески. Для раскрытия духовности героя фотографировали на фоне стадиона или библиотеки, человечности — на ковре с детьми. Чтобы подчеркнуть связь поколений, на экране, порой без всякого повода, возникал Алексей Стаханов или сестры Виноградовы. Можно было бы назвать эти фильмы-портреты, вернее, антипортреты, но не стоит загромождать вашу память перечнем, тем более что это, наверно, отдельная тема — штампы документального кино о рабочем классе. Вопреки традиции я начала с недостатков только потому, что видела, как неуютно становится рабочему человеку, когда ему без конца ГОВОРИТ с экрана о трудовой доблести и стойкости. Зато с каким интересом и благодарностью он смотрит на экран, когда ВИДИТ, как человек работает, как при этом он не отвращается от наступающих его вместе с рекордами проблем.

Знаменитая Елена Амосова — героиня труда, рекордсменка ткацкого производства — кто же об этом не слышал? («Седьмая сторонка» ленинградца Виктора Гранина). А вот у нее, у рекордсменки, сомнение, как быть с конвейером. Столько ждали его, а появился — и трудно с ним «уживается» человек. Победительница всех соревнований, а быть знаменитой, говорит, тяжело: все на те-

бя равняются, а ведь ты живой человек.

«Седьмая сторонка» — это тоже фильм-портрет. Но не силуэт для медальона, а живой, думающий человек, которого запоминаешь. Он работает, устаёт, спешит передать опыт ученикам, но при этом не скрывает от них своих забот.

«Кто же он — сегодняшний рабочий человек?» — это главный вопрос смотря. Лучшие его ленты с помощью ли кинематографических или чисто публицистических средств не просто показывали рабочего, его труд, его рекорды, а пытались вскрыть его сегодняшнюю суть, неизбежно измененную и усложненную временем вообще и НТР в частности. В таких фильмах их создатели, как и герои прекрасной эстонской картины «Рудокопы» (режиссер Юло Тамбек), не боялись проникнуть в глубины, искать ценности не на поверхности, а в скрытых от камеры тайниках человеческой души. Не многим это удалось, но одно то, что ставились вопросы — кто ты, чем озабочен, какие конфликты принесла в твою жизнь сверхсовершенная техника, почему тебе не хватает трехсот рублей зарплаты, а твоему соседу по общежитию вполне хватает ста двадцати, почему одни бегут с конвейера, а другие лучшей работы себе не представляют? — уже делало эти картины острыми и злободневными. И дается слово психологу («Человек и его работа», режиссер Борис Урицкий из Свердловска) и слово основателю своеобразной коммуны — совместный отдых, бесплатное питание, профилакторий и т. д. — на «базе» автобазы («Кто «зав», кто «против», кто «воздержался», Станислав Давыдов. Куйбышев»). Кстати, это его режиссерский дебют, и откровенно, что начинает молодой режиссер не с проходного фильма-плаката или очередного видового репортажа, а с картины пусть сухой, но зато вскрывающей новое, удивительное явление.

В зале смеются, когда проблема конвейера в фильме «Я миллионный» (Минская студия) решается веселенькой фразой героя: «В каждую машину я вкладываю свою душу». Но тот же зал напряженно затихает, когда в ленте Киевской студии до-

кументальных фильмов «Жизненная линия» (режиссер Плахов-Модестов) вопрос о взаимоотношениях человека и машины в лучших его эпизодах становится предметом спора. Спорить, думать, искать — вот к чему предрасположен зритель. Ему больно слышать, как десятки школьников в прекрасной картине ленинградского режиссера Ирины Калининной «Каждый год в июне» (третья премия) понятия не имеют о рабочих профессиях. Еще больнее видеть страдальческие лица родителей, чьим детям директор школы предлагает идти в ПТУ. Страх перед производством, физическим трудом, ранней трудовой жизнью... Автор не анализирует его причины, но авторская озабоченность (подчеркиваю, авторская) серьезнейшей проблемой времени была понята и по справедливости оценена и зрителем и жюри, ибо этот фильм, как ни один другой, впрямую спрашивал: что ты, молодой человек, знаешь о рабочем? Фильм вроде бы не дает рекомендаций и обращен не только к молодым, но приводит к важному выводу: чтобы молодежь сознательно пошла в ПТУ, а не потому, что дома приказали или отметки плохие, ей необходимы такие фильмы, в которых она увидит рабочего, с одной стороны, во всеоружии современной техники, с другой — почувствует его творческую неповторимость, индивидуальную и в то же время общественную значимость.

Не спорю, очень важно показать на экране (показать, а не словесно навязать) поэзию рабочего труда. «Кузнец» Вахтанга Микеладзе (Грузия) — это кинотехнологичное, когда диктору нет надобности постоянно восклицать: «Ах, как прекрасен труд!» Вот он, кузнец — богатырь и ювелир, гладиатор и фокусник. Мускулы тяжеловеса и грация танцора, неподвижность статуи и быстрота жонглера — вот он, кузнец! Вот он сам, вот его предки, вот его ученики — тоже кузнецы.

Наверное, молодому человеку, обдумывающему свое житье, небезынтересно узнать о трудностях рабочей профессии. Безусловно, хороша романтическая приподнятость репортажа «Даешь БАМ» (режиссер В. Трошкин). Когда-нибудь его кадрами будут пользоваться с таким же отсут-

ствием чувства меры, как пользуются сегодня хроникой довоенных и военных лет. Но и на БАМ придут будни, работа изо дня в день — без оркестров и славы первопроходцев. Трудно не только в тяжелых климатических условиях — на зимниках, в песках, во льдах и болотах (кстати, очень хорошо, когда обо всем этом говорят с мягким юмором и деловым спокойствием, как это сделал режиссер и оператор Виктор Фомин в фильме «12 километров пути»). Но не только об этих романтических трудностях нужно рассказывать молодежи. Они для нее как раз самые захватывающие, увлекательные. А вот о том, как преодолеть повседневность, механичность труда, его однообразия и порой ограниченность творческих в нем возможностей, — об этом на смотре говорилось, вернее, показывалось, очень мало.

— Познай себя! — часто повторял с экрана диктор.

Проблема времени не только в том, чтобы познать себя, но и сохранить свою личность, свое собственное, ни на кого не похожее «я».

Да, научно-техническая революция изменит, перестроит, переформирует многие, веками устоявшееся в человеке. Но проблема в том, чтобы в запале не потерять то вечное, неизменное, что делает человека человеком.

«Двадцать дней жаркого лета» («СЭ» № 11—74 г.) Бориса Галантера (Свердловск) — это рассказ о реконструкции за 20 дней гигантского прокатного стана. Там, на заводе, день и ночь шла борьба за победу, за сдачу в срок. А за окном — жаркое лето, его разморенное томление, его распластанные под солнцем лужайки. Было и есть это вечное: юность, солнце, поляна, живительная влага молока. Было и будет.

Реконструкция шла 20 дней, где каждый день, каждый час выверен, вымерен, просчитан до секунды. Камера спешит зафиксировать, запомнить, опознать. В ритме сражения она ни на секунду не забывает его участников. Она не отдает предпочтения одному, но каждый становится главным. Это фильм о войне, в которой нет врагов. О коллективе, где важен каждый.

Фильм этот, в котором нет слов, а есть секунды и минуты, отведенные человеку для дела, есть требование — успеть, есть жесткость времени и высокий уровень техники, есть, наконец, ощущение, что срок, отпущенный каждому, не так уж велик и надо успеть и одновременно в спешке не потерять то человеческое, что заложила в людях природа — фильм этот (третья премия) — выразительное доказательство возможностей документального кино, открытых скрытой камере, требующих безукоризненного слуха и тех самых неизменных вкладов души, о которых так часто напоминал в эти дни экран. И когда в конце фильма рабочие тихо, без эмоций погружают на танку будку штаба реконструкции, в этом большая правда повседневного труда, как и повседневных боев местного значения — выиграла, перекурили и пошли дальше.

Дальше... Это может быть подвоком, за воротами соседнего завода («Леня», Борис Свойский), и в далекой стране Тюмени, о которой так увлекательно-красочно рассказал Олег Арцулов (первая премия), и в оглядке на прошлое, чтобы не потерять ориентировку в будущем (Владимир Татенко, «Донбасс — Караганда», вторая премия). Дальше — это искать, думать, творить. Но дальше, не отмахиваясь от сегодня, не пытаясь перетянуть в завтра все сегодняшние проблемы и вопросы, — там, мол, разберемся. Нет, разбираться нужно сейчас — вот о чем говорил зритель самого промышленного города Тольятти.

● УЩЕЛЬЕ ПОКИНУТЫХ СКАЗОК

По мотивам рассказа С. Ханзадяна
«Сожженный дом»

Киностудия «Арменфильм»
имени Амо Бенназаряна
Сценарий А. Агабабова, Э. Кеос.

Постановка Э. Кеосаяна
Гл. оператор В. Ильин
Гл. художник Р. Бабян
Композитор Р. Амирханян

ТРОЕ В ГОРАХ

А. ВАРТАНОВ

Новая картина режиссера Эдмонда Кеосаяна не в пример прошлым его работам весьма лаконична. В ней всего три действующих лица, ее тема проста, сюжет лишен неожиданных поворотов, диалог скуп. Снимая на «Арменфильме» рассказ известного советского писателя Серо Ханзадяна «Сожженный дом», режиссер будто задался целью непременно сохранить в неприкосновенности жанровые признаки произведения. В самом деле, фильм «Ущелье покинутых сказок» представляет собой типичную киноновеллу с неторопливой завязкой и многоточием в финале, с недосказанностью подробностей, с бережно воссозданной эмоциональной атмосферой, с расчетом на соучастие зрителей.

Конфликт в семье, одиноко живущей вдали от людей высоко в горах, зреет и развивается постепенно. Повествование построено так, что не только супруги, но и мы, зрители, долгое время не догадываемся об опасности, таящейся в их размеренной жизни. Муж Азарий ходит на охоту и ловит рыбу, жена Арпен возится в огороде да следит за домом. В их жизни фактически нет ничего особенного, такого, что выделяло бы ее из множества жизней, прожитых в течение веков их предками. Но в какой-то момент Арпен начинает ощущать неудовлетворенность: жизнь в полном одиночестве, вдали от родных и близких, переселившихся в долину, однообразие полудикого существования — все это, накапливаясь день ото дня, вдруг выливается в душе женщины неосознанным бунтом.

Вся эта — главная в фильме — линия развития событий сделана авторами весьма убедительно. В сценарии, написанном А. Агабабовым и Э. Кеосаяном, любовно сохранены многие привлекательные детали традиционного быта жителей горной Армении. В процессе постановки то, что было записано словами, обрело привлекательность и органичность народного образа жизни. Спокойствие, неторопливость, основательность быта определили и ритм картины.

Лаура Геворкян и Армен Джигарханян — исполнители главных ролей — прекрасно вжились в тщательно воссозданный на экране художником Р. Бабяном и оператором В. Ильиным крестьянский быт. Сцены, где Арпен возится во дворе, нанизывает стручковую фасоль для сушки, подает на стол еду в старинной медной посуде, а Азарий собирает сучья в лесу или выпускает попавшую в капкан испуганную лань, относятся к лучшим в фильме, хотя в них, казалось бы, не происходит ничего существенного. Они хороши и сами по себе и как существенный мотив для понимания психологической стороны конфликта.

Вместе с тем сцены, в которых непосредственно развивается сюжет, оказались в картине наименее удачными. Лаконизм и сдержанность, присущие фильму в целом, в этих сценах уступают место схематизму и назидательности. Невесть откуда взявшийся геолог (артист А. Хачатрян) стал по воле авторов и катализатором происходящего в душе Арпен смятения и в то же время иллюстратором справедливости грядущих перемен. В первом случае он выступает в банальной роли участника традиционного «треугольника», во втором — представляет собой снисходительного к темной горянке просвещенного горожанина. И та и другая функции этого персонажа в тонко и глубоко намеченной драме супружеской пары выглядят достаточно фальшиво. Зрителю трудно поверить, что искренняя, способная к глубоким и сильным чувствам Арпен может полюбить безликого, лишенного черт своеобразия геолога: сравнение его с Азарием оказывается явно не в пользу пришельца. Слово ощущая это, авторы в самом конце фильма смягчают противопоставление двух характеров:



геолог уходит, понимая, сколь глубока привязанность супругов друг к другу.

Особенно убедительны сцены, где геолог «просвещает» Арпен, рассказывая ей про Гомера и Генриха Шлимана, про покинутые селения и найденные сокровища. Этим рассказам обязан фильм своим названием: геолог уверяет женщину, что анализ сложенных народом сказок, в которых нередко упоминаются драгоценные минералы, позволяет строить планы их поиска. Мысль эта, весьма непростая и небеспорная даже для образованного человека, конечно же, ошеломляет Арпен: она осознает свое ничтожество перед ученостью геолога. Контакты между влюбленными, и без того показанные весьма неубедительно, становятся еще более зыбкими.

Стремление кинематографистов сплести воедино две сюжетные линии — тоску Арпен по людям и ее увлечение геологом, — можно понять. Казалось, что одно подкрепит другое, сделает внутреннюю драму женщины более глубокой. Однако, как это нередко бывает в искусстве, арифметическая сумма оказалась меньше одного из слагаемых. История влюбленности Арпен, напротив, чуть было не скомпрометировала основную тему: в какой-то момент начинает казаться, что горянка захотела спуститься в долину только из-за любви к геологу.

Водораздел между интересным и неудачным в построении фильма можно соответственно проследить и в его режиссуре, и в изобразительном решении, и в актерской игре. Прекрасно передана режиссером монотонность жизни герцезв: переход от одной бытовой сцены к другой сделан плавно и незаметно, однако в каждом новом эпизоде мы видим иное время года. Так и сменяют они друг друга — зима, весна, лето, осень — без всяких акцентов в кинематографическом повествовании. В постановочном же решении парных сцен геолога и Арпен нередко проглядывает склонность к штампу, реминисцен-

циям, а то и просто плохой вкус. Бесконечные фонтаны брызг, сверкающие на солнце, призваны выразить лирический подъем чувств влюбленных, крупнопланиная слеза, катящаяся по щеке Арпен, — ее страдания. Сцена, где геолог рассказывает Арпен об «Илиаде» и раскопках Трои, воспринимается откровенным заимствованием из «Сорок первого» Г. Чухрая: только там Говоруха-Отрок излагал «Робинзона Крузо».

Герои Армена Джигарханяна и Лауры Геворкян хороши там, где они заняты повседневным нелегким трудом жителей горного ущелья. В сценах, показывающих любовные метания Арпен, работа актрисы оставляет чувство неудовлетворения: кинематографическая неопытность Л. Геворкян, проявляющаяся в статичных крупных планах, усугубляется фальшью драматургии.

На мой взгляд, абсолютно недостоверен финал. И недостоверен он именно потому, что не обоснован психологически. Арпен, потерявшая свою любовь, вопреки логике событий вдруг почему-то не желает уходить из ненавистного ей дома. А Азарий, одержавший победу над соперником, опять же вдруг, неожиданно решает покинуть ущелье и спуститься в долину, к своим бывшим односельчанам, живущим в благоустроенных, новых домах. Свой старый любимый дом он покидает, не взяв из него ничего. Мало того, он сжигает его! Последний кадр фильма, где Азарий, освещаемый бликами пожара, тащит за собой упирающуюся жену, воспринимается лишь как эффектная литературная метафора.

Подводя итоги, легко обнаружить, что из трех составляющих линий фильма: эпического рассказа о жизни супругов, драматического вторжения о жизни в судьбу Арпен и психологического перерождения героев — художественной удачей отмечена лишь одна первая. Говоря другими словами, лента Э. Кеосаяна удачна лишь на одну треть. Но правила арифметики теряют свою силу, когда речь заходит об искусстве...

Центральная киностудия
детских и юношеских фильмов
имени М. Горького

Сценарий М. Ибрагимбекова
Постановка И. Тарковской
Гл. оператор А. Яциневичус
Гл. художник С. Серебренников
Композитор П. Бюль-Бюль-оглы

ФИЛЬМ СО ЛЬВАМИ

Случай необычный: фильм чуть не опередил книгу. Считать ли картину режиссера И. Тарковской «Пусть он останется с нами» по сценарию М. Ибрагимбекова оригинальным произведением или экранизацией его одноименной повести? Что здесь и чему одноименное?

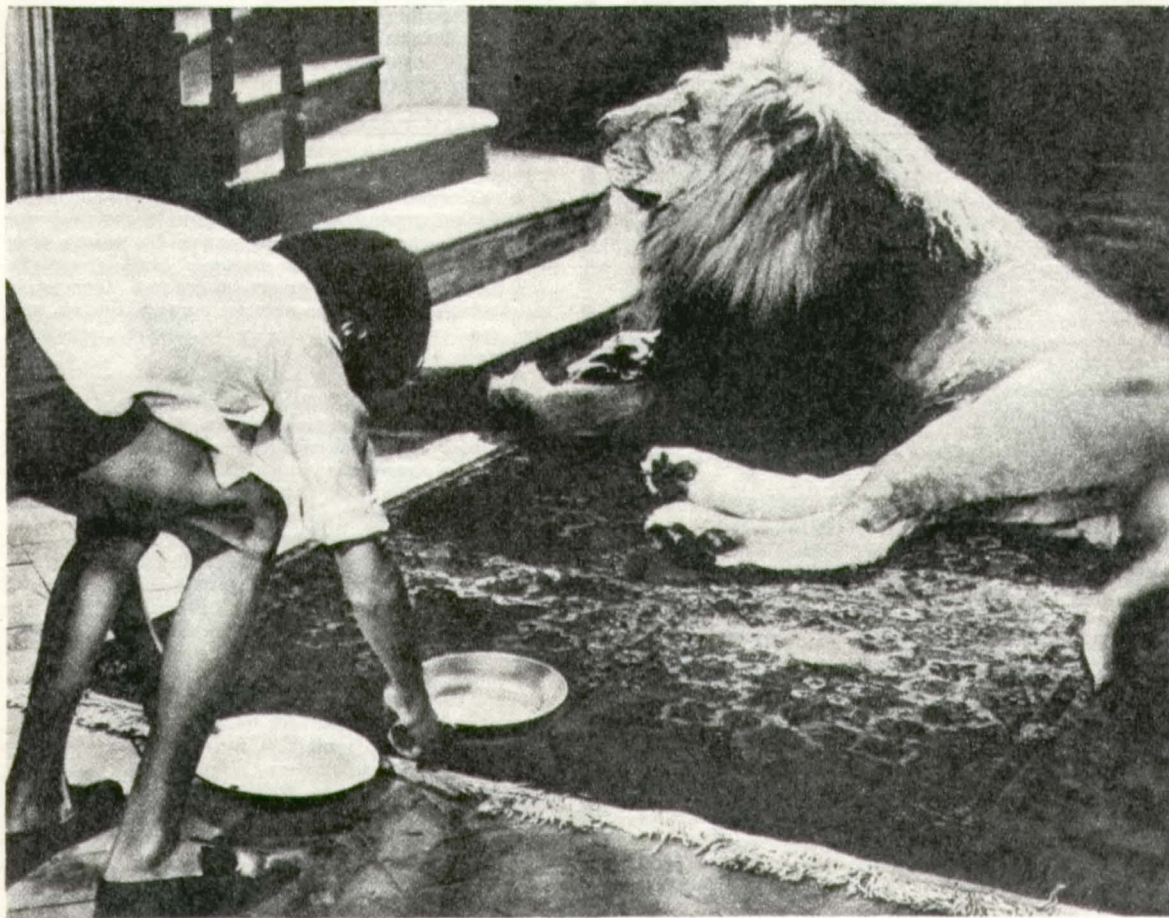
Не будем гадать. Перед нами два произведения. Один сюжет, одни герои. А вещи совершенно разные. И не потому, что одна из них — фильм, а другая — книга.

«По-моему, это очень хорошо, когда у человека отец — начальник милиции. И не какого-нибудь районного отделения, а всей городской милиции. И если он еще при этом хороший человек» — так начинается повесть. Кого как, а меня несколько озадачило это словечко — «по-моему». «По-моему» — значит, мальчик, герой повести, с кем-то спорит, кого-то убеждает. Кого же? Своих одноклассников? Вряд ли: какой мальчишка не завидует сыну начальника милиции! Одноклассник? Тоже маловероятно. Тогда, может быть, самого себя?

Скорее всего именно так. При всех достоинствах — красоте, необыкновенном росте, незаурядной физической силе и т. п. — полковник Дагкесаманский, по мнению его сына, обладает двумя недостатками. Впрочем, недостатками, как говорит Тима, «мелкими». Первый — это то, что он дома бывает очень мало, а второй — «что дома

Азари (А. Джигарханян),
Арпен (Л. Геворкян)

Тима (Гега Кобахидзе)
и лев Руслан



Этой рецензией дебютирует
на наших страницах
молодой критик
Леонид БАХНОВ

он все время молчит, иногда погладит мне голову или спросит, как дела в школе, ну и с бабушкой двумя-тремя словами перекинется и замолчит на весь вечер, собственно говоря, уже и от вечера-то ничего не остается, до полуночи всего полтора-два часа».

Нельзя сказать, что полковник не заботится о сыне. Напротив, он не только одевает-обувает мальчика, но и, скажем, не забывает в конце года сказать своему шоферу, какие Тиме выписать журналы. Отец свято уделяет сыну и частицу тех «благ», которые дает ему служба. В воскресенье, к примеру, Тима едет в цирк не трамваем или автобусом, а на отцовской служебной машине, специально для этого присланной.

Все это так. Но нет в этой заботе главного — нет тепла, нет души, без которых любая забота уже не забота, а так... аккуратность. Галочка в какой-то графе.

На протяжении повести мальчик старается «пробиться» к отцу, понять, чем вызвано это непреклонное равнодушие. «Может быть, я ему как человек не нравлюсь?» — спрашивает себя Тима. Вряд ли когда-нибудь полковник задавался подобным вопросом. Вряд ли он вообще когда-нибудь смотрел на сына как на человека. Для него почти невероятное открытие, что в душе мальчика может что-то происходить, что у него вообще есть душа. С головой ушедший в службу, Дагкесаманский и не ведал о том, что не только его слово, но и молчание, жест как-то осмысливаются, прочувствуются окружающими. Полковник совершает свое внутреннее открытие в обстоятельствах чрезвычайных: его сын оказывается один на один со сбежавшим из зоопарка львом, и, когда отец со взводом автоматчиков врывается в дом, сын негромко, но совершенно отчетливо бросает ему: «Я же тебя ненавижу! Лучше бы сейчас тебя застрелили, чем этого льва!»

Повесть Ибрагимбекова оставляет впечатление пронзительное. Пронзительное не потому, что события в ней необыкновенные — кроме сбежавших львов, все в ней вполне буднично, да и сама сцена со львом меньше всего рассчитана на читательский «испуг». Нет, она покорила прежде всего глубиной проникновения в мир маленького героя, точностью и ненавязчивостью акцентов, чуть ироничной интонацией.

Что же происходит в фильме? Собственно, почти то же, что в книге. Сюжетные «пики», во всяком случае, одни. Вот отец обещает мальчику билеты в цирк, вот звонит, что пришлет машину, сам же поехать не может — «занят». Вот Тима с товарищами приходят к полковнику с просьбой разрешить им принять участие в ловле львов, а тот металлическим голосом отдает приказ: «Развести детей по домам». Вот, выйдя ночью из дома, мальчик встречает льва, приводит его в комнату. Вот с револьвером в руках врывается в дом Тимин отец (в фильме его фамилия Таиров). И т. д. Главные моменты налицо. И вместе с тем самое-то главное упущено. Фильм «Пусть он останется с нами» похож на очень логичный пересказ, когда стремятся передать самую суть вещи, но — надо же! — рассказанная столь добросовестно, она теряет всю свою прелесть. А прелесть повести Ибрагимбекова именно в необязательных деталях, наблюдениях.

Вспомним светловскую иронию: «Без необходимого я еще как-нибудь проживу. А вот без лишнего...» Видимо, эти слова можно отнести и к искусству. Исчезает это «лишнее» — обнаруживаются пружины замысла, каркас, который должен быть невидим. К сожалению, в фильме осталось все «необходимое», но ушло «лишнее», все то, что, с точки зрения авторов экранизации, не имеет отношения к жесткой сюжетной конструкции. В фильме много детей, и подобраны они хорошо — симпатичные, разные, так сказать, «киногеничные» дети, — а вот детства почему-то не получилось: маленькие герои потеряли способность удивляться. А ведь именно эта способность составляет основу образа Тимы. «Я думаю, — говорит мальчик в повести, — что если бы не эти удивительные совпадения, жизнь человека была бы гораздо хуже». Из фильма это удивление мальчика, познающего мир с его таинственными закономерностями, совершенно ушло.

Отвергнут, например, поцелуй на крыше школы, когда Тима с Ленкой опоздали на урок — право, эта невинная сцена не только оживила бы картину, но как-то разнообразила бы образ Тимы, уж слишком сосредоточенного на отношениях с отцом. Мы так и не узнаем, что полковник, оказывается, был без памяти влюблен в одну-единственную женщину — мать Тимы, которая умерла. Вроде бы и ни к чему нам это знать, но без этого Таиров всего лишь схема, статист с бесстрастным лицом — так он и выглядит в фильме.

В фильме не остается места не только для удивления перед «обычным», но и перед вещами из ряда вон выходящими. Приходит к бабушке внук: «А что, папа у меня не родной?» А бабушка не удивляется. В книге она чуть чайник не выронила, а в фильме это было бы явным переигрышем. Выйдя на крыльцо ночью, мальчик видит льва. Впечатление, что именно его-то он и ожидал увидеть.

...Те, кому приходится выступать перед аудиторией, знают, что успех наполовину зависит от того, насколько сумеешь ее понять, войти с ней в контакт. Аудитория фильма «Пусть он останется с нами», — по-видимому, дети. Отрадно, что авторы решились заговорить с ними о вещах сложных и неоднозначных. Но не стремлением ли быть подходчивей, попроще, а заодно уж поцеломудренней объясняется жесткая прицельность фильма, «усекновение лишнего», удаление таких вещей, как поцелуй, побег мальчика из дома, подмена «ненавижу!» (к отцу как-никак обращается!) вполне благопристойным «ничего ты не понимаешь»?

Мне кажется, авторы несколько недооценили свою аудиторию. Ведь дети гораздо смысленней, чутче, восприимчивей к сложному, чем мы о них подчас думаем, и не об этом ли говорит повесть Максуда Ибрагимбекова?

критический
дневник

● СВОБОДНОЕ ДЫХАНИЕ

«МАФИЛЬМ», Венгрия

Автор сценария и режиссер
М. Месарош
Оператор Л. Колтан
Художник Э. Мартин
Композитор Л. Серенн

И ВСЕ-ТАКИ ПРОБЛЕМА ЕСТЬ!

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

Девушка по имени Ютка полюбила парня, которого зовут Андраш. Ютка — ткачиха, но выдает себя за студентку, чтобы не разочаровывать Андраша, поскольку сам Андраш — студент и сын почтенных родителей. Потом обман раскрывается и между молодыми героями фильма «Свободное дыхание» начинается долгое выяснение отношений.

Проблема поначалу кажется высосанной из пальца, потому что реальность ее никак не доказана. Молодые люди идеально подходят друг к другу. Когда мы видим Андраша и Ютку в толпе их сверстников — на танцплощадке, на пляже или на улицах города, — нам нелегко определить, кто из них студент, а кто — рабочий. Зато, даже не зная даты выхода фильма, мы можем уверенно сказать, что он снимался именно теперь, в 70-х годах, а не в пятидесятых и даже не в шестидесятых, потому что на экране с документальной точностью воспроизведен портрет молодого человека наших дней с его манерой одеваться, знакомится, узнавать друг друга в толпе и прощаться без долгих объяснений, с его стремлением казаться более умудренным, чем это есть на самом деле. Порой вообще кажется, что «Свободное дыхание» — это социологическое исследование нравов современной молодежи, проведенное венгерскими кинематографистами на хорошем документальном уровне, но снабженное несколько умозрительным конфликтом. Чтобы, к примеру, доказать неравенство Ютки и Андраша, авторы отправляют девушку на лекцию в университет и заставляют выслушать долгое объяснение по поводу «классификации функций на основе понятия о константах, не зависящих от других величин...» и т. д. Термины «интерпенденция», «детерминация», «конstellляция» обрушиваются на голову поникшей Ютки, как удары бича. Конечно, она не знает, что такое «конstellляция». Но и авторы фильма, возможно, этого не знают, что, одна, не мешая им быть интеллигентными людьми... Нет, право же, весь этот конфликт надуман.

Но это ощущение исчезает, как только мы попадаем в дом Андраша. Моложавая, кокетливая мама и уважаемый отец полны такого доверия к себе, своим домом, своим садиком, своим фарфором, своим сыном, своим благополучием, что мы понимаем: в такую семью с пережитками мелкобуржуазной психологии действительно трудно войти девушке, у которой нет ни дома, ни садика, ни фарфора. И, главное, нет столь же уважаемых, умирительно дружных родителей, а есть койка в общежитии, мать, давно уже ставшая чужой, живущая отдельно и, по-

видимому, не очень-то счастливая в новом браке, и отец, тоже успевший обзавестись другой семьей, слабохарактерный, говорливый и, судя по всему, сильно пьющий. Мы отчетливо понимаем, что жизнь этих двух людей не сложилась, но при всем при том насколько она честнее, нравственнее — честнее и нравственнее уже хотя бы потому, что лишена самодовольства, не пронизана стремлением пустить кому-то пыль в глаза. Постепенно это понимает и Ютка. Не Андраш ее бросает, а девушка сама уходит от него, уходит, когда разрешение на брак уже почти получено, когда, казалось бы, двери уютного особняка готовы перед ней распахнуться. Но войти в эти двери означает для Ютки отказаться от самой себя, а своей внутренней духовной самостоятельностью девушка очень дорожит. Черноглазая ткачиха изначально наделена тем чувством свободы, независимости, которого не знают родители Андраша, потому что они мещане, а мещанин всегда зависим, всегда несвободен в своих чувствах и поступках. В финале герои как бы меняются местами: Ютка понимает, что не она Андраша, а он ее недостойн, и этот уход девушки воспринимается, как моральная победа героини над миром косных представлений, которые пытались ей навязать. Конфликт, поначалу показавшийся несколько надуманным, в особняке Андраша таким образом как бы обретает реальные жизненные черты.

Но тут вдруг возникает странное ощущение, что авторы сами укрываются в стенах этого малосимпатичного дома от поднятых ими проблем. Что уж так сосредоточиваться на одних только родителях? Фильм ясно апеллирует к молодежи. Так поговорим о молодежи! Вспомним снова первую часть фильма — в ней ведь прозвучало немало тревожных, но брошенных вскользь фраз, на которых стоило бы остановиться подробнее. Ну вот, например: девушки из рабочего общежития охотно бегают на танцы в университетский клуб, но выдают себя за студентку. Почему? А потому, отвечает Ютка, что «когда я говорила ребятам правду, они меня больше не приглашали танцевать». Значит, тут не в родителях дело, не в их влиянии, а в самих ребятах.

Что разделяет Ютку и Андраша, кроме его родителей? Ответ, по-видимому, нужно искать в духовной жизни героев, в различии их жизненного и культурного уровня, опыта. Но все это в фильме совершенно не затронуто.

Более или менее подробно обрисован мир Ютки — фабрика, общежитие, верная подружка. Духовный же мир Андраша и его окружения остался для нас за семью печатями. «Я не знаю, чем он живет, — беспокоится Ютка. — Не понимаю его друзей...»

Воистину, она права! Но мы тоже не знаем, чем живет Андраш! Мы тоже не понимаем его друзей. Нам не дали возможности заглянуть в их жизнь, хотя бы даже в их быт. Вот и получается, что Ютка высказывается, а Андраш отмалчивается. Он по своей натуре, характеру, интеллекту явно не соответствует уровню разговора, поднятого Юткой. А для социологического исследования необходимо, чтоб высказались обе стороны. Вот почему, когда смотришь этот фильм, возникает ощущение, что авторы набросали зрителям множество вопросов, а за ответами направили их... к родителям Андраша. Но это путь и самый легкий и ложный. Искать ответ нужно в себе самом. Впрочем, может быть, зрители так и делают? Мы знаем, что в Венгрии фильм вызвал волну обсуждений, много споров. Быть может, зрители пытаются договорить то, что не смогли герои? Что ж, это не самый плохой итог для картины. По крайней мере он доказывает, что вопросы поставлены и острые и своевременные...

В особняке
Андраша



В ФИЛЬМЕ
«ОНИ СРАЖАЛИСЬ ЗА РОДИНУ»,
КОТОРЫЙ СТАВИТ РЕЖИССЕР

СЕРГЕЙ БОНДАРЧУК,
РОЛЬ РЯДОВОГО НЕКРАСОВА
ИГРАЕТ ЮРИЙ НИКУЛИН.

ЭТО ПЕРВАЯ
В ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ
РОЛЬ СОЛДАТА НА ВОЙНЕ.

НАШ КОРРЕСПОНДЕНТ Н. СОСИНА
ПОПРОСИЛА
ЮРИЯ ВЛАДИМИРОВИЧА

РАССКАЗАТЬ ОБ ЭТОЙ РАБОТЕ.

Познакомился я с Сергеем Бондарчуком давно. Снимался тогда в одной из своих первых ролей. Однажды в коридоре «Мосфильма» останавливает он меня и говорит: «Я хотел бы написать о вас статью в журнал. Не возражаете?» Какие уж тут могли быть возражения! Только, каюсь, не поверил я. Так, думаю, сказал, для красного словца. А через некоторое время в журнале «Советский цирк» появилась статья «В добрый путь». Очень я был благодарен Сергею Федоровичу за это действительно доброе напутствие, благожелательность и поддержку. Прошло время, и вдруг получаю я приглашение явиться в съемочную группу «Войны и мира». Приехал. «Как, думаете, на какую роль хочу вас попросить?» — спрашивает Бондарчук. «Ну, конечно, на Наполеона», — отвечаю уверенно. Но на Наполеона меня почему-то не взяли, а вот на роль капитана Тушина после кинопробы утвердили. Только — увы! — сыграть мне так и не пришлось: уехал я с цирком на зарубежные гастроли. Опять прошло время — и опять звонок. На сей раз — роль английского офицера в фильме «Ватерлоо». Казалось, уж на этот раз все должно было состояться. Но, как писали в старых книгах, «судьба мне не благоприятствовала». Перед самым началом съемок скрутил меня жестокий радикулит. И вот звонит мне Сергей Федорович и рассказывает, что собирается ставить фильм по роману Михаила Шолохова «Они сражались за Родину» и хочет поручить мне роль солдата Некрасова. И, как говорится, с третьей попытки, встретился я на съемочной площадке с Сергеем Бондарчуком. Остригся наголо (не люблю в кино в парике сниматься: чувствую себя неестественно) и явился в костюмерную «Мосфильма» за обмундированием. Надел на себя застиранную гимнастерку, натянул сапоги... и вдруг, чувствую, холодок по спине пробежал. Как будто и не прошло этих тридцати лет. Опять война, и опять я солдат. Откуда-то из глубины поднялись воспоминания. Видно, живет эта «память войны» в человеке, пережившем ее, всю жизнь.

С детства мечтал я стать киноактером. Наверное, немалую роль в этом сыграло то обстоятельство, что мои родители были актерами. Но в 1939 году после окончания десятилетки я был призван в армию, а через месяц началась физическая кампания. Был я рядовым красноармейцем в артиллерийской разведке. В июне 1941 года подошел срок демобилизации. Я уже думал о предстоящих экзаменах во ВГИК. Но меня ждал куда более трудный и страшный экзамен — началась Отечественная война. Воевал я под Ленинградом, в Эстонии, а закончил войну в Латвии старшим сержантом, помощником командира взвода управления артиллерийской батареи.

Я не воевал в тех местах, где сражался шолоховский 38-й стрелковый полк. Но я, как и мой герой Некрасов, испытал и помню до сих пор всю горечь отступления, когда наша часть в 1941 году оставила Карельский перешеек. Я помню замерзший и голодный Ленинград 1942 года, вместе с которым наш полк выдержал все тяготы блокады.

Много было страшного на войне. Но люди не теряли ни человечности, ни чувства юмора. Бы-

"ОПЯТЬ СОЛДАТ..."



В Красной Армии. 1939 год



Кадр из фильма
«Они сражались за Родину»

ли у нас и свои житейские заботы и праздники. Раздобыл я где-то гитару и после того, как старшина батареи научил меня пяти аккордам, начал петь под собственный аккомпанемент, а потом стал и сам сочинять незамысловатые песенки.

В одном из разбомбленных домов наши бойцы нашли старенький патефон и пластинки. Радовались мы тому патефону, как дети. Раз по сто каждую пластинку заводили. А потом на мотив одной из песен сочинил я свои слова. И стала эта песенка обрастать куплетами. Все события, большие и маленькие, в жизни нашей отражались в ней. Что-то вроде гимна дивизиона получалось. Вообще на войне тяга к песням была особенная. Помню, как прослышали мы про песни в фильме «Два бойца». Откомандировали бойца с хорошим слухом в кино — посмотрел он подряд три сеанса «Двух бойцов», и потом пела наша батарея «Темную ночь» и «Шаланды, полные кефали». На фронте любовь моё кино ничуть не поостыла. Правда, редко когда удавалось фильм от начала до конца посмотреть. Например, веселую английскую комедию «Джордж из Динки-джаза» начал и смотреть в Ленинграде в кинотеатре «Молодежный», но из-за обстрела сеанс был прерван, середину фильма посмотрел я уже через некоторое время у себя на батарее, а чем там дело кончилось, узнал только в конце войны. Растянулся мой киносеанс на три года.

Третьим моим увлечением были книги. Собирали мы их с другом на всем пути следования нашей батареи и хранили в ящике из-под мины. Вместе с книгами лежала там вырезка из газеты «Правда» за 1943 год, где впервые были напечатаны главы из романа «Они сражались за Родину». И не думал я тогда, читая в землянке с товарищами строки о своих собратьях, солдатах из 38-го полка, что предстоит мне через 30 лет рассказать об одном из этих солдат.

В самом конце войны состоялся мой «клоунический дебют». С легкой руки нашего замполита Петра Ивановича Коновалова. После тяжелых боев под Ригой отвели нашу дивизию на отдых в маленький латвийский городок. Вызывает меня к себе замполит и говорит: «Никулик, люди устали, нужно бы поднять настроение, а ты у нас парень веселый, песни поешь. Бери-ка на се-

бя организацию самодеятельности». И пошел я по батареям дивизиона таланты отбирать. Были в том концерте и частушки, и танцы, и стихи. Я конферировал и участвовал в клоунаде. В разбитой женской парикмахерской отыскали мне рыжий парик, выдали тельняшку и огромные ботинки. Вот в таком виде я и предстал перед своей первой в жизни публикой. Уставшие от войны и горя люди смеялись, смеялись от души.

Нас пригласили в соседнюю часть, еще в одну, и, наконец, мы выступили в городском театре, битком набитом бойцами и местным населением. Никогда потом не было у меня такой благодарной и доброжелательной публики, как тогда, в 1945 году, на первых концертах в полуразрушенном латвийском городке.

Я часто получаю письма от своих бывших одноклассников. Отыскались почти все, хоть раскидала нас судьба по разным городам. И в Москве есть мои одноклассники. Например, бывший старшина Вальков стал сейчас директором киностудии «Союзмультфильм». Каждый год мы встречаемся 9 Мая.

Демобилизовался я в 1946 году — и сразу во ВГИК. Набрал в то время группу Сергей Юткевич. Ну, первый-то тур я прошел, а на втором сказали мне, что для кино я не годюсь. Расстроился, конечно, а тут объявление мне попало, что производится набор в студию разговорного жанра при Московском госцирке. И пошел я учиться на клоуна. Свою первую роль в кино мне пришлось ждать целых двенадцать лет. В 1958 году снялся я в эпизоде картины «Девушка с гитарой». С тех пор сыграл более тридцати ролей, но роли, подобной роли Некрасова — солдата на войне, у меня не было ни разу. Мне иногда говорят: как жаль, что семь лет твоей жизни потеряно на две войны! Неправда это, не потеряны они для меня! Столько повстречал за эти годы разных людей, с такими интересными характерами столкнула меня судьба! Это тот самый «золотой запас», который необыкновенно помогает мне как актеру. Без него я не смог бы сейчас сыграть Некрасова. Я видел на фронте таких Некрасовых, людей с чудливой. Это живой, очень жизненный характер. Пожилой, флегматичный, он немного «тюлень», мой Некрасов. Он совсем не герой. Да я, наверное, и не

смог бы сыграть не ведающего страха и сомнений героя. Когда человек говорит, что он ничего не боится на войне, мне кажется, что он попросту врет. Главное было не в том, чтобы не бояться, а в том, чтобы преодолеть, побороть свой страх.

Этот простой, нескрытый человек вместе со всеми вот уже два года мужественно тянет тяжелую лямку войны, и солдаты знают, что в бою на него можно положиться. Своими рассказами Некрасов вносит оживление в суровый солдатский быт. И все-таки, несмотря на то, что он всех смешит, мне немного жалко Некрасова, хотя я и не стремлюсь его играть жалким. Ведь его рассказ об «окопной болезни», вызывающий смех у бойцов, в конечном итоге очень печален. Здесь Шолохов, на мой взгляд, показывает страшное через смешное, ибо это действительно страшно, когда человеку все время, даже ночью в кабе, кажется, что он в окопе. И поэтому мне хочется сквозь юмористическую окраску роли попытаться передать чуть заметную солдатскую грусть и печаль.

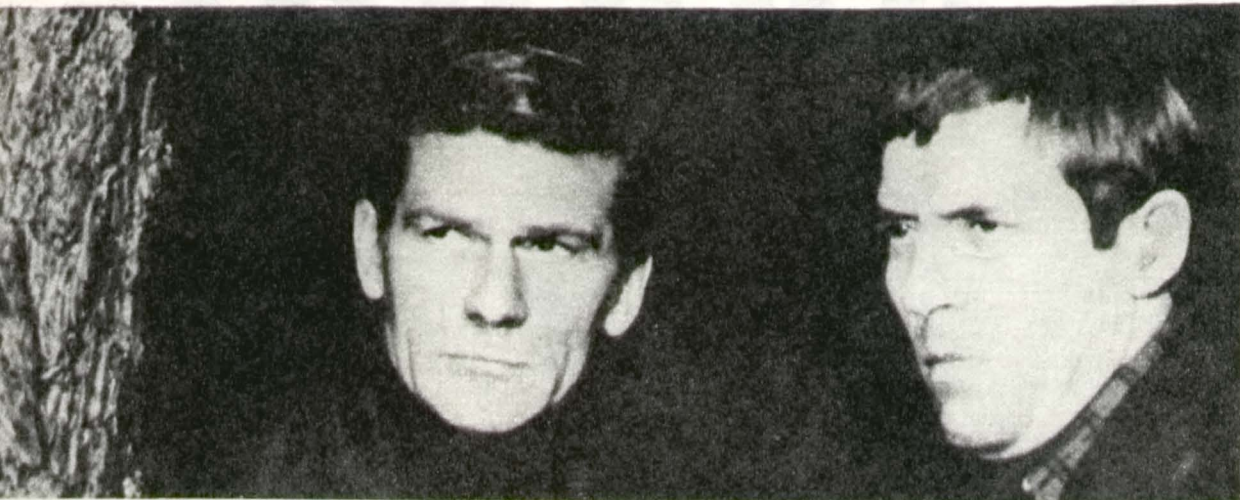
Очень интересно мне работать с Бондарчуком, который заставляет нас вдумываться в каждую строчку шолоховского текста и создает удивительно правдивую обстановку на съемочной площадке. В одном из эпизодов мой герой должен подойти к Лопашину и попросить закурить. Оглянулся я вокруг — стоит полевая кухня, солдаты о чем-то разговаривают. И вдруг показалось мне на секунду, что я в своей батарее. «Слушай, родной, дай закурить», — обратился я к Лопашину. «Родной» — это фронтовое словечко внезапно всплыло из глубин памяти и вылетело у меня совершенно произвольно. Так часто обращались мы друг к другу на войне. И Бондарчук оставил эту фразу, хотя ее не было в тексте сценария.

Во время съемок ездили мы в гости к Михаилу Александровичу Шолохову, чтобы посоветоваться, уточнить некоторые детали. В конце разговора, когда уже собрались уезжать, попросил я Михаила Александровича, чтобы он, когда будет заканчивать роман, не убивал Некрасова. Очень хочется, чтобы дожил мой Некрасов до Победы, дожил за великое множество тех Некрасовых, с которыми вместе я воевал и которым не довелось ее увидеть.

НА ЭКРАНЕ-МОИ КОЛЛЕГИ

полемические заметки

Владимир ВИНОГРАДОВ, подполковник милиции



«Свет в конце тоннеля».
Янис (У. Пуцигис), Мацура (А. Азо)

Я знал, что он будет обязательно — свет в конце тоннеля. Бледный, как туман над болотом, куда угодил бандит Мацура, отняв перед этим у инкассатора пуд золота...

В комнату, где я работал, методично влетали и шлепались мерзкие звуки — девятилетний сын спокойно играл в солдатики.

— Что за звук? — вскричал я. — Сейчас же прекрати!

— Не знаешь? — округлил он глаза. — Это же, папа, из кино. — И перечислил детективы, которые ему удалось посмотреть по телевизору, а также во время безнадзорного гулянья после школы.

Никогда так не дрались на Руси. С таким изощренным знанием дела. Штиблетами под ребра. Сцепленными кулаками по закрику. Досками, стульями, ящиками. Схватят за руки и головой о ворота, как артиста А. Миронова в «Достоянии республики». «Хек! Э-э-э! Ы-ы-ы! Э-уй!» И хоть бы что. Встанут, отряхнутся, прикурят от одной закигалки и снова действуют. Кажется, рукой какого-то одного опытного специалиста импортных драк готовится эта приправа ко всем фильмам. Будто без нее зрители не смогут усвоить главные аспекты популярнейшего жанра.

Почему сотруднику уголовного розыска Янису («Свет в конце тоннеля») для разоблачения бандита Мацуры понадобилось его избить?

Драку устроить просто. Майор уголовного розыска, бывший боксер Петр Исаев из фильма «Ринг» (сценарий Н. Леонова, постановка В. Новика, главный консультант В. Буланенков) должен найти преступника, который ограбил инкассатора, свалив его и двух очевидцев мощным нокаутом. Исаев определил по ударам пощечин боксера-левши. Но использовал ли он эти данные как сыщик? Нисколько. Чтобы «завлечь» преступника, Исаев сам вышел на ринг. После пятилетнего перерыва, утратив былую форму чемпиона страны. На что же рассчитывал он? А на то, что неизвестного разберет любопытство, и он попадется. Затеяв отнюдь не спортивный спектакль, Исаев признался: «У меня нет другого выхода». И тем самым расписался в полной оперативной беспомощности... А если бы грабитель не пришел на состязание? Засел, скажем, у телевизора? Вообще удрал из города? Тогда устраивать гастроли по стране?

Классический детектив как жанр и классическое следствие не знают побоищ. Они знают борьбу умов, столкновение позиций. Когда следователь не думает, а дерется, как это случилось в фильме Р. Вабаласа «Подводя черту», он уже на равных с преступником. Превосходство кулака — погубитель закона.

Почему я особо говорю о следователе? Потому что от его действий зависит не только разоблачение преступника. Но и во многом — направление его дальнейшей судьбы.

Не случайно, наверно, ввел В. Шукшин в фильм «Калина красная» малую роль — следователя. Она совсем не лишняя в картине, юная, заносчивая девочка — следователь прокуратуры (Ж. Прохоренко). А может, первый следователь в долгой преступной жизни Егора Прокудина и оказался таким же неконтактным, высокомерным молодым

специалистом? И было потом у Прокудина еще шесть арестов. И еще шесть следователей.

При всей разнице позиций обвиняемому в его позоре и беде, по моему убеждению, ближе всех следователь, представитель хотя и карающего, но справедливого закона, исследователь его дела. Он обвинитель, но и защитник, более того, воспитатель. Такими я вижу своих коллег по работе. Но такие ли они на экране?

Следователь Андриос из упомянутого фильма «Подводя черту» (сценарий Т. Кановичуса и С. Шальтаниса, консультант в титрах не указан) разоблачает шайку, укравшую восемь тонн мяса. Но какими средствами и методами? Он ведет дело против старика Эвальдаса, одновременно пользуясь его кровом и «закрутив» роман с его дочерью. Авторы могли не знать конкретных статей уголовно-процессуального кодекса, запрещающих вести дело при подобной ситуации, но, надеюсь, с моралью-то, на которой зиждятся наши законы, они знакомы! Л. Аннинский, рецензировавший этот фильм в «СЭ» (№ 1, 1974 г.), прав, когда говорит, что этим ультрамодным молодым юристом, погруженным в красочную атмосферу Лелюша, движет не служебное рвение, а вкус к комфорту. И это образ следователя нового поколения? Вальсируя на ярком мотоцикле и... посвящая возлюбленную в тайны следствия, он лишь компрометирует свою высокую должность и наконец доводит до самоубийства обвиняемого.

Профессиональная беспомощность Исаева, беззакония Андриоса — симптомы общей болезни — правовой неграмотности авторов. Чтобы сказать большое слово в фильмах о преступлении и наказании, абсолютно необходимы знания уголовного процесса, специфики работы розыска, следствия, суда, милиции. Эта тема настойчиво требует к себе подлинного уважения. За правовой брак не могут не разделять ответственность и консультанты фильмов, опытные юристы и знающие дело работники. Но, видимо, одним привлечением консультантов, несмотря на их опытность и звания, не уберечься от брака, который, как правило, закладывается уже в экранизируемом произведении или в оригинальном сценарии. Опора авторов на знание жизни вообще, надежда на собственный талант оправдываются редко.

Киноповесть Б. Васильева «Самый последний день» критика справедливо хвалила за гуманный образ главного героя — участкового инспектора Ковалева, сыгранного М. Ульяновым. Не писали лишь о том, кто невольно создал условия для трагического конца. А закон обязывает следователя вскрывать причины и условия, которые способствовали совершению преступления, и принять необходимые меры для устранения этих причин. Позвольте это сделать за авторов.

В крике комиссара Белокопя, когда ему доложили о гибели инспектора, я расслышал не только боль и гнев, но отчаяние и досаду. Это он, резко вмешавшись в ход следствия, приказал следователю отпустить девчонку без допроса, даже не дал изъять ворованные туфли, которые были на ее ногах, в чем она успела признать Ковалева (в повести следователь отстраняется от де-

ла). А в это время его подчиненные разыскивали преступников, к которым привели бы эти туфли. Между тем закон совсем не требовал ее ареста, но требовал допроса. Цепь событий, последовавших из-за того, что подружка бандита ушла во свояси, доказала это. И пока участковый в последний раз обходил своих жильцов, проинформированный девицей бандит готовил ему гибель.

За что же погиб ветеран милиции Ковалев, хороший человек? Неужели это была расплата за человечность, любовь к людям, талантливо доказанную Б. Васильевым и М. Ульяновым? И в чем же тогда правда — в отщепленной от закона гуманности комиссара или в «черствой законности» подчиненного ему следователя? Ни в том, ни в другом. Ответ только один — в строжайшем, неукоснительном исполнении закона, в нем самом заложена неоспоримая гуманность. Тогда не будет нелепых смертей хороших людей.

...Объясняя редактору задержку 9-й книги «Братьев Карамазовых», Ф. М. Достоевский писал: «Необходимо было перечитать все одному бывшему (провинциальному) прокурору, чтоб не случилось какой важной ошибки или абсурда в изложении «Предварительного следствия», хотя я писал его, все время советуясь с этим же прокурором».

Допрос Дмитрия Карамазова на следствии поразителен по своей правовой точности. Казенно-методологическая непогрешимость допроса, введенного следователем Нелюдовым, еще сильнее дала понять его предвзятость, умение использовать юридические знания не ради установления истины и правильного решения судьбы человека, а на его беду.

Скрупулезный подход к вопросам права сыграл значительную роль в создании романа «Преступление и наказание». Не было улик. На одних изумительно по применению психологии и тактики построенных встречах-допросах Порфирий Петрович не только раскрыл преступление, но, разбив призрачную «наполеоновскую» идею Раскольникова, довел его до повинной. (За линию Раскольников — Порфирий Петрович, за образ последнего можно сказать спасибо постановщику фильма Л. Кулиджанову и великолепному И. Смоктуновскому.) А уже к раскаянию повела Соля. И это не крах Порфирия. Мало было его одного. Здесь всегда нужны еще и такие, как Соляничка Мармеладова или Люба Байкалова из «Калины красной», конечно же, разные, но равные по силе своего доброго воздействия.

«Уголовная тема» — весьма благодатная для писателей и кинематографистов. Честный подход к ней, глубокая впадка дают и достойные всходы. Не случайно такое большое звучание имела киноработа Л. Аграновича и Б. Волчека «Обвиняются в убийстве», разоблачающая равнодушие — почву для преступлений. Продолжают быть достойными подражания герой повести П. Нилина и фильма В. Скуйбина «Жестокость» Венька Малышев, деревенский детектив Анискин (М. Жаров), «Хозяин тайги» (В. Золотухин). Истина — «своего, а не людского боясь наказания», гениально выраженная в образе Родиона Раскольникова, по-новому и очень сильно прозвучала в образе Егора Прокудина («Калина красная»), к которому Наказание приходит не когда объявляли многократные судебные приговоры, а в самый неурочный час, когда началось его Воскрешение.

...После таких разных кинолент придиричivo смотрел я фильм Алоиза Бренча «Свет в конце тоннеля» по сценарию С. Александрова и В. Кузнецова, консультанты А. Кавалиерис и А. Блонский. Еще и потому, что предыдущий — «Шах королеве бриллиантов» был не лучшим ходом Бренча. В новом фильме задача, поставленная перед героем, сложна: с целью разоблачения преступников надеть личину врага и в то же время оставаться самим собой, не потерять своего лица.

Разлагается здесь такая же «малина», от руки которой пал Прокудин. Самая ценная мускулы фильма — убедительная неизбежность, неотвратимость наказания. Символический конец: бандиты вырыли яму, чтобы спрятать золото, но сами в ней и очутились. В этой яме копошились они и сожрали бы друг друга, не подоспей милиция.

Их вытащили люди в погонах. И я подумал, что итог фильма не в щелканье наручников на протянутых руках преступников. А в том, что столкновение преступника Мацуры с таким работником милиции, как Янис, высекло искру — искру надежды на возрождение Мацуры и ему подобных.

Вышел еще один фильм о буднях уголовного розыска. Именно о буднях. Он безупречен, но если уж подниматься к высотам жанра, — это вполне надежная ступень.

Вытянуть оступившегося человека из болота, зажечь для него свет в конце хотя бы самого длинного тоннеля — в этом суть нашей работы. И потому тема о преступлении и наказании требует самого серьезного к себе отношения.

НОВОСТИ КИНО

«ИЩУ МОЮ СУДЬБУ» — так называется картина, которую ставит на «Мосфильме» по сценарию Р. Буданцевой и Н. Ершова режиссер А. Манасарова («Двадцать лет спустя», «Главный свидетель»). Это будет фильм, рассказывающий о том, как религия часто ломает судьбы людей. Оператор Л. Крайненков. В ролях: Г. Польских, Э. Марцевич, Г. Жиганов, М. Булгакова.

Фильм «ЛЕТО МОТОЦИКЛИСТОВ» — дебют в художественном кино латышских документалистов — режиссера У. Браунса и операторов И. Селецнса и К. Залцманиса. Фильм, который они снимают на Рижской киностудии, рассказывает о молодых мотоциклистах, их спортивных буднях.

В главных ролях: И. Янсоне и П. Гаудиныш. В фильме участвуют также гонимые из мотонлуба «Бьерини».

«ЦЕЛИННЫЙ МАРЕСЬЕВ» — так называют Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета СССР, тракториста совхоза «Родина» Целиноградского района Леонида Михайловича Картаузова. Так назвали свой рассказ о нем и кинодокументалисты «Казахфильма» — режиссер Ю. Писиунов и кинооператор Б. Мамаев. Часть съемок велась в Ленинграде, где прошло детство Картаузова и где он совсем еще юным участвовал в обороне родного города. Сценарий фильма написан В. Филинским совместно с режиссером.

К СЪЕМКАМ ЦВЕТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА «Бубенчик» на Литовской киностудии приступил выпускник ВГИКа Г. Лушас. Это сказка-быль, действие которой разворачивается в старой Литве. В сценарии К. Сая щедро использован фольклор. Оператор Р. Нодвальскис. В главных ролях: Э. Лауцявичюте, К. Киселиус, В. Шинярянас. Фильм снимается по заказу Центрального телевидения.

РЕЖИССЕР ГЕРБЕРТ РАППАПОРТ («Два билета на дневной сеанс», «Круг») закончил съемки еще одной картины о советской милиции. Сценарий Ф. Миронера написан по мотивам одноименной повести И. Лазутина. Это будет трехсерийная телевизионная лента «Сержант милиции», главный герой которой — студент-юрист Николай Захаров (его играет актер А. Минин). В остальных ролях: И. Краско, О. Янковский, А. Александров, Н. Ширяев, Т. Веденеева, И. Борисова, Е. Алексеева, Л. Соколова, А. Столбов. Оператор Р. Давыдов. Киностудия «Ленфильм».

ПРОЕКТ ПЕРВОГО В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ тонателее с переменной акустикой разрабатывает на базе киностудии «Казахфильм» Гипрокино СССР. Эту работу институт проводит совместно с акустической лабораторией НИКФИ. Сейчас на студиях для записи речи, оркестра, перезаписи и т. п. существует несколько отдельных помещений, обладающих различной акустикой. Это, конечно, неудобно, и создатели проекта хотят добиться, чтобы запись можно было вести в одном помещении. Для этого его акустика будет автоматически перестраиваться и тем самым создавать различные режимы звучания. Разрабатывается сложная система глушителей и отражателей, которые позволят производить «настройку» помещения на тот или иной звук — так музыкант настраивает свою скрипку. Все это требует точнейших расчетов. Если эксперимент пройдет удачно, то в ближайшее время проекты таких тонателее будут разработаны на базе студии имени А. П. Довженко, «Азербайджанфильм», Одесской киностудии.

В ЦЕНТРАЛЬНОМ ДОМЕ КИНО экспонировались посмертно работы старейшего художника кино Якова Наумовича Ривова. Здесь было представлено более ста эскизов декораций, костюмов, портретов. Более чем в 35 фильмах работал Яков Ривов. Среди них — «Дети капитана Гранта», «Богдан Хмельницкий», «Волочаевские дни», «Печки-ласточки», «Две жизни», «В дни Октября». Кроме Москвы, выставка работ Ривова побывала в Ленинграде и Киеве.

К ПОЛУВЕКОВОМУ ЮБИЛЕЮ провозглашения МНР документалисты ЦСДФ и студии «Монголкино» создали цветной документальный фильм «Рассказ о Монголии». Это — поэтическое повествование о прошлом и настоящем социалистической Монголии. О ее хозяйстве, искусстве, истории, о ее людях. Автор сценария Ч. Чимид, режиссеры Л. Данилов и Ж. Бунтар.



ЕЛЕНА КОЗЕЛЬКОВА

Хромова
(«Обвиняются
в убийстве»)

Тереза («За
твою судьбу»)

О МОЕМ
ДРУГЕ

К сожалению, все уходит и уходит от нас пятидесяти-шестидесятилетние. Это они в основном вынесли на своих плечах вес военных верст, отлежавших в госпиталах, вернулись с войны уже изъеденные ее болью и начали жить сначала.

Фильм «Поезд в далекый август» — слово об этих людях, об их достойных удивления судьбах. Кроме главной задачи: «Как жили, чем живы?», — решался еще ряд задач, второстепенных: «Ветераны. Их встреча... Их праздник — тридцатилетие со дня обороны Одессы 41-го года».

В Одессу было вызвано около шестисот ветеранов войны. Их «поезд» и приезд, их однодневный путь к праздничному вечеру и сам праздник в оперном театре — все это снималось скрытыми камерами.

В одной ленте жили и уживались две: художественная и документальная. Их единство и несовместимость — суть успеха или неуспеха фильма, об этом судить не мне — виновнику и соучастнику.

Елена Козелькова снималась одновременно в двух лентах, художественной и документальной, играла три роли. Роль Кати — двадцатилетней девушки, роль Екатерины Станиславовны, пятидесятилетней женщины, уже немолодой, но все еще красивой, и роль ее дочери...

Если бы можно было условно провести точную границу документальных кадров, тех, что снимались камерами скрытыми, когда стихия и естественность съемки были почти неуправляемы, с кадрами съемки, четко очерченных, продуманных и мучительно вынужденных, то без преувеличения можно было бы сказать, что актриса Елена Козелькова свободно переходила эту границу, будучи везде естественной, то наивно непредубежденной, то настороженной, то застывшей в неподвижности горя у Вечного огня памятника Неизвестному герою, то вызывающе спокойной при встрече с Чигориним, узнать которого не захотела, чтобы не будить воспоминаний...

Судьба Козельковой не проста и в театре и в кино. В ней было много приливов и отливов, годы ожидания ролей, и вдруг, казалось бы, не в «самогрантной» роли она раскрылась. Это случилось в фильме Л. Аграновича и Б. Волчена «Обвиняются в убийстве».

Все, что прожила судья Анна Васильевна Хромова, — за кадром, но ее трагичные глаза, властный и чуть-чуть усталый голос, ее непреложность, ощущение правоты и право осуждать чувствуются во всем: во взгляде, жесте, голосе, движении...

Талант актрисы «без возраста» наиболее весом. «Играть себя» проще.

У нас немало милых, обаятельных антеров, ставших популярными или, скажем, известными за счет «изображения» положительного героя — так называемого современного парня или милой «узнаваемой» современной девушки. В жизни все на самом деле сложнее, противоречивее, трагичнее.

Елена Козелькова — актриса со скрытым нервом. Она чуткая, импульсивная, легко переходящая из одного состояния в другое, без нажима, манерничанья. У нее нет болезни всегда казаться красивой. Ей интересен штрих, деталь, ритм... Ее оружие — жест, глаза.

Как правило, мы часто увлекаемся антерами, а потом забываем о них на года. А они не могут не играть, потому что играть — это жить. А годы идут, и антеры начинают сниматься где угодно, лишь бы сниматься.

Вот тут и начинается характер. Завоеванные высоты солдаты не сдают. Онапывайся, вгрызайся в землю, но не сдавайся. Не нужно терять вкус. Вкус — это проявление таланта. Солнешь — и больше тебе не поверят. Поди объясни, «что к чему», так, мол, и так. А зритель неумолим. Отвернется, и все.

Хочется пожелать Елене новых хороших ролей, ей они по плечу, хотя плечи у нее женские.

Григорий Поженя

Елена Козелькова — актриса театра «Современник». Сыграла в фильмах «Строится мост», «Наши знакомые», «Звезды и солдаты», «Ночь на 14-й параллели». За участие в картине «Обвиняются в убийстве» актриса удостоена Государственной премии СССР, ее роли в фильмах «За твою судьбу» и «Улица без конца» были отмечены премией на VI Всесоюзном кинофестивале в Алма-Ате.

крупным
планом

ЖИВАЯ РАЗНОСТЬ

Актер, особенно актер кино, начинается с внешних данных — лица, мимики, жеста, голоса. Во внешнем облике известного украинского актера Константина Степанкова есть что-то противоречивое. Лицо его — одновременно страстное и медлительное, движения порывисты, нетерпеливы и в то же время пластичны, голос низкий, певучий и немного надтреснутый. В его облике как бы запечатлена тревога перемен. Его не приспособишь к героям, «слаженным из одного куска». Все в нем — беспокойное движение, напряжение духа и чувства, та самая «живая разность», которая и составляет подвижную диалектику человеческой души.

Это позволяет Степанкову играть роли, противоположные по характеру, временной и социальной принадлежности и нравственному посылу. Среди его киногероев — благородный художник Сошенко, друг Шевченко; ефрейтор-фашист, расстреливающий неповинных людей; югославский свободолюбивый солдат Блажич и бандит-атаман Хмара; садист Понизовский и герой войны генерал Кирпонос; венгерский патриот Миклош Габор и неврастеник Петлюра.

Но лучшие роли Степанкова те, где есть внутреннее противоречие, внутренняя борьба разноликих сил и энергий.

Даже в небольших эпизодах или второстепенных ролях, в которых есть такая внутренняя разность, Степанков интересен и убедителен. Например, в детском фильме «Включите северное сияние», где он играет отца маленького героя, сурового сибиряка, который прячет за суровостью доброту и нежность. Или в фильме «Будни уголовного розыска», где старый, матерый, не знающий жалости вор, умирая, передает деньги для матери и «душа его возносится перед погилью».

Отелло в драме Шекспира часто повторяет восклицание «бедный Яго!», которое стало своего рода присказкой для насмешливой характеристики удачливого негодяя.

На вопрос о том, какие роли хотелось бы сыграть актеру и почему, Степанков в числе других назвал «бедного Яго». Несчастного Яго. Злодея поневоле: в нем слишком долго видели негодяя, и он наконец стал им. Несчастный злодей! Эта драматическая двойственность человека понятна и близка актеру.

Хотя Константин Степанков и начал сниматься в кино с 1957 года, можно сказать, что его актерская судьба определилась лишь спустя десять лет — с выходом фильмов «Каменный крест» Л. Осыки и «Комиссары» Н. Мащенко.

...Время действия фильма «Каменный крест» — начало XX века, место действия — Западная Украина, герои — крестьяне, которые живут и трудятся на окаменелой, словно проклятой богом земле. Ее даже землей трудно назвать. Это действительно камень, у которого не выпросишь урожая, который молчаливо и равнодушно выжимает из крестьян все соки, все силы, всю жизнь.

И потому здесь царит такой же «каменный», ужасающий закон: когда ловят вора, его убивают, приглашая для этого соседей, убивают, не торопясь, выполняя ритуал. Ибо как можно простить того, кто посягнул на крохи, добытые с таким трудом? И все-таки это убийство. Это уничтожение человеческой жизни. И это страшно.



Лукачев («Комиссары»)

Заглавная роль
в кинотрилогии о Ковпаке
Справа —
Ю. Саранцев (Вершигора)

Тугар Вовк («Захар Беркут»)

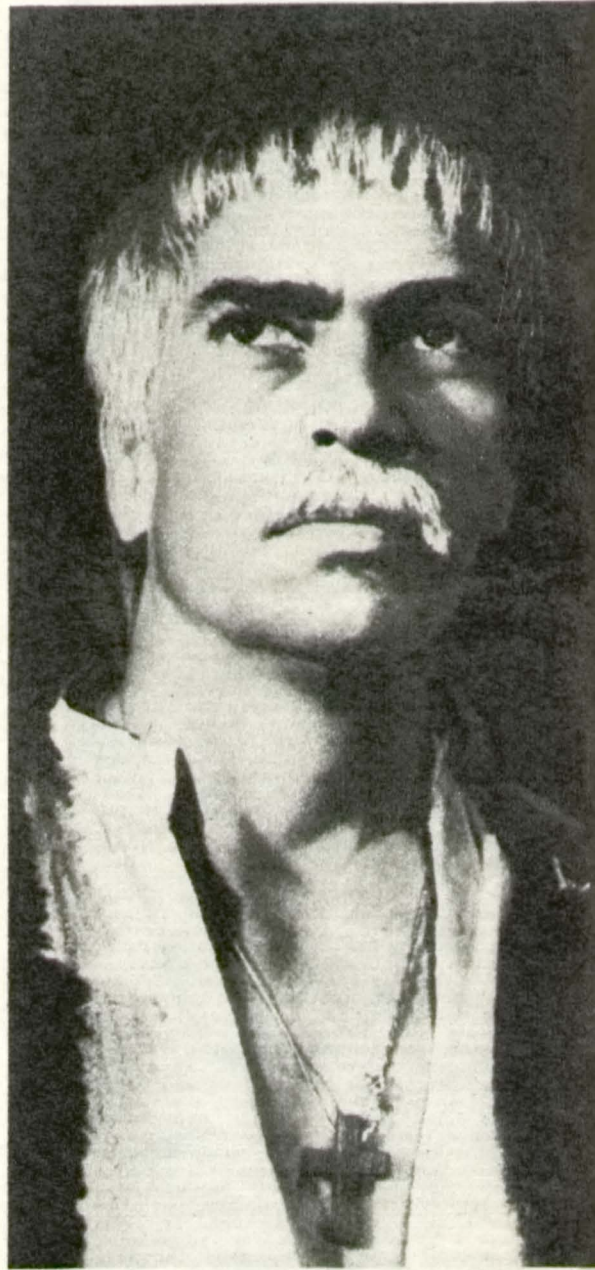
Кметь («Аннычка»)



Степанков играет в «Каменном кресте» такого приглашенного для ритуального действия убийцу, крестьянина Михайла. Его пригласили среди ночи. Он оделся как на большой праздник в нарядный вышитый костюм. Он сидит за столом и медленно, мучительно, нечеловечески медленно закусывает, пьет и разговаривает. Что-то чудовищное есть именно в этой медлительности, словно люди собрались просто поужинать и поговорить по душам, словно убийство себе подобного — обычное дело, требующее смакования, сноровки и профессионализма. И герой Степанкова хмелеет от выпитой водки и предстоящего дела. Он становится почти дьяволом, наслаждающимся своей силой, он упивается предстоящей расправой.

И вместе с тем есть в этом злодее какая-то навсегда поселившаяся усталость. Его душа далека от его поступков. Словно существует где-то отдельно, сама по себе. А может быть, и не существует вовсе. Может быть, тоже давно уже окаменела. Он не может пролить слезу. Он не может сочувствовать уходящей человеческой жизни. И злодейство, не переставая быть злодейством, получает другое измерение. Он не просто убийца. Он сам уже наполовину умер. Он стал, как неродящая земля.

Лучшие роли Константина Степанкова связаны с исторической, революционной, военной тематикой. Со временем, которое требовало человека к ответу, требовало от него осознанности поступков, решительных действий, душевного напряже-



ния, самоотдачи, одержимости. Поэтому не удивительно, что удача сопутствовала ему в фильмах, поставленных Н. Мащенко, — страстных и бескомпромиссных. Федор Лукачев в «Комиссарах» и Федор Жухрай в «Как закалялась сталь» открыли новую страницу в творчестве Константина Степанкова.

Фильм «Комиссары» — это фильм-диалог, фильм-спор, фильм-исповедь, фильм-размышление. Это памятник большевикам двадцатых годов — тем, кого расстреливали, закапывали живьем в землю, тем, кто мечтал о светлом и прекрасном будущем всех людей в голодные, трудные и опасные годы, кто мучаясь, страдая, ошибаясь и постигая истину, высоко нес свое человеческое достоинство, партийную честь.

Константин Степанков играет в этой картине комиссара, большевика, живущего на высоком пре-

ХРОНИКА

деле духовных и нравственных человеческих возможностей. Вера в него была у его соратников безусловной и непреложной. Он был их наставником, учителем, другом.

Федор Лукачев при других исходных условиях мог бы обернуться таким железным героем. Но взволнованная гражданственность режиссера, глубокая эмоциональность самого Степанкова делают этот образ на редкость правдивым. Мы ни на минуту не сомневаемся в чистоте и высокой истинности его поступков и раздумий.

Да, он железный человек, непримиримый и даже жестокий, когда это необходимо. Но все, что он делает и говорит, он выстрадал сам. Он борется за товарищей, доверенных ему, он не швыряется их жизнями, а старается понять заблуждающихся, протянуть им руку.

В Степанкове — Лукачеве есть горечь человека, знавшего поражения и утраты, и это делает его чистоту, мужество и веру безупречными и неиссякаемыми, как целебный источник. Он за революцию в душах, за революцию, которая никогда не кончается.

И еще один Федор. Федор Жухрай в фильме Н. Мащенко «Как закалялась сталь». Эта роль Степанкова как бы продолжает линию Федора Лукачева в «Комиссарах».

Духовный брат, наставник и соратник Корчагина, Жухрай — Степанков передает ощущение крупной личности, яркой в своей непреложной революционной цельности и драматичной, потому что завоевания революции даются нелегкой ценой лучших человеческих жизней. И это он, Федор Жухрай, учит лучших жить и умирать за революцию. Поэтому, может быть, сильнейший эпизод роли — в котором Жухрай — Степанков сидит у постели уже тяжело больного Корчагина и вместе с Павкой напевает песню-воспоминание о гражданской войне: «...он упал возле ног вороного коня и закрыл свои карие очи...» Сочетание непреклонности и страдания — в перехватах горла, понижающих песню на срывающийся, еле различимый шепот, в отяжелевших глазах сродни тому, о чем писал Маяковский: «Если бы выставить в музее плачущего большевика»...

Последняя работа Константина Степанкова — знаменитый герой партизанского движения Сидор Артемьевич Ковпак в трехсерийной картине режиссера Т. Левчука. Эта роль на первый взгляд несколько неожиданная для актера.

Сам Степанков говорит, что в роли Ковпака ему пришлось преодолеть значительное сопротивление материала. Ни возраст, ни внешность, ни темперамент не соответствовали индивидуальности актера.

Сидор Ковпак в фильме — образ цельный, монументальный. Это характер народный — с присущей ему мудростью, умением ориентироваться в обстоятельствах, хитрецой, жизнелюбием, идущим как бы от бессмертия самой жизни. Все это есть в Ковпаке Степанкова.

В работе над этим образом актер шел путем внешнего перевоплощения. Грим, голос, походка, повадки сделали Степанкова почти неузнаваемым в этой роли. Немолодой человек, острый и экономный в движениях, неторопливый, рассудительный... Однако видимую цельность и простоту своего героя актер раскрывает на экране как нечто гораздо более сложное и противоречивое.

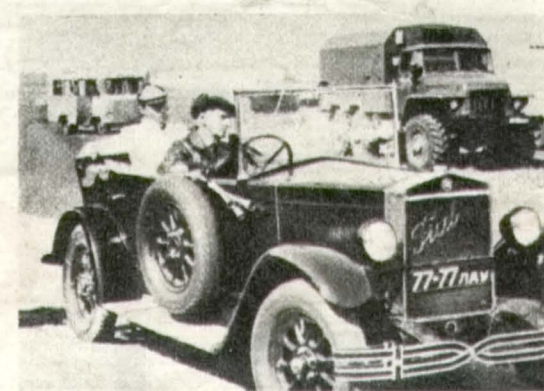
Ковпак раскрылся во время войны как тонкий, умный, глубокий стратег, как народный полководец. Казалось бы, такой невоенный, похожий на добродушного лесника, лукавый, спокойный это человек и вместе с тем — командир партизанского отряда, «батько», который умеет подчинить, уговорить, приказать. И даже неожиданно вспыхнуть — будет не по его...

Стихия актерской индивидуальности Степанкова — характеры драматичные, сложные, в которых есть и масштабность, и эмоциональная приподнятость, и разноликость. К сожалению, Степанков еще не сыграл в достаточной мере интересно нашего современника, ибо то, что он делал в этом плане до сих пор, не раскрывает полностью его актерских возможностей. А он, безусловно, может и должен играть характеры значительные, ибо есть у него все данные для воплощения «сложного-простого» современного героя.

Л. Донец



РЕЖИССЕР С. ГОВОРУХИН поставит на Одесской студии по своему сценарию широкоэкранный художественный фильм «Контрабанда». ...Следственным органом стало известно о том, что один из иностранных туристов скупил в нашей стране большое количество драгоценностей и хочет переправить их через кордон. За ним установлено наблюдение. Но он сам не включился в эту операцию, а перепоручил ее кому-то другому. Кто его сообщник? Вот что должен узнать в первую очередь следователь. Следователя играет артист Московского театра имени Ермоловой В. Павлов, в роли скупщика платины снимается актер и режиссер киностудии «Грузия-фильм» Б. Цуладзе, в роли официантки Шурановой — Р. Рязанова, капитана корабля — Г. Гай... Морские съемки проводятся на теплоходе «Россия», «Адмирал Нахимов», «Иван Франко». На снимке: Звонарев (В. Павлов), капитан (Г. Гай), помполит (Ю. Пузырев) ▶



«ДНЕВНИК ДИРЕКТОРА ШКОЛЫ» — так называется первая полнометражная картина режиссера Б. Фрумина, которую он ставит на «Ленфильме» (короткометражки Б. Фрумина «Трое» и «Саша» были отмечены премией на вживском фестивале). Сценарий А. Гребнева, построенный как дневник-размышление главного героя Бориса Николаевича Свешникова, посвящен актуальным проблемам воспитания человека будущего. В ролях О. Борисов, И. Саввина, А. Покровская, А. Хныков, Л. Гурченко, Е. Соловей. Главный оператор А. Гамбарян, художник Ю. Пугач, композитор В. Лебедев.

РЕЖИССЕР ФЕДОР ХИТРУК работает над мультипликационной лентой «Дарю тебе звезду», напоминающей представителям сильного пола о том, что нужно не только воспевать женщин, но и помогать им в их домашних хлопотах. Художники В. Зуйков (его эскиз на фото) и Э. Назаров. ▶

В ОДНОМ из красивейших уголков Подмосквы, на Истринском водохранилище, съемочная группа «Мосфильма» работает над картиной «Ивановы». Пока режиссер А. Салтыков и оператор В. Боганов отдают последние распоряжения перед съемкой, отдыхающие на Истринском водохранилище берут автографы у Нонны Мордюковой и Аллы Ларионовой.

Снимается сцена знакомства Марии Петровны Ивановой (ее играет Н. Мордюкова) с матерью будущего мужа ее дочери генеральши Чистохвалой (А. Ларионова).

Идет откровенный разговор женщин о прожитой жизни, о будущем счастье их детей, но каждая понимает его по-своему... Сценарий написал Юрий Нагибин.

«Ивановы» — киноповесть о простой рабочей семье: ее главе Иване Ивановиче Иванове, его жене Марии Петровне, их дочери Людмиле. В фильме заняты Н. Рыбников (Иванов), А. Хвыля (генерал Чистохвалов), О. Прохорова (Людмила), Н. Еременко (Александр Чистохвалов), О. Видов (Николай) и другие. На снимке: Людмила (О. Прохорова) Александр (Н. Еременко)



ПО ПРОСЬБЕ КИНОСТУДИИ «Ленфильм» рижанин-пенсионер Николай Александрович Стумбрис доставил свой легковой автомобиль «фиат» выпуска 1924 года в Одессу, где ведутся съемки картины «Воздухоплаватели». Это далеко не первая «роль» в кино, выпавшая на долю антикварной машины. Она запечатлена более чем в двадцати художественных фильмах — «Москва — Генуя», «Гранатовый браслет», «Посол Советского Союза» и других. На снимке — Н. Стумбрис за рулем своей уникальной машины.



В ДЕКАБРЕ ИСПОЛНЯЕТСЯ 70 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЫДАЮЩЕГОСЯ СОВЕТСКОГО КИНОРЕЖИССЕРА, НАРОДНОГО АРТИСТА СССР СЕРГЕЯ ИОСИФОВИЧА ЮТКЕВИЧА. ОН ПОСТАНОВЩИК ФИЛЬМОВ «ЗЛАТЫЕ ГОРЫ», «ВСТРЕЧНЫЙ» (ВМЕСТЕ С Ф. ЭРМАЕРОМ), «ЯКОВ СВЕРДЛОВ», «НОВЫЕ ПОХОЖДЕНИЯ ШВЕЙКА», «ОТЕЛЛО», «БАНЯ» (ВМЕСТЕ С А. КАРАНОВИЧЕМ), «СЮЖЕТ ДЛЯ НЕБОЛЬШОГО РАССКАЗА» И ДРУГИХ. ВЕДУЩАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ С. И. ЮТКЕВИЧА, К КОТОРОЙ ОН ОБРАЩАЕТСЯ НА ПРОТЯЖЕНИИ ВСЕГО СВОЕГО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ, — СОЗДАНИЕ ЭКРАННОГО ОБРАЗА В. И. ЛЕНИНА. «ЛЕНИНИНА» ЮТКЕВИЧА — ЭТО ЦИКЛ КАРТИН, СОСТАВЛЯЮЩИХ ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ И ВМЕСТЕ С ТЕМ ГЛУБОКО РАЗЛИЧНЫХ: «ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ», «РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ», «ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ». ТЕПЕРЬ ЮТКЕВИЧ ВМЕСТЕ С Е. И. ГАБРИЛОВИЧЕМ ПИШЕТ СЦЕНАРИЙ ФИЛЬМА «ЛЕНИН ВО ФРАНЦИИ», ПОЛНЫМ ХОДОМ ИДУТ СЪЕМКИ ФИЛЬМА «МАЯКОВСКИЙ СМЕЕТСЯ» ИЛИ «КЛОП-75». ОБ ЭТОМ ОН РАССКАЗЫВАЕТ НАШЕМУ КОРРЕСПОНДЕНТУ С. ЧЕРТОКУ.

Можно сказать, что работа над этой картиной ведется уже много лет, едва ли не всю жизнь, еще с тех пор, когда я, начинающий художник, был учеником В. В. Маяковского. Она продолжалась в постановках «Бани» и «Клопа» на сцене Театра сатиры, в работе над фильмом «Баня», в телевизионных лентах, связанных с творчеством Маяковского.

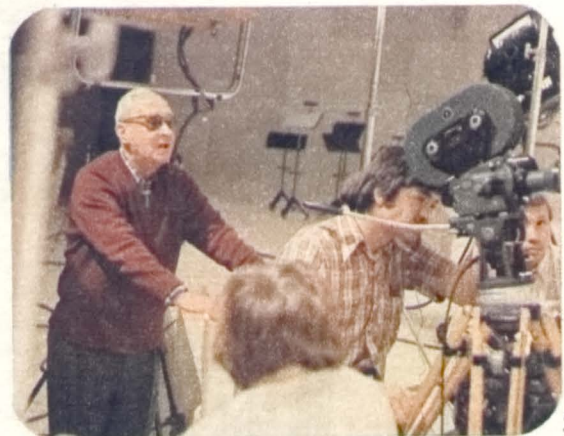
...Так начал интервью о фильме «Маяковский смеется» или «Клоп-75», который он снимает вместе с Анатолием Карановичем, народный артист СССР Сергей Юткевич. В свое время режиссер рассказывал читателям «Советского экрана» о своем замысле поставить картину «Феерическая комедия» — по мотивам пьесы В. Маяковского «Клоп» и сценария «Позабудь про камин». Теперь замысел претерпел существенные изменения.

— Сначала, — говорит С. Юткевич, — фильм задумывался в жанре мюзикла: нам казалось, что именно эта форма сможет выразить всю остроту и своеобразие содержания сатирической или, как назвал ее сам поэт, феерической комедии «Клоп». Когда мы стали искать те выразительные средства современного кинематографа, которые помогли бы сделать «Клопа» активным и злободневным политическим фильмом, то пришли к выводу, что нужно развить прием «коллажа» — сочетания разнообразных кинематографических фактур: кукольной и рисованной мультипликации, фотомонтажа, документальных кадров и игры живых актеров.

Владимир Владимирович говорил о том, что в его пьесах действуют «оживленные тенденции», ибо всегда был проповедником откровенно-публицистического, агитационного искусства, зрелищ, включающих в себя разнообразные элементы — и поэтические, и публицистические, феерические и



"МАЯКОВСКИЙ СМЕЕТСЯ"



гротесковые. Пьесы Маяковского мы с полным основанием называем новаторскими: палитра их выразительных средств была чрезвычайно широкой. И в фильме по мотивам «Клопа» нам захотелось использовать все разнообразие выразительных средств, которым располагает сегодняшнее киноискусство. Так возник новый вариант сценария, развивающий мысли, положенные в основу «феерической комедии».

— Изменился ли в связи с этим основной замысел фильма, его сверхзадача?

— Не изменился. Как известно, поэт считал, что интерпретатор его пьес не должен превращать их в некие академически застывшие творения, а будет делать их «современными, сегодняшними, сиюминутными». Он писал: «Пьеса — это оружие нашей борьбы. (...), если понадобится, будем вносить изменения в текст и ситуации». Творческое наследие Маяковского стало классикой. Но сохранять и сберегать его — значит, ставить на службу нашему времени. Каждый раз, когда мы





обращаемся к его произведениям, мы должны стремиться делать из них вещи боевые, борющиеся на сегодняшнем идеологическом фронте за все то, за что боролся сам поэт. 2 февраля 1929 года на обсуждении «Клопа» в клубе рабкоров «Правды» Владимир Владимирович говорил: «У меня в пьесе человек с треском отрывается от класса во имя личного блага. Это образец политического замирения... Из бытового мещанства вырастает политическое мещанство». Это и есть политическая задача пьесы, сформулированная автором. Та же задача стоит перед нами и сегодня. Мещанство приобрело новые формы, пытается рядиться — особенно за рубежом — в пестрые одежды, проникает в быт, маскируется, прикрывается левыми фразами. Но оно осталось таким же воинствующим. Вокруг поисков новых идеалов, увлекающих за собой часть молодежи — иногда это прогрессивные поиски, — процветает все то, что насаждал второй персонаж «Клопа», Олег Баян: дельчество, бизнес, личное обогащение. Это то же мещанство, только в новом облике.

— Расскажите, пожалуйста, о том, как вы представляете себе будущий фильм?

— Маяковский любил мультипликацию — вспомните все его сценарии, в которых он при любом удобном случае использует приемы мультипликационного кино. Поэт ценил также кинодокумент, хроника. Разумеется, он не мог предвидеть технические достижения современного кинематографа. Но мы знаем, как охотно пользовался он — вместе с А. Родченко и немецким художником-коммунистом Джоном Хартфильдом — фотомонтажом, боевым оружием политического воздействия на массы. Мы подумали о том, что если

буржуазных прогнозистов. Поэтому мы решили вместе с действующими лицами, вместе с зрителями поспорить, пометать о завтрашнем дне, сохранить поэтический взлет и юмор, которые были свойственны Маяковскому.

Весь фильм представляется нам как процесс его создания: в съемочном павильоне, в монтажной, в тонателе встречаются режиссеры и актеры, ставящие картину по пьесе Маяковского «Клоп». Таким образом, фильм создается как бы на ходу, общими усилиями, это дает нам свободу в обращении с кинематографическим материалом и дополнительные возможности. Избранная нами форма дает возможность более подробного истолкования некоторых эпизодов пьесы.

Вот примеры. Когда мы искали стилистику площади Сухаревского рынка в Москве — у Маяковского это продавцы у дверей универмага, — то попробовали использовать стилистику сатирических журналов. Это может удаться с помощью мультипликации — сама манера рисунков перенесет зрителей в эпоху нэпа.

Как решить сегодня эпизод в комсомольском общежитии? Помните эту прекрасную сцену с обучением Присыпкина модному танцу, который он должен исполнить в день бракосочетания и, как говорит Баян, «на всю жизнь должен впечатление оставить». Нам хочется, чтобы эту сцену сыграли марионетки, куклы. Причем не только они, но и актеры, которые водят кукол — сегодняшние комсомолы. Их двойная переключка дает особый эффект, потому что мне всегда неприятно видеть, как на экране куклы хлопают губами, пытаются разговаривать, как люди, — это выглядит неубедительно. А у нас молодые акте-



1. Эскиз художника Д. Менделевича к прологу фильма
2. С. Юткевич на съемке
3. Комсомольское общежитие «Красный быт»
4. Эльзевира Ренессанс (Л. Великая)
5. Мадам Ренессанс (Г. Волчек)
6. Олег Баян (Л. Броневои) с куклой Присыпкиным

соединить — не искусственно, а органически — все эти элементы, если к тому же сделать киноэкран местом для спора, в котором примут участие и режиссеры, ставящие фильм, и играющие в нем актеры, если в эту дискуссию будут втянуты и зрители, как к этому призвал позже и Бертольт Брехт, то мы сохраним и мысль Маяковского и его художественные принципы.

Тема дискуссии — мещанство, или, точнее, присыпковщина сегодня; будущее и те его черты, которые мы можем разглядеть в настоящем; что из того, о чем мечтал Маяковский, осуществилось и что осталось нерализованным. Как известно, самые большие споры вызывала всегда вторая часть пьесы. А. Таиров в своей постановке собирался показать будущее таким, каким оно представлялось Присыпкину. В. Мейерхольд хотел в 1936 году осуществить вторую редакцию пьесы, в которой предполагал приблизить будущее, сделать его не таким наивным, как у поэта. Мы исходим из того, что Маяковский все же шутил, что он писал комедию, и сегодня нужно воспринимать пьесу не как глубокомысленную утопическую фантазию, а как веселую, чуть ироническую феерию.

В западном искусстве утопии, перенесение действия в будущее очень распространены. На эту тему написано много фантастических романов. Но при всем отличии друг от друга их неизменно объединяет пессимистическая трактовка будущего, несвойственная Маяковскому. Поэт-коммунист, он никогда не боялся того, что мы называем сегодня научно-технической революцией и что пугает

ры будут и водить кукол и произносить текст. Здесь мы используем своеобразный театральный опыт, в частности японского театра марионеток.

Каждый фильм снимать сложно. И в нашем есть свои, я бы сказал, увлекательные сложности. Ибо все в нем требует поиска как обязательного условия создания картины. Драматургия Маяковского обязывает любого художника, взявшегося за нее, к открытию, к ощущению нового, не терпит штампа, шаблона. Это накладывает на весь коллектив, работающий над ним, дополнительные трудности и заботы. Главная из них в том, что еще до начала съемок вся картина должна быть увидена авторами пластически. Если мы хотим использовать мультипликацию во всех ее видах, фотомонтаж, смещение живых актеров с рисованными персонажами, то здесь нет ни места, ни времени для импровизации. Съемки связаны с довольно сложной технологией, и все должно быть продумано, нарисовано и запечатлено заранее.

Сейчас наша киногруппа похожа на лабораторию, где работают художники, кукольники, режиссеры, актеры, фотографы, комбинаторы...

— У актеров, занятых в вашем новом фильме, особая роль — они действующие лица и соучастники постановки. Поэтому особенно интересно, кто играет в картине.

— Для «озвучания» роли Зои Березкиной мы пригласили Юю Саввину, которая, как известно, не только замечательная актриса, но и талантливая журналистка. И. Саввина станет исполнительницей роли и полемическим собеседником.

На роль профессора, не имеющего у Маяковского, как известно, даже фамилии, мы пригласили Михаила Глузского, недавно так полно раскрывшего свое дарование в фильме «Монолог».

Роль Мадам Ренессанс, тещи Присыпкина, мы попросили сыграть Галину Волчек. Ее дочь, мадемуазель Эльзевиру, исполняет совсем еще молодая актриса Люда Великая.

Окончание на стр. 15



Фото Н. Гнисяка



— Как фильм приняли зрители других стран!

В. ХАЙНОВСКИЙ. Интерес к нему в Латинской Америке исключителен. На международном кинофестивале в Оберхаузене, где его показывали вне конкурса, он получил приз Союза журналистов. В Хельсинки перед показом выступала вдова Сальвадора Альенде и другие чилийские эмигранты, тепло говорившие о картине. Но высшей наградой мы считаем просьбу Компартии Венесуэлы сделать испанскую копию для политической работы партии в массах.

В. Хайновский и Г. Шойман в 1966 году вместе работали над картиной «Смеющийся человек». Тогда они четыре часа брали интервью в Мюнхене у «веселого парня» Зигфрида Мюллера, главаря пресловутого отряда белых знаменников, зверствовавшего в Конго. Беспрецедентная в истории кинодокументалистики съемка принесла им всемирную известность.

До этого каждый из них работал самостоятельно. **В. Хайновский** основал и до 1956 года редактировал сатирический журнал «Ойленшпигель», создал телевизионную серию о карикатурах наших дней. С 1960 по 1963 год был директором телевизионной программы и сам сделал фильмы «Убийство во Львове», «Операция Йот», «Братья и сестры», «Команда 52».

Г. Шойман вел публицистические передачи на радио, занимался репортажами на телевидении, а с 1963 по 1965 год руководил организованным им тележурналом «Призма».

Объединившись, режиссеры ежегодно выпускают по фильму: «Час духов», подорвавший репутацию «ясновидицы» Бухели, не догадавшейся, кто и для чего ее снимает, «Пилоты в пижамах» — интервью с десятью американскими летчиками, сбитыми над Вьетнамом, «Президент в изгнании» и «Человек без прошлого», обличающие планы реваншистов, «Прощай, Уилус!» — о последней американской военной базе на территории Ливии.

В основе работ Хайновского и Шоймана факты, становящиеся объектами социального и эстетического исследования. Выступая как художники, историки и политики, идя от факта к обобщению, они исследуют корни событий, их причины, социальную сущность. Анализируя частный случай, конкретного человека и его судьбу, они создают обобщенный портрет явления, от детали, увиденной глазами публицистов и художников, идут к раздумьям и обобщениям. Каждая лента, снятая этими смелыми и находчивыми людьми, — журналистская сенсация.

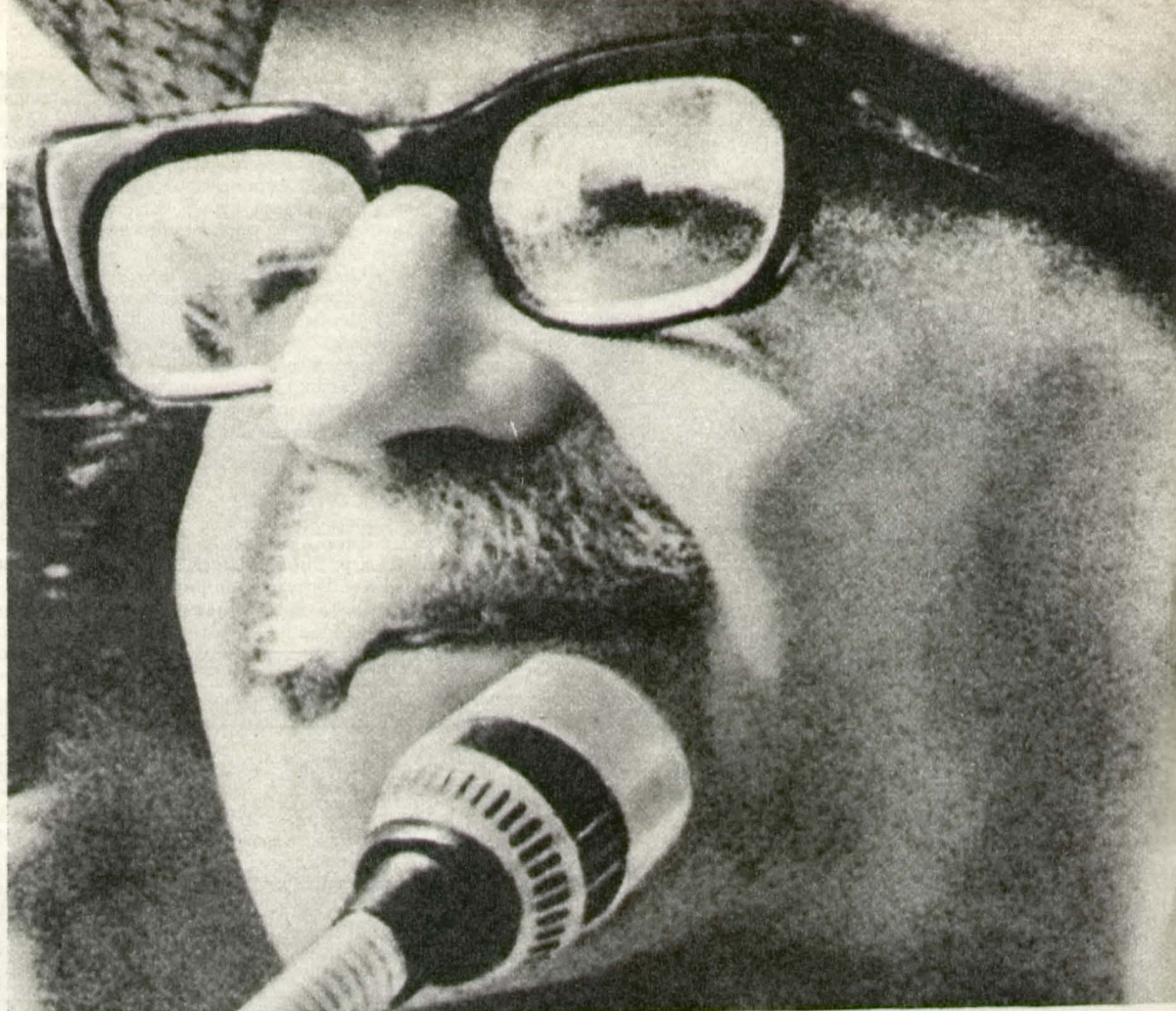
— Кого вы считаете своими учителями в искусстве!

Г. ШОЙМАН. Начав работать вместе, мы поставили себе задачей: стремясь всегда быть на передовой линии борьбы, в самой горячей точке планеты, мы стараемся показывать людей и события так, чтобы зритель сам смог сделать выводы. Наш учитель в искусстве — Дзига Вертов. Он открыл законы документального кино и остается его непревзойденным мастером.

Пытаясь в фильме «Война мумий» соединить социальный анализ и эмоциональность, мы следовали пути Дзига Вертова, Эсфири Шуб, Михаила Ромма, Константина Симонова, Сантьяго Альвареса. Они подают политический материал не объективистски, а сами выходят на первый план, комментируя документы, осмысляя их, придавая новое звучание даже хорошо известным кадрам.

— Событиям в Чили посвящено много картин — советских, кубинских, венгерских, французских, шведских... Чем, на ваш взгляд, отличается от них «Война мумий»!

В. ХАЙНОВСКИЙ. Наши коллеги, заканчивая свои фильмы непосредственно после переворота 11 сентября 1973 года, обличали контрреволюцию. Их ленты вызвали повсюду мощную волну солидарности с народом Чили. Во всем мире люди хотят знать: как же произошли события с таким трагическим исходом? Какие силы приводили в действие этот механизм? На эти вопросы мы пытались ответить. Мы хотели показать события как борьбу классов — рабочего, с одной сторо-



Чили... Ликующие колонны демонстрантов приветствуют пришедшее к власти правительство Народного единства.

Из рядов слышен возглас:

«Кто не с нами, тот мумия!»

Рабочие объясняют кинодокументалистам:

«Мумии — это те, кто владеет капиталом, кто крадет у нас зарплату...»

Таков пролог к документальному фильму режиссеров ГДР

Вальтера Хайновского и Герхарда Шоймана «Война мумий».

Пролог, обрываемый выстрелами...

Премьера фильма состоялась одновременно в Берлине и Гаване.

Дублированный на русский язык,

он был показан недавно

по Центральному телевидению

и вызвал большой интерес.



Вверху — Сальвадор Альенде обращается к народу Чили

Депутат бундестага из Гамбурга, представитель объединения «Капитал-экспорт» Генрих Гевандт и генерал Пиночет — хунга нуждается в средствах

"ВОЙНА МУМИЙ"



Народное единство...

*Ла Монеда,
резиденция президента Чили
в полдень 11 сентября 1973 года*



ны, и олигархии, связанной с иностранными монополиями — с другой. Анализ этой борьбы и посвящена «Война мумий».

Летом 1972 года появились первые контуры сценария. Постоянные диверсионные вылазки международного монополистического капитала против правительства Народного единства убеждали нас в том, что революция и контрреволюция в Чили вступят в сражение, которое приобретет не только национальное, но и интернациональное значение.

Агенты реакции, нынешние деятели хунты еще до переворота высказывались перед нашими камерами о своих взглядах, намерениях и целях. Тогда, перед выборами, им казалось совершенно естественным, что ими интересуются люди из Европы. Еще в феврале 1973 года мы сняли беседу с ключевой фигурой фильма — президентом чилийского союза предпринимателей Саенцой. Он не говорил впрямую, что инициаторы забастовки хотят экономически задушить революцию — тогда еще реакционные силы вели тайную, внутреннюю борьбу, но из его объяснений было понятно, что в октябре 1972 года реакция начала саботировать правительство Альенде, не имея возможности разделаться с ним открыто, легальными, конституционными средствами. В беседах с нами классовые враги предрекали новые осложнения, а многие из них уже тогда готовы были прибегнуть к помощи вооруженных сил.

11 сентября 1973 года, в день переворота, мы монтировали картину. Отель «Карьера-Шератон», где мы остановились, находится напротив президентского дворца «Ла Монеда». Оператор Петер Хелмих с балкона нашего номера в течение пятнадцати минут снимал осаду дворца мятежниками. Пули попали в стены отеля.

Утром 12 сентября мы решили, что будем продолжать работу над картиной так долго, как это окажется возможным.

Дело в том, что еще в феврале — марте 1973 года нам удалось войти в доверие ко многим из тех, кто стал теперь главарями хунты. Мы брали у них интервью и после переворота. Ситуация была редчайшей.

Последние съемки мы сделали в феврале 1974 года. Если бы тогда, после 11 сентября, мы публично показали снятый материал, нам не удалось бы продолжать работу.

Г. ШОЙМАН. А в нашем фильме клика Пиночета (чилийцы называют их мумиями) получила на экране слово и... разоблачает сама себя.

— Над чем вы работаете теперь!

В. ХАЙНОВСКИЙ. Мы создаем цикл картин о Чили. Первая из них — полнометражная лента «Я был, я есть, я буду», которая тоже показывалась по советскому телевидению. Это слова Розы Люксембург, напечатанные в газете «Роте Фане» незадолго до ее смерти. Под словом «я» она имела в виду революцию. Мы показали и прошлое революционного рабочего класса Чили, и его настоящее, и будущее.

«Война мумий» не только систематизирует факты, но и обобщает их, не только исследует, но и обвиняет. И личности и породившую их систему. В картине есть гнев, страсть, темперамент. Это документ огромной разоблачительной силы. Под разглагольствование Саенцы пылает президентский дворец. После кадров, запечатлевших убитых, рабочих, представитель монополистического капитала ФРГ говорит: «Чили постепенно становится достойна того, чтобы ей предоставляли кредиты». Как только после переворота прежним владельцам были отданы национализированные предприятия, на бирже в Сантьяго послышался крик, похожий на вой гиен, когда они рвутся к добыче...

Сегодня, когда над Чили спустилась ночь, рабочие продолжают думать и говорить о человеческом достоинстве, о своих правах. Это — доказательство того процесса, который, как сказал в своей последней речи Сальвадор Альенде, не может быть уничтожен — он продолжается в умах и сердцах людей.

Беседу вел и комментировал
Б. Иванов

Расправа с непокорными...



Плаксина («Простые люди»).
Справа Л. Емельянцева в роли
Саши Слепневой



Настасья («Журавушка») *Берга («Царевич Проша»).*
В роли волшебника Мопса — А. Бениаминов

Недавно Татьяна Ивановна Пельтцер в связи с семидесятилетием была награждена орденом Октябрьской Революции. Мы решили отметить это событие и «напросились» в гости к популярной актрисе...

— Нет, — сказала Татьяна Ивановна очень решительно, — лучше не я вам, а вы мне расскажете обо мне. Я, можно сказать, с детства на сцене, но, кажется, до сих пор не знаю, что я такое...

Если принять за аксиому, что каждый творческий человек — загадка, то загадка Пельтцер на первый взгляд несложна. Она заключается в высокообразованной способности актрисы органично вхо-

НАШ
корреспондент
в гостях у...

ТАТЬЯНЫ ПЕЛЬТЦЕР

Бабушка («Чудак»)
из пятого «Б»



Окончание. Начало на стр. 10

дить в любое действие, в любую сценическую или кинематографическую атмосферу — будь то деревенская среда «Журавушки», купеческий быт Островского или современный анекдот из «Фитиля». Сколько ролей переиграла на сцене и в кино актриса более чем за полвека своей деятельности — не счесть! Она так и сказала: «Я свои роли не считаю. Эпизодов у меня была пропасть!»

Да, секрет был бы прост, если бы Татьяна Ивановна всю жизнь играла только эпизоды, оставаясь снайпером по мастерству характерности. Однако на сцене Театра сатиры она играет матушку Кураж в пьесе Брехта и ведет действие, увлекая своим задором молодых партнеров в водевиле «Проснись и пой!».

— Вот я и героиня! — сказала она, будто сама себе удивляясь.

Остается только пожалеть, что в кинематографе у Пельтцер столь значительных ролей пока не было. Сцена свидетельствует: диапазон творческих возможностей актрисы гораздо шире того, что, как правило, предлагает ей кинематограф.

И все-таки нельзя быть несправедливыми к тому бесчисленному множеству бойких, веселых, хитрых, деятельных, острых на язык и душевных теток, бабушек, матерей, соседок, которых актриса создала на экране. Им в значительной степени обязана она как своей популярностью, так и своей постоянной готовностью работать — хоть и невелика роль, а заставляет быть в форме, да и режиссерам не дает забыть, что есть в Москве такая актриса — Татьяна Ивановна Пельтцер... Иногда удивляешься, как это ей удается — любой пустячок сделать необыкновенно жизненным.

актрисе хочется быть героиней. Но я и смолodu понимала, что с моей внешностью никогда героиней не буду, мое дело — характерные роли. Я на съемках режиссера и оператора всегда прошу: «Не показывайте меня крупно, «посреднее» план снимите!» Не люблю на себя глядеть. Героиней я, как вы видите, стала на старости лет. Может, и поздно, но все равно радостно...

И, может быть, поэтому на вопрос о том, что считает она основным для успеха, Пельтцер ответила так:

— Талант, богом данный? Да, конечно. Но основное зависит от материала роли и от режиссерского рисунка. Мне с режиссерами везло — вот в чем мое актерское счастье... Я когда в театре МГСПС работала (потом от Театром Моссовета стал), Любимов-Ланской ставил у нас «Штурм». Это, я вам скажу, было в театральной жизни грандиозное событие! Спектакль звучал масштабно, гражданственно, успех был огромный. Василий Васильевич Ванин играл Братишку. А у меня были две роли — Параша и беременная женщина.

В кино, что такое настоящая режиссура, я поняла, поработав с Григорием Михайловичем Козинцевым. Его ассистентка, видевшая меня в театре (к тому времени я уже окончательно «приземлилась» в Сатире), уговорила вызвать меня в Ленинград на пробу в фильме «Простые люди». Козинцев ставил его вместе с Траубергом, а оператором был Андрей Москвин. Помню, приехала я на студию, стою в бюро пропусков, вахтерша меня этак взглядом смерила: «И чего, мол, такое из Москвы в Ленинград возят...» Козинцев мне потом говорил: «Если бы вы знали, какая у вас бы-



Тетя Тони
(спектакль Театра сатиры «Проснись и пой!»)

Мария Ивановна
(спектакль Театра сатиры «Маленькие комедии большого дома»)

...Она рассказывает о среде провинциальных театральников, в которой выросла, об отце — известном актере И. Р. Пельтцере. Уже на склоне лет Иван Романович связал свою актерскую судьбу с кинематографом, и, сейчас вспоминая роли, сыгранные им на экране — шахтер Козодоев в «Большой жизни», старик рабочий в «Последней ночи», капитан в «Дочери моряка», — чувствуешь, как много общего у отца и дочери.

Отец был для Татьяны Ивановны первым учителем сценического мастерства и вообще был отличным педагогом, до революции имевшим свою маленькую театральную школу. Татьяна Ивановна вспоминает о своей актерской юности, о режиссерах, с которыми довелось работать, о партнерах, рассказывает смешные случаи, которыми всегда богата актерская жизнь.

— Насколько я помню, в первый раз вышла я на сцену в спектакле «Камо грядеши», — говорит актриса, — был сезон 1913 года, играли мы в труппе Николая Николаевича Синельникова в Екатеринославе. Мне было девять лет, и я играла Авгия — брата главной героини Сенкевича Лигии, роль которой исполняла Шатрова, замечательная актриса. Помню настроение праздничности, охватившее меня. Мы гастролировали — Киев, Нахичевань... Я продолжала играть детей. С 1916 года стала «актрисой по найму» у того же Синельникова — человека, обладавшего великолепной режиссерской интуицией. А в 1920 году родители в первый раз отпустили меня одну в Ейск, в театр военно-морского ведомства.

У Татьяны Ивановны Пельтцер, как и у многих актеров ее поколения, нет специального театрального образования. Богатый опыт сценической жизни, сама атмосфера театрального быта, постоянное общение с людьми театра с дикой компенисировали те четыре-пять лет институтского воспитания, которое получают нынешние молодые актеры. Ее театральная школа учит главному — работать.

— В мое время молодежь не спрашивали, к чему душа лежит. Мы, что для спектакля нужно, то и делали: и копытами за сценой стучали и в цыганском хоре под руководством Николая Николаевича Кручинина пели... Конечно, каждой молодой

ла отвратительная проба!» Но он поработал со мной, и роль (чудо, а не роль — женщина-одесситка, которая все потеряла в военных скитаниях, кроме оптимизма и душевности) удалась. Я в первый раз на съемках поняла, как надо жить по режиссерскому рисунку. «Простые люди» тогда на экран не вышли, картину выпустили лишь через несколько лет, и Козинцев ее не любил. А мне эта работа дорога...

В 50-е годы были у Татьяны Ивановны Пельтцер два фильма, пользовавшиеся большим успехом и принешие ей популярность: фильм-спектакль «Свадьба с приданым» и комедия «Солдат Иван Бровкин».

Мы заговорили о том, что привлекает ее прежде всего в роли, когда она еще лежит на століке в виде режиссерского сценария, — динамичность, обилие действия или комедийные черточки?

— Ни то, ни другое, — ответила Татьяна Ивановна, — и действительность и комедийность — это приятно, интересно. А привлекает прежде всего человечность. Вот недавно я снялась у Надежды Кошеверовой в «Царевиче Проше» — малосенький эпизодик, экономка у волшебника, а какой теплый!

...Пожалуй, об одном можно пожалеть, думая о богатом репертуаре Пельтцер: актриса столь острого характерного рисунка, тонко чувствующая атмосферу действия, она и на сцене и в кино сравнительно мало играла в русской классике. Правда, сейчас Театр сатиры собирается ставить «Горе от ума», и Пельтцер, наверное, представится возможность блеснуть в роли графини-бабушки.

Впрочем, быть может, это потеря в большей степени для нас, зрителей, чем для самой актрисы, столь легко и уверенно чувствующей себя в современном репертуаре. Наверное, в органическом ощущении современности один из основных секретов жизнеутверждающего таланта Татьяны Пельтцер. Таланта, способного вместить гражданственность Брехта, юмор и легкость водевилей, точность бытовых характеристик калейдоскопа пьес и сценариев наших драматургов.

Н. Колесникова

Самое трудное, конечно, роль Присыпкина. Нужно было найти молодого актера, такого, над которым не висел бы груз сценических традиций и штампов. В картине «Дождиком до понедельника» в группе школьников мне запомнился Юрий Чернов — молодой человек явно комедийного направления. Вот ему мы и поручили эту сложную роль.

Что касается Олега Баяна, то этот образ здесь бы трактовать несколько иначе, чем обычно принято. Не столько нахальный молодой человек, сколько (Маяковский пишет, что он «из бывших домовладельцев») нечто вроде Ивана Бабичева из романа Ю. Олеши «Зависть», пьесы «Заговор чувств», где он сам характеризует себя как «короля пошляков». Человек в котелке, старом жакете, усталый, ощущающий, как человек неглубокий, свою социальную обреченность и в то же время, как азартный игрок, ставящий свою последнюю ставку в романе Ю. Олеши на Кавалерова, а в пьесе В. Маяковского — на Присыпкина. У этого образа, конечно, есть продолжение в будущем, то есть в сегодняшнем дне. Маяковский этого не предвидел, и Баян не фигурирует во второй части пьесы. В фильме он появляется — бизнесмен, спекулирующий вокруг идеалов сегодняшней зарубежной молодежи. Баяну, мечтающему обвенчаться, как он говорил, безвестный труд с капиталом, вполне может пригодиться Присыпкина, но уже как Пьер Скрипкин в так называемом «обществе потребления». На эту роль мы пригласили актера театра на Малой Бронной Леонида Бронного.

И, наконец, мы не смогли пройти мимо такого современного средства, как принято говорить, «аудиовизуального» воздействия — телевидения. Сложный «коллаж» нашего фильма цементирует кинодраматург и публицист Алексей Каплер. Автор таких сценариев, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Она защищает Родину», начал свою творческую деятельность в 20-е годы, где в революционном Киеве в качестве актера принимал участие в создании (вместе с Г. Козинцевым и мною) молодежного театра, где мы пытались поставить раннюю трагедию «Владимир Маяковский» и осуществили ряд кукольных и «взрослых» спектаклей. Для него так же, как и для всего нашего поколения, Маяковский был знаменем в искусстве, мы жили стихами поэта, были свидетелями его творчества, его выступлений, восторженными зрителями первых представлений его пьес. Поэтому естественно, что моя более чем полувековая творческая дружба с Алексеем Каплером завершилась его участием в фильме.

Каждый фильм является результатом коллективных усилий, но наш особенно, так как складывается он из тех многообразных ингредиентов, о которых я говорил выше.

Поиск, эксперимент особенно свойственны молодежи, и поэтому мы привлекли к творческому участию по режиссерской части Аркадия Кордона (недавно удачно защитившего свой вгиковский диплом), Иду Гаринину (тоже воспитанницу ВГИКа), впервые самостоятельно осуществившую всю часть переключочной мультипликации, Владимира Тарасова, режиссера мультипликации рисованной. В качестве главного оператора дебютирует Юрий Нейман, с которым по кукольной части сотрудничает оператор Т. Бунимович, а оператор комбинированных съемок Валентина Рылач (вместе с художницей О. Казаковой) проявляет чудеса изобретательности.

Особые виды изобразительного решения потребовали и привлечения художников различных специальностей — Святослав Гаврилов впервые самостоятельно строит декорации, костюмы спроектировала М. Левикова, художники Н. Кошкин, Д. Менделевич — наши мультипликаторы, а художник В. Песков пародирует в стиле «комикса» похождения Присыпкина. Куклы изготовлены по эскизам художниц Н. Виноградовой и Э. Коган. Музыка и речь записывают звукооператоры В. Бабушкин и М. Лексаченко. Специальную песню на слова В. Маяковского сочинил и исполнил Андрей Гладков вместе с руководимым им инструментальным ансамблем «Словянские солдатики», а музыку к фильму написали композиторы В. Дашкевич и А. Кремер.

Фильм осуществляется в Экспериментальном объединении «Мосфильма» при участии «Союзмультфильма» и технической помощи студии «Центрнаучфильм».

ИТАЛЬЯНСКИЕ



ПОРТРЕТЫ

В этой статье критик Г. БОГЕМСКИЙ продолжает начатый в № 19 «СЭ» рассказ о Днях итальянского кино, проводившихся в Москве и Ереване в рамках Дней итальянской культуры в СССР.



Любопытно, что большинство показанных итальянцами картин — фильмы-биографии. Великий ученый-провидец, сожженный на костре инквизиции; гениальный математик-революционер, убитый при загадочных обстоятельствах на дуэли; античный философ, отправленный на тот свет власть имущими с соблюдением всех процедур древнегреческого правосудия... И рядом с этими героями и мучениками человеческого прогресса, светочами разума — казненный народом фашистский диктатор, приведший свою страну к катастрофе, и знаменитый гангстер — глава международной преступной организации, которого спасает от суда лишь внезапный инфаркт... Характерно ли это для нынешнего итальянского кино в целом? Сразу же ответим: нет, эта тяга к фильмам, рисующим на конкретном историческом фоне широко известные персонажи (причем также и решительно отрицательные), типична в последние годы лишь для прогрессивного направления в итальянском киноискусстве, для «политического кинематографа», ставящего перед собой также и познавательные, просветительские цели. Причем в этом биографическом жанре у прогрессивного кино Италии уже сложилась некоторая традиция — вспомним хотя бы фильмы Франческо Роззи «Сальваторе Джулиано» и «Дело Маттеи», фильм Джулиано Монтальядо «Сакко и Ванцетти», ленту Валерио Дзурлини о Патрисе Лумумбе «Сидящий по правую руку» или фильм Флорестано Ванчини «Убийство Маттеотти»... Фигура Джордано Бруно, который предпочел смерть на костре инквизиции отказу от своих научных и философских взглядов, ныне широко привлекает внимание итальянцев. Стоящий на римской площади Цветов памятник



«Наведу порядок в Америке и вернусь»

Род Стайгер в роли Муссолини («Муссолини: последний акт»)

«Джордано Бруно»

«Счастливых Лючано». Слева — Джан Мария Волонте в главной роли

Джордано Бруно — на том самом месте, где 17 февраля 1600 года он был сожжен на костре, — не только трагическое напоминание о прошлом, но и символ сегодняшней борьбы итальянцев против клерикального обскурантизма во всех его проявлениях — в науке, народном образовании, законодательстве, семье, повседневном быту. Не так давно на сценах Италии с огромным успехом прошла пьеса драматурга Марио Моретти «Процесс Джордано Бруно» — своего рода итальянский вариант брехтовского «Галилея». Ныне благодаря фильму «Джордано Бруно» Монтальядо история жизни и борьбы великого ученого приобрела еще более широкую аудиторию. Картина пронизана яростной страстью борьбы разума, знания, стремления к счастью людей на земле, против религиозных догм и канонов, против холодной жестокости и произвола Ватикана — извечного стража неизблемости социальных устоев, власти самых консервативных сил.

Но современное звучание фильма не только в этом. Как близки зрителю вдохновенные слова Бруно о стремлении человека в неизведанные дали Вселенной, о необходимости исследования космоса с его бесчисленными мирами, о том, что новые концепции познания мироздания должны сопровождаться новыми концепциями жизни и организации человеческого общества!.. Некоторые ультраправые кинокритики в Италии обвиняют фильм Монтальядо в «модернизации». Но лишенный дыхания современности фильм о Бруно рисковал бы превратиться в очередной хрестоматийный фильм-биографию, каких и без того немало в истории кино.

Вместе с тем «Джордано Бруно» строго историчен: режиссер (он же соавтор сценария) тщательно воспроизводит политическую обстановку в Венеции и Риме той эпохи, точен в изображении исторических персонажей. Он глубоко раскрывает личную трагедию великого ученого, осознающего перед гибелью тщетность своих усилий добиться торжества истины и справедливости, упоая на мудрость государей, — при всех королев-

ских дворах Европы и в самом дворце «государя государей» — святейшего папы он видит одно — «кровь, кровь, кровь...».

Мастерства режиссера, большой изобразительной культуры фильма было бы недостаточно для того, чтобы создать это произведение, если бы не исполнитель заглавной роли — Джан Мария Волонте. Сколько раз за последние годы уже писали у нас об этом замечательном актере, но при каждой встрече на экране он не перестает снова и снова удивлять зрителя. Как всегда без грима, лишь с пышной шляпкой рано поседевших круто вьющихся волос (таким он и приехал в Москву), Волонте скупыми, неброскими штрихами очерчивает исполненный внутренней силы образ несдавшегося борца и мыслителя.

И после яркого, темпераментного «Джордано Бруно» — фильм «Мне некогда», изящный, похотливый на произведение графического искусства, одну из тех гравюр, на фоне которых происходит действие многих его эпизодов, подчеркнуто интеллектуальный, чуть холодный. Картину поставил молодой режиссер Ансано Джаннарелли, уже зарекомендовавший себя как интересный мастер антиколониалистской лентой «Сьерра-Маэстра». Фильм «Мне некогда» — это рассказ-исследование о короткой жизни и неясных обстоятельствах гибели гениального ученого-математика Эвариста Галуа.

В основу картины положена известная книга о нем польского математика Леопольда Инфельда. Участник событий Французской революции 1830 года, Галуа был тяжело ранен на дуэли близ Парижа и, истекающий кровью, брошен неизвестным противником и секундантами. Есть

предположение, что он был застрелен агентами полиции. Доставленный в госпиталь в Кошане, Галуа умер. Ученому не исполнилось и двадцати лет.

Его похороны вылились в демонстрацию революционно настроенной студенческой молодежи Парижа. «Мне некогда» — слова, которые любил часто повторять ученый-революционер и которые стоят последними в его обнаруженных после смерти записках...

Основная цель фильма — не столько показать обстоятельства жизни и научного творчества Галуа, его гибель, сколько исследовать средствами кино актуальную в Италии проблему участия людей науки в революционной борьбе. В финале этого черно-белого фильма, как в «Броненосце «Потемкина», — над восставшими взвывается алое знамя.

Выразительный образ Галуа создал не профессиональный актер — другой молодой кинорежиссер, Марио Гарриба. И все же эта интересная во многих отношениях работа молодого режиссера не лишена серьезных просчетов. Зритель не так-то просто справиться с лавиной обрушивающихся на него с экрана слов — бесконечных монологов, популярных лекций не только по истории студенческого движения во Франции, но и по математике — речь идет об опередивших свой век открытиях Эвариста Галуа... При всем благородстве замысла фильм становится скучен и утомителен, и вряд ли все, что в нем рассказано, «дойдет» до зрителя.

В еще большей степени это относится к телевизионному фильму «Сократ», созданному Роберто Росселлини. Провозгласив в свое время принципиальный отказ от работы в кино из-за его коммерциализации, этот большой режиссер ушел на телевидение, полностью посвятив себя работе над просветительскими, научно-популярными картинками.

Не только в самой Италии, но и за ее пределами пользовались огромным успехом его телефильмы «Приход к власти Людовика XIV», «Паскаль» и другие. Однако «Сократ» явился неожиданным разочарованием. Может быть, в небольшом по продолжительности телепередаче, «по порциям», зритель и может выдержать популярное киноизложение учения Сократа, его споры с Платоном и учениками, многочисленные исторические комментарии. Но сразу, в двухчасовом фильме, подчеркнута лишенная занимательности, зрелищности, воспринимается все это очень трудно. Мне лично эта лента, созданная таким большим мастером, представляется своего рода издержкой в сложной борьбе, ведущейся в Италии против всепроникающей коммерциализации кино.

Фильм «Счастливец Лючано» Франческо Роззи и «Муссолини: последний акт» Карло Лидзани созданы в знакомой нам по некоторым другим итальянским лентам манере добросовестной документальной реконструкции подлинных событий.

Герой первого фильма — итало-американский гангстер «Счастливец Лючано», король уголовного мира Нью-Йорка, вернувшийся в 1946 году обратно в Италию и там организовавший тайную международную организацию по торговле наркотиками. Этот «тихий господин с печальным взглядом» так и не дал полиции арестовать себя: он был слишком ловок, а главное, у него были влиятельные друзья в Вашингтоне, его поддерживала могущественная сицилийская мафия и американская «Коза ностра». В центре второго фильма — Бенито Муссолини, человек, которого сильнее всех ненавидели в Италии за лишения и горе, принесенные им народу. В фильме показаны последние четыре дня его жизни, когда за ним охотились, как за диким зверем, партизаны, чтобы привести в исполнение смертный приговор, давно уже вынесенный этому военному преступнику Комитетом национального освобождения Северной Италии и подписанный законными представителями всех входящих в него антифашистских партий.

Охотились за ним американцы и англичане, чтобы изобразить его своим пленником и передать суду международного трибунала, немцы, которые по приказу Гитлера желали до последней минуты иметь дуче у себя в обозе и доставить его в безопасное место.

Фильм «Счастливец Лючано» тоже строго историчен, конкретен в деталях: с большой убедительностью воспроизведена атмосфера Неаполя 1944 года, превращенного при помощи американцев в гигантский «черный рынок». Охотящегося за Лючано американского сыщика Чарльза Сирагузу играет сам Сирагуза, являющийся к тому же консультантом фильма.

И тем не менее документальная манера сама по себе еще не обеспечивает полностью ни художественной, ни исторической правды. Франческо Роззи, концентрируя внимание на махинациях аме-

риканских политиканов, использующих мафию в своих целях, волю или неволю делает из Лючано — короля наркотиков — чуть ли не жертву «большой политики». Неожиданно и Бенито Муссолини, а также и добровольно идущая на смерть вместе с ним его любовница Кларетта Петаччи вызывают у зрителя чувство некоторого недоумения: да полно, неужели эта толстая, уже немолодая пара, скорее жалкая в своей растерянности и унижении, представляла собой такую угрозу? В исполнении Рода Стайгера (который, кстати, выступает и в «Счастливице Лючано» в характерной роли гангстера Джино Джаннини) дуче — большой, раздавленный человек — жертва собственного честолюбия, прошлых ошибок, предательства своих сообщников и, в общем, исторически малоубедителен.

И еще одно замечание. Некогда документализм был одной из основных черт итальянского прогрессивного кино, которая помогла ему приблизиться вплотную к жизни. Несомненно, что созданные теперь в манере документального воссоздания событий ленты несут в себе много полезной информации, помогают познакомиться с делами давно и не так давно минувших дней. Однако возникает серьезное сомнение: не обедняет ли столь упорно практикуемая некоторыми итальянскими режиссерами манера «исторической хроники» художественный кинематограф, не лишает ли она кино специфических средств выражения, накопленных за долгие годы его истории?

Другую маленькую «группу» образуют показанные два новых фильма: «Наведу порядок в Америке и вернусь» Нанни Лоя и «Хлеб и шоколад» Франко Брузати. Сближает эти фильмы при всем различии тематики следующее: характеры их героев-итальянцев и стоящие перед ними жизненные проблемы раскрываются в необычных условиях чужой страны, подвергающихся критическому анализу. Оба фильма — типичные «комедии по-итальянски», то есть фильмы, в которых комическое тесно переплетено с трагическим.

Фильм Лоя описывает злключения добродушного итальянского бухгалтера Бонфильо (актер Паоло Вилладжо), посланного своим боссом из Милана в Америку «купить» спортсмена-негра, «звезду» баскетбола. Так происходит «открытие» рядовым итальянцем американской действительности со всеми ее сложными проблемами и прежде всего — с проблемой расовой дискриминации и ответной борьбой «черных пантер».

В фильме много метких наблюдений — порой весьма серьезных, порой забавных, интересные характеры рисуют и Паоло Вилладжо и негритянский актер Стерлинг Сент-Жак, но проникновение создателей фильма в толщу американской жизни кажется нам недостаточно глубоким.

Более значителен фильм известного теледраматурга Франко Брузати, недавно дебютировавшего в качестве кинорежиссера. «Хлеб и шоколад» — трагикомическая история итальянского эмигранта в Швейцарии, одного из миллионов новых рабов «общества потребления». Иностранцы рабочие-эмигранты — испанцы, греки, турки, итальянцы, алжирцы, эксплуатация их дешевого труда — основа процветания некоторых стран Западной Европы.

Трагикомедия Брузати по-настоящему социально остра, обличает не только дискриминацию иностранных рабочих в Швейцарии, но и самые причины, заставляющие итальянцев покидать свою родину в поисках куска хлеба, а также и национализм, свойственный как швейцарцам, так и итальянцам и мешающий этим соседним народам понять друг друга. В фильме много серьезных эпизодов, талантливых сцен — сцены в ресторане с неловким официантом, заставляющие вспомнить Чаплина; сцены с итальянским миллионером, спасающимся в Швейцарии от налогов; поистине страшная сцена в курятнике, где живут потерявшие образ человеческий и человеческое достоинство эмигранты... Свежа и ярка режиссерская манера молодого режиссера, не боящегося строить фильм на резких контрастах. Главную роль итальянца-официанта исполняет известный комедийный актер Нино Манфредди, являющийся также и одним из авторов сценария. Запоминаются популярный эстрадный певец Джонни Дорелли в роли миллионера и Анна Карина, играющая покинувшую родину гречанку-учительницу.

Ни в одном из всех показанных в Москве итальянских фильмов действие не происходит в наши дни в Италии. В шести оно происходит в прошлом, в двух — за границей. А хотелось бы увидеть на экране, как бывало прежде, кипучее итальянское сегодня с его проблемами, надеждами, борьбой. И это, естественно, оставляет после Дней итальянского кино некоторое чувство неудовлетворенности.

— ИНТЕРВЬЮ ДАЮТ? — НЕТ, ИНТЕРВЬЮ БЕРУТ!

Да, да — берут! И от того, кто берет, в огромной степени зависит, каким предстанет перед читателем тот, кто дает. Раскроются ли существенные, а не поверхностные черты его личности, особенности его таланта; будет ли он искренен или в очередной раз отгородится от публики стереотипом своего образа, предназначенным, так сказать, «для общественного потребления», полагая, что эта маска представляет его наилучшим образом. — Душу он при этом прибережет для себя. Окажется ли он, попросту говоря, интересным человеком. Если же участь еще, что интервью «дает» актер или режиссер, то есть художник, привыкший и представляя, и ощущению себя в роли, то можно представить, как трудно пробиться к сути.

Умение брать интервью — искусство. Автор этой книжки * Семен Черток им владеет. В течение короткой беседы он выступает в нескольких качествах — инноватора, критика, репортера, человека, которого интересует лишь информация, или, напротив, снабжающего информацией своего партнера по разговору. Все зависит от настроения и характера собеседника. Чувство контакта, способность и контакту — вот что обеспечивает успех. Но нужно отдать должное автору: нигде этот контакт не переходит в недорогое стоящее «побратимство». Про автора этой книжки можно сказать: он умеет соблюдать дистанцию! И, может быть, благодаря этому его качеству собеседники доверяют ему. А в их числе — противоречивейшие натуры, да и вообще «святая простота» не свойственна никому. Анна Маньяни и Род Стайгер, Марчелло Мастрояни и Акира Куросава, Моника Витти и Стэнли Креймер, Мишель Морган и Сидней Поллак...

И еще три с лишним десятка человек, определяющих и выражающих лицо мирового кинематографа, располагаются в этой книге во времени и пространстве.

Во времени! От легендарной Лиллан Гиш, в буквальном смысле первой звезды кинематографа, до Умару Ганда, пионера зарондающей кинематографии Африки.

В пространстве! От японского режиссера Кането Синдо до классика французского кино Марселя Карне. От перуанца Годоя до Максимилиана Шелла из ФРГ.

Сорос две звезды? Что ж, можно сказать и так, если читателю такая терминология привычнее. В таком случае в этой книжке нигде не светит отраженным светом. Каждый выглядит таким, каков он есть. Марина Влади не философ, Радж Капур не теоретик. Автор «Зарубежного экрана» не страдает детской болезнью многих — уваль — журналистов, непременно приураживающих «объект», делающих его «ярче», «умнее», «остроумнее», одним словом, «доводящих» его до некоего стандарта «звезды».

Портреты С. Чертока сдержанны и объективны. Очевидно, поэтому они и составили своеобразную панораму современного зарубежного кинематографа. Не кинематографистов только, но кинематографа с его течениями, проблемами, тенденциями.

За многими своими «подопечными» он следит годами. Оттого портреты его обладают познавательной силой, содержат большую информацию как бы «за кадром».

Разные лица — разная интонация, ее диктует ритм внутренней жизни собеседника. Читая начало «Анны Маньяни», например, не можешь отделаться от грустной мысли, что великой актрисе в то время немного осталось жить. Автор этого не знает, но он точно фиксирует состояние собеседницы, и оно передается нам, читателям.

А концовка «Куросавы», под которой стоят две даты: «1971, 1973», — показывает, что великий японский режиссер по-прежнему остается одним из самых замкнутых людей, не склонных и обнажению своей духовной жизни, но что тепло человеческого контакта и деловитое спокойствие действуют и на него, вызывая на серьезный и обширный обмен мнениями о том, что ему дороже всего, — о кинематографе. И таких проникновений в человеческий характер в книге немало.

Итак, галерея лиц, вошедшая в себя достоинства словаря и черты путевода. Книга, которая поможет начинающему сделать решающий шаг от «открыточного» и реальному знанию; опытному быстро найти, «кто есть кто».

Чтение «Зарубежного экрана» наводит на мысль о необходимости иметь в нашей массовой библиотеке еще один тип регулярного издания, что-то вроде литературной картотеки деятелей советского и зарубежного кинематографа. Такое издание могло бы повторяться раз в три-четыре года и по жанру своему представлять среднее между аннотациями «Кинословаря» и интервью-портретами, характерными для книги С. Чертока. К тому же пятидесятилетний тираж последней уже сделал ее библиографической редкостью.

А. Свободин

* Черток С. М. «Зарубежный экран». Интервью. М., «Искусство», 1973.

«Оператор и художник — это, в сущности, одно и то же. Оператор — тот же художник. Но его кисть — это луч света. Его холст, чистый лист — лицо актера, неосвещенная декорация. Он «пишет» их светом, ракурсом, живыми, меняющимися полутонами, «рисует» бликами, игрой теней. Два инструмента у него в арсенале: камера и источник света. Камера в его руках, а луч света в руках мастера-осветителя, первого помощника оператора, главной опоры в рождении кадра. Мастер светотехники... Без него нет операторской работы...» Такие слова нашел один из лучших наших операторов, Сергей Урусевский, о работе еще одного «невидимки», принимающего участие в создании ленты. Невидимки в полном смысле этого слова, потому что мастер-осветитель остается не только за кадром, но, к сожалению, и за титрами. Об этой профессии и пойдет речь.

...Павильон, где снимается «Романс о влюбленных». Декорация — квартира, лестница, коридор. Готовится съемка...

Средних лет человек с внимательными глазами негромко отдает команды то одному, то другому из снующих по лесам людей. Это мастер-светотехник Виктор Михайлов и его бригада.

В комнатах и коридоре, за «окнами», на лестничной площадке установлены приборы. Сейчас выверяются последние блики и световые штрихи на стенах, мебели, лицах актеров. Лучи «солнца» за окном, квадраты света на паркете. Почти шесть часов осветители работали над декорацией: высве-

чивали отдельные углы и точки, «бросали» по просьбе оператора Л. Пааташвили и режиссера А. Михалкова-Кончаловского световые мазки на предметы, детали. Это непосредственно предметная работа. А еще раньше, как только декорация была выстроена, мастера света устанавливали аппаратуру по схеме, разработанной оператором, художником и их бригадиром.

На «Мосфильме» работают оноло двухсот осветителей, сорок из них — мастера-бригадиры. Среди них пять человек «старичков». Тридцать лет назад они окончили уникальное в своем роде ФЗУ. В том мосфильмовском ФЗУ ребята учили три года и светотехнике, и фотографии, и особенно стиам различных киноплёнок. Им читали историю кино, историю изобразительного искусства. С тех пор мастеров этой редкой специальности, в сущности, не готовят нигде, а ведь это профессия высокой квалификации.

Виктор Михайлов, Борис Ларионов, Владимир Скоробогатов, Лев Подсукхский, нынешний начальник светоцеха, Константин Ярыгин — все это мастера высшего класса, «урожай» трех выпусков училища. Теперь они имеют уже десятки учеников, правда, Виктор Михайлов учился у операторов Л. Косматова, Эры Савельевой, Евгения Андриканиса. А молодое поколение цеха лишь перенимает опыт своих старших товарищей, в сущности, они только пратинни.

«Без осветителей нет вообще кинопроизводства», — говорит оператор Эра Савельева. И это не громкая фраза. Многие из мастеров-осветителей высшего класса имеют «своих» операторов и режиссеров. Сергей Урусевский и Михаил Калатов почти все картины проработали с Виктором Михайловым, Андрей Тарковский и Вадим Юсов с Евгением Парамоновым, теперешний начальник производства студии Александр Жаворонков в бытность мастером светотехники делал фильмы с Маргаритой Пилихиной.

Я не оговорила, называя «своих» операторов, а не «своих» мастеров-светотехников. Фантически такое тяготение взаимно. Равны и права — если творческая манера оператора противоречит вкусам и взглядам мастера-светотехника, то они, как правило, не могут работать вместе.

«Без мастера-осветителя нет оператора», — говорит Урусевский. — Виктор Михайлов мог быть оператором. Потянул бы он и на директорство — отличный организатор, замечательно знает производство, авторитетен в коллективе. Но он дорожит своей профессией, и за это все его вдвойне уважают.

Прежде всего он работает творчески. Не механически воплощает замыслы, а развивает, углубляет их. Я очень широко использую ручную камеру. Она у меня всегда в движении. И здесь под светная лампа в руках Виктора Михайлова превращается в кисть художника, резец скульптора

Он не просто подсвечивает, он импровизирует. Каждый кадр, каждая панорама — это дело и его рук. У него особое чувство ритма, особое, свое чутье света.

Помните в «Неотправленном письме» пожары, полет вертолета? Мы с Виктором бежали за вертолетом свозь ветви. Для разных эффектов надо то отойти от аппарата с лампой, то приблизиться. Это нельзя отретипировать, здесь нужно вдохновение, творческий талант. Все это есть у Михайлова. Недаром мы иногда используем его на смежных, родственных работах. Например, в фильме «Пой песню, поэт» он заменил пиротехника (там в момент смерти одного из героев требовался сложный изобразительный эффект с дымом, который то заваливает лицо, то открывает его в тумане).

«Что привело вас в мосфильмовское ФЗУ?» — спросила я друга Михайлова, тоже мастера-светотехника Бориса Ларионова.

«Конечно, романтика кино и вечная новизна работы. Ведь нет двух похожих дней», — ответил мне Борис Ларионов. — Работа наша увлекательная. Всякая картина — что-то новое. То в горах снимаем, то на пароходе, то на севере, то на юге». «Разнообразие, если хотите, романтика», — ответил на тот же вопрос и простой рабочий-светотехник, не мастер. «Биография?» «Обычная: двенадцать лет на студии, шестой разряд». «Работа?» «Тяжелая. Этот вот «световой снаряд», — он похлопал толстыми рукавицами по маленькому «дигу», «беби», как ласково называют их осветители, — всего десяток килограммов. А есть и по двадцать и по шестьдесят. До «Мосфильма» я три года проработал на заводе. Нет, здесь не легче, но интереснее. Одним словом — кино!»

Да, кино! И среди многих его волшебников — люди интереснейшей творческой профессии — осветители, подлинные чародеи света, создающие вместе с оператором живопись киноискусства.

С. Бахметьева

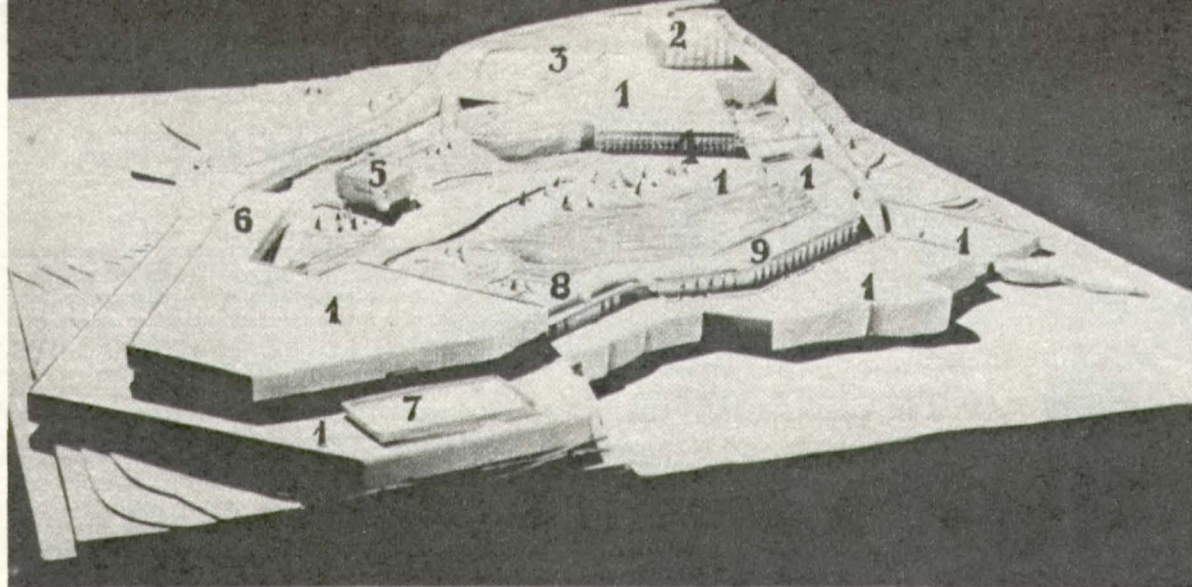
о тех,
кого не видим
на экране

ЧАРОДЕИ СВЕТА

Мастер-светотехник
Виктор Михайлов

Фото Н. Гисюка





СЪЕМОЧНАЯ ПЛОЩАДКА-КРЫМ

1. Натурные площадки
2. Цех декоративно-технических сооружений
3. Корпус технических цехов
4. Двухнавальный корпус
5. Тонстудия
6. Административно-творческий корпус
7. Бассейн
8. Пасильон
9. Производственно-творческий корпус

Когда туснеет яркое летнее солнце и осенние облака низко нависают над землей, кинематографисты с надеждой смотрят на юг: там, в Крыму, 255 солнечных дней в году.

Крым — исконно кинематографическая земля, излюбленное место съемки. Еще в дореволюционные годы, в начале существования русского кино, предприниматели поняли, что для продуктивной работы нужны съемочные базы на юге. После революции, когда в 1919 году были национализированы Ялтинские кинофабрики, Крым стал мощной базой развития советского кинематографа. До войны на крымской натуре были отсняты сотни фильмов.

После восстановления киностудии, разрушенной во время Великой Отечественной войны, в Ялте вновь возобновились съемки — здесь работают съемочные группы всех студий страны.

Но не только солнце привлекает сюда кинематографистов. Дело еще и в том, что сама природа помогает здесь «делать кино». Но кинематографистами освоена лишь малая часть Крыма. Большая же его часть — киноцелина, таящая в себе немало интересного.

Есть на Ялтинской киностудии объемистый альбом с фотографиями (жаль, что пона в единственном экземпляре). Это первый вариант «Кинематографического атласа Крыма», составленного под руководством главного инженера студии В. Чаадаева после многолетнего изучения природы Крымского полуострова и опыта работавших здесь советских и зарубежных кинематографистов.

Вот Лебяжий острова со множеством мелких озер и ночковатых болот — самая настоящая тундра, да и только! А крымские степи мало чем отличаются от степей Украины, России, Канады, Америки. Созданы словно бы специально для осуществления самых дерзновенных, фантастических фильмов сохранившиеся укрепления древних городов, вырубленные в коричнево-красных отвесных скалах оборонительные пещеры, подземные кузницы,

мастерские, зернохранилища. Вот Караби-пйла — голое каменное плато. И осени чахлая трава на плато выгорает, и оно превращается в безжизненную пустыню, испещренную тысячами карстовых воронок. Такой рисунок обычно поверхность Луны. На востоке самая высокая гряда Крымских гор подходит вплотную к Черному морю, создавая дикий «средиземноморский» ландшафт, не уступающий лучшим уголкам Италии, Испании, Греции. А белые меловые утесы, омываемые волнами Кариннитского залива... Словом, тут можно найти аналогии ландшафтов почти всех стран мира. Пожалуйста, приезжайте, снимайте, тем более что Крым обладает великолепными коммуникациями, хорошо связан со всей страной. Но...

За время существования Ялтинской студии как самостоятельной единицы и в дальнейшем, когда в 1963 году она стала филиалом Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького, здесь выпускается лишь... два фильма в год. Но одновременно с постановкой фильмов студия продолжает выполнять функции южной кинематографической базы. В Крым в «горячее» летнее время приезжает более 50 групп — половина кинематографа. Технические средства для их обслуживания Ялтинской киностудии попросту не хватает. Группы вынуждены везти с собой технику и оборудование.

Так встал вопрос о создании постоянной Южной базы для всех киностудий страны, во много раз большей, чем теперешняя.

Такая база уже строится в Ялте — на Поликуровском холме. Сотрудники Института «Гипрокино» — главный инженер проекта Ялтинской киностудии И. Стрелкова, главный специалист М. Евстратов и руководитель группы

М. Кричевский — учитывали не только неперенные технические требования, но и природные и климатические условия окружающей среды.

Открытые горизонты как в сторону моря, так и в направлении цепи гор, почти круговой обзор, отрывающийся с некоторых натуральных площадок, делают Поликуровский холм наиболее удобным и перспективным для размещения кинематографического комплекса. Натурные площадки общей площадью 50 тысяч квадратных метров будут расположены на террасах на разной высоте. Это позволит киностудиям строить декорации, не мешая друг другу. Производственная мощность рассчитана на обслуживание в весенне-летне-осенний период 50—60 съемочных групп (для их размещения будет построена гостиница) и самостоятельный выпуск 5—6 полнометражных фильмов зимой.

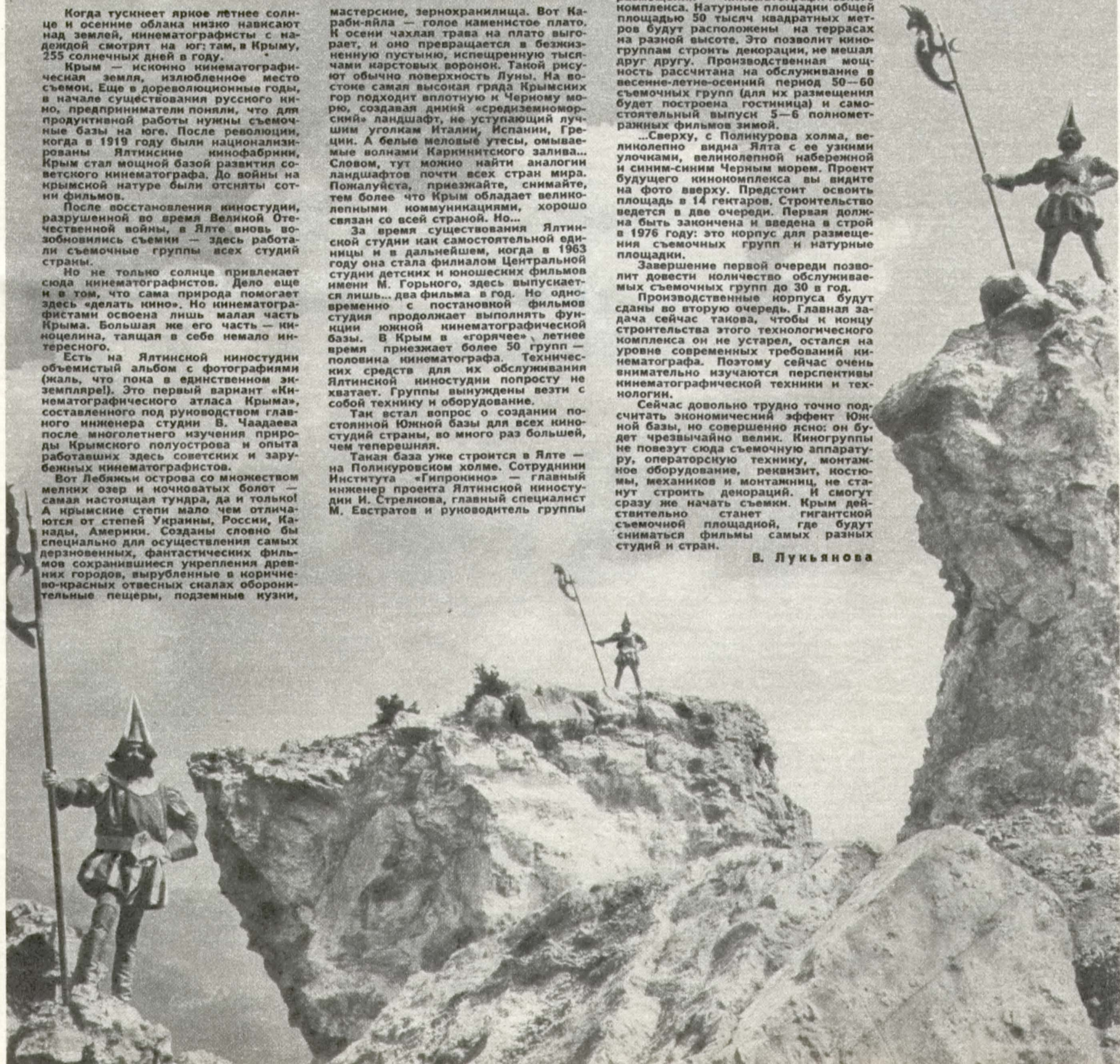
...Сверху, с Поликурова холма, великолепно видна Ялта с ее узкими улочками, великолепной набережной и синим-синим Черным морем. Проект будущего кинокомплекса вы видите на фото сверху. Предстоит освоить площадь в 14 гектаров. Строительство ведется в две очереди. Первая должна быть закончена и введена в строй в 1976 году: это корпус для размещения съемочных групп и натурные площадки.

Завершение первой очереди позволит довести количество обслуживаемых съемочных групп до 30 в год.

Производственные корпуса будут сданы во вторую очередь. Главная задача сейчас такова, чтобы к концу строительства этого технологического комплекса он не устарел, остался на уровне современных требований кинематографа. Поэтому сейчас очень внимательно изучаются перспективы кинематографической техники и технологии.

Сейчас довольно трудно точно подсчитать экономический эффект Южной базы, но совершенно ясно: он будет чрезвычайно велик. Киногруппы не повезут сюда съемочную аппаратуру, операторскую технику, монтажное оборудование, реквизит, костюмы, механиков и монтажниц, не станут строить декораций. И смогут сразу же начать съемки. Крым действительно станет гигантской съемочной площадкой, где будут сниматься фильмы самых разных студий и стран.

В. Лукьянова





РАДОСТЬ ТВОРЧЕСТВА

Редколлегия студии просмотрела материал нашего фильма, и вчера состоялось обсуждение. На него я попал совершенно случайно. Приглашали, конечно, руководство — это я потом узнал. Но я вошел на заседание так же просто и свободно, точно редколлегия в этот раз проводила день открытых дверей.

Когда все собрались, оказалось, что на студии очень много редакторов. Раньше я этого не замечал.

Разговор начал главный редактор. Вначале все было ясно, как на профсоюзном собрании. Потом редактор пошел в глубь вопроса, и я перестал понимать, о чем он говорит. Я решил, что самое лучшее в этой ситуации — записать.

Итак, говорит главный редактор:

— Органический психологизм и глубокое проникновение в сердцевину драматургического замысла, умение, так сказать, потревожить, взрыхлить материковые пласты материала, создание широкой панорамы современности и многое, к сожалению, подчеркиваю, многое другое, чего мы вправе были ожидать от этого фильма, оказалось не под силу режиссеру. Обидно, понимаете! Мы ведь знаем этого мастера, знаем, на что он способен, и обязаны просто по-человечески ему помочь. Кто хочет начать?

Наступила тишина, точно члены редколлегии взяли тайм-аут для выяснения позиции.

— Вы знаете, — заговорил без всякого уведомления человек в тяжелых коричневых очках, — я сейчас почему-то вспомнил старика Гомера. Две тысячи лет назад создать такие произведения, которые и сегодня входят в программы средних школ! Вот что значит искусство. Мне почему-то кажется, что режиссер-постановщик как-то не обратился к этому хрустальному источнику вечных, как мир, духовных ценностей. Вот, понимаете, и результат: произведение, которое мы обсуждаем, явно уступает «Одиссее» или той же «Илиаде», а могло бы, понимаете, претендовать! Это я в порядке первого, так сказать, впечатления. Просто почему-то по-человечески захотелось высказаться...

Молодой, но какой-то уже с утра утомленный участник обсуждения перестал смотреть в окно, жевать резинку и сонным голосом произнес:

— Там есть одно место. Помните, воробей поднимается с земли и перелетает на тонкую ветку. Это очень яркая метафора, это, знаете, что-то от Антониони... Но, мне кажется, метафора не завершена. Мы, конечно, понимаем, что это тонкий художественный по всем параметрам прием раскрытия философской концепции через условную форму отрицательного сравнения. Да, в фильме есть положительный герой, и не о нем идет речь. Там есть герой, ну, не буквально отри-



(Из дневника начинающего кинематографиста)

цательный, а как бы это точнее сказать, не сориентированный в нашем чувственном пространстве. Это шеф-повар, помните? Да, шеф-повар — это не герой, так же как воробей не орел. Это очень тонко, но посмотрите, что следует за сим. Воробей покидает твердую землю и садится на тонкую, непрочную, сразу прогнувшуюся под тяжестью воробьиного тела веточку. И мы все ощущаем даже чуть навязчивую ассоциацию — да, шеф-повар не орел, он покинул твердую почву привычного уклада жизни и пересел на что-то тонкое, хрупкое, что сейчас вот у нас на глазах обломится.

И вот в этот момент надо, чтобы он, этот неорел, ужаснулся и в обывательском страхе покинул ветку, опустился на твердую и обжитую землю. Ему, это я фантазирую в порядке бреда, наплевать, что где-то в вышине парит действительный орел, еще выше — серебрянокрылый воздушный лайнер, а еще выше, черт побери, — орбитальная станция..

Молодой участник обсуждения под конец так разошелся, что его бледно-голубое лицо стало светло-розовым.

Высокая жгучая брюнетка воспользовалась паузой и заговорила громким голосом:

— Я согласна с первым оратором, так сказать, в принципе. Действительно надо изучать классику, хотя бы для того, чтобы знать, что Гомер творил не две тысячи, а примерно две тысячи восемьсот лет назад и что русская литература, будучи глубоко национальной, складывалась под воздействием двух факторов — христианства и культурного наследия античного мира и в первую очередь Греции и Рима. И если вы вспомнили Гомера, то уместно было бы упомянуть здесь и Горация. Это я так, в порядке справки!

Первый оратор кусал ногти и краснел от смущения.

Приподнялся оператор. Он недоуменно развел руками и спросил главного редактора: — О каком воробье шла речь?

— Доработались, — сардонически хмыкнул молодой участник. — Вы что, не помните? Когда шеф-повар идет домой после сцены в троллейбусе!

— Возможно, — сказал оператор и сел, поглядывая на режиссера-постановщика.

— Есть там воробей, — спокойно пояснил режиссер-постановщик. — Товарищ правильно прочитал мой творческий задум. Я согласен с ним полностью. Воробья доснимем. Спасибо за критику.

— По-слушайте! Со своего места поднялся большой, седой и сердитый старик, с ног до головы осыпанный сигаретным пеплом.

— Послушайте, молодой человек! Что вы там хлопчете насчет воробья? Случайная это птица. В одном дубле есть, в остальных нет. Вы же знаете, какие это нахальные создания. Дай им волю, они не только в кадр, они в камеру залезут. Что вы терзаете свою фантазию? Вы тут так рассказали, что режиссер всерьез решил, что воробей — это его настоящая находка...

— Был воробей, — упрямо бычич голову, сердито пробубнил режиссер-постановщик.

— Вот у меня здесь ваш режиссерский сценарий, — закричал фальцетом сердитый старик, — куры есть, гуси есть. Воробья не числится!

— Сценарий не догма, — уже не очень уверенно заметил режиссер.

— И вообще, — продолжал сердитый старик, — при чем здесь воробьи, при чем здесь древние и современные итальянцы? Вам показали материал. Вот и обсуждайте!

Главный редактор деликатно постучал карандашом по крышке стола.

— Товарищи, — сказал он миролюбиво, — мы действительно несколько уклонились от темы. Кто хочет говорить по существу?

В комнате воцарилась тишина.

— Понятно, — с приятной улыбкой произнес главный редактор, — судя по всему, требуется небольшой перерыв на размышления. Ну что же, не будем противиться очевидному желанию большинства.

Кто зааплодировал, я точно не заметил, но все быстро и организованно покинули комнату.

Я тоже вышел. И напрасно. Меня, оказывается, разыскивал зам. директора — надо было ехать в академический театр «выбивать» актера на тонировку.

Я, конечно, поехал. Только очень сожалел. Мне было не ясно, что они в конце концов сделают с воробьем.

В. А. Глешин

Рис. Т. Гнисюк

— Вы не скажете, где художник Дуленков?
— Подождите, он будет через 30 минут... Наверное, он в архитектурно-конструкторском бюро, а может, в мастерской работает над эскизами, возможно, что и в буфаторском цехе или в павильоне, где обставляется декорация...

Где бы ни был этот человек — он в движении, всегда в движении. Таким вот почти 40 лет знаю я Бориса Дуленкова, художника-постановщика, заслуженного художника РСФСР, лауреата Государственной премии — быстрого, живого, четкого.

Мое первое знакомство с ним состоялось в далеком, довоенном 1935 году, когда он поступал в художественное училище имени 1905 года, и это знакомство продолжается сегодня на киностудии имени М. Горького, где мы работаем.

22 года отдал кино Борис Дуленков и за это время участвовал в создании более 30 кинолент. Ему повезло работать с такими мастерами, как Сергей Герасимов («Тихий Дон», «Люди и звери»), с Марком Донским («Сердце матери» и «Верность матери»), со Станиславом Ростоцким («Земля и люди», «Доживем до понедельника»), со Львом Кулиджановым («Синяя тетрадь»), с Татьяной Лиозновой («Евдокия», «Им покоряется небо», «Семнадцать мгновений весны»). Для каждой из этих картин он находил оригинальное и всегда интересное решение.

Я сказал «ему повезло», имея в виду, что работа с большими мастерами разных творческих почерков, работа над глубокой, серьезной драматургией формирует, повышает мастерство художника и дарит ему радость творчества. Яркий пример тому — фильм «Тихий Дон». Работа над большой, страстной и монументальной прозой Шолохова и сотрудничество с Сергеем Герасимовым дали художнику толчок к творческому поиску и оригинальным открытиям. А их в фильме немало. Прежде всего хутор Татарский — грандиозный по замыслу и интересный по исполнению. Весь хутор (неискушенному человеку трудно в это поверить!) выстроен специально для съемок: и белая большая, в натуральную величину церковь с колокольной и каменной оградой, и курени с плетнями, и длинные «живые» улицы, и майдан, на котором собираются по случаю разных событий хуторяне. Весь этот комплекс с удачно использованным местным рельефом и видом на широкую, могучую реку тонко и точно воссоздает атмосферу дореволюционной хуторской казачьей жизни. К каждой постройке у художника свое отношение, в каждой из них свое настроение. Мелиховский курень с оригинально найденным интерьером и точно подобранными бытовыми деталями передает характер мелиховской семьи, их дух жизни, нравы. Госпиталь, решенный в серо-холодных тонах и скупо освещенный, усиливает ощущение безысходности и трагедии...

Но мастерство художника — не только в том, как он умеет построить декорацию. Мастерство художника начинается с того, насколько глубоко он умеет читать драматургию и насколько интересно осознает и трактует ее. Прежде чем взять кисть, надо продумать вещь, проникнуться ее атмосферой, а потом уже искать изобразительный строй. Талант Дуленкова и заключается в том, что он умеет читать, изучать материал, вживается в него и сначала в эскизах, а потом уже в декорации создает то, что гармонично сливается с замыслом всей творческой группы. В его декорациях актеру хочется играть.

Большую творческую радость приносит художнику-постановщику момент, когда сочиненные им декорации — будь то станица или железнодорожная станция времен гражданской войны, дворцы или курени, роскошные рестораны, подвалы, улицы, разрушенные войной, — приобретают конкретные формы в пространстве, оживают, становятся местом действия целого фильма.

Удивительна эта профессия. Сегодня ты знакомишься со своим современником, а завтра можешь встретиться со сказочным героем; то живешь в фантастическом мире будущего, то в мире былинном...

— Вы не знаете, где художник Дуленков?
— Он, вероятно, в павильоне.

П. Пашкевич,
народный художник РСФСР

На четвертой странице обложки — работы художника В. Дуленкова.

«ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА»

Это драматичный рассказ о встрече двух бывших воспитанников детского дома, рассказ, в котором эпизоды сегодняшней жизни большого целлинного совхоза (где живет один из героев и где происходит действие) то и дело прерываются воспоминаниями о трудном послевоенном детстве героев. А воспоминания уступают место бурным спорам, потому что на многие проблемы сегодняшней действительности бывшие друзья смотрят совершенно по-разному. Вот этот острый, непрерывающийся спор и есть главное и самое интересное в фильме.

Сценарий О. Агишева, режиссер В. Бунеев, оператор В. Егоров. Произ-



«Последняя встреча»



«Земные и небесные приключения»

ра. Производство Кубинского института искусства и кинематографии, Куба. В ролях: С. Коррьери, Р. Миральес, А. Льяуро и другие.

«МУЖЧИНА И ДЕВУШКА»

Сюжет этой лирической новеллы охватывает несколько дней из жизни героев, которых соединила случайная дорожная встреча. Он — солидный инженер, она — молоденькая студентка художественного факультета. Она дерзка и раскованна. Он замкнут и погружен в себя.

Однако шаг за шагом оба героя, представляющие в картине разные, несхожие во взглядах на жизнь поно-

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ЭКРАНАМ

Эти фильмы намечены к выпуску

водство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. В ролях: В. Меньшов, Г. Сайфулин, С. Орлова и другие.

«МЕЛОДИИ ВЕРИЙСКОГО КВАРТАЛА»

Герои этого фильма, относящегося к жанру мюзикла, словно бы спустились на экран с горбатов улочек старого Тифлиса, пришли из городского фольклора, в котором всегда всем персонажам воздается по справедливости — бедным улыбаются счастье и удача, влюбленные соединяются, а злым достаются одни насмешки. Рамки мюзикла, жанра, в достаточной степени условного, таким образом, оказались настолько не тесны для авторов, позволили им с любовью рассказать о своем народе, о доброй, щедрой и талантливой душе его.

На VII Всесоюзном кинофестивале в Бaku «Мелодии Верийского квартала» удостоены первой премии. Кроме того, Софино Чиатурели, играющая прачку Вардо, награждена также первой премией за исполнение женской роли.

Сценарий Г. Шенгелая, А. Салуквадзе, режиссер Г. Шенгелая, оператор А. Мгебришвили, композитор Г. Цабадзе. Производство киностудии «Грузия-фильм». В ролях: С. Чиатурели, В. Кикабидзе, И. Нинидзе, М. Канкава, Д. Абашидзе и другие.



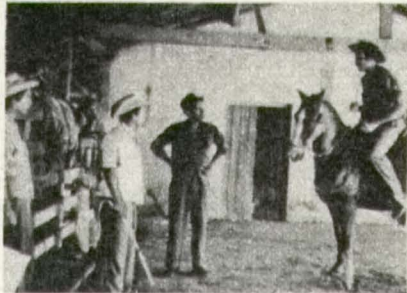
«Мелодии Верийского квартала»



«Как украсть миллион»



«Кыш и Двапортфеля»



«Человек из Майсинику»

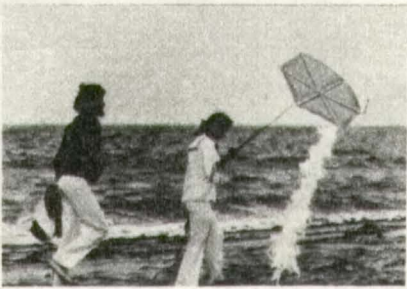
«КЫШ И ДВАПОРТФЕЛЯ»

Кыш — это собачка. Двапортфеля — это мальчик. Учтите, мы не ошиблись, написав слово «Двапортфеля» вместе. Так прозвали первоклассника Сероглазова за маленький, высотой всего в два портфеля рост, и кличка на какое-то время прижилась в классе. Вообще маленькие дети, которым еще только предстоит пойти учиться, посмотрев фильм, узнают, что в школе забавно и интересно, а взрослые, которые уже, наверное, давно забыли, что такое первый класс, получают возможность вспомнить это и еще раз вздохнуть о прекрасном, веселом, однако тоже отнюдь не бесконфликтном детстве...

Сценарий Юз. Алешковского, режиссер Э. Гаврилов, оператор Г. Курьянов. Производство киностудии «Мосфильм». В ролях: Андрей Кондратьев, Катя Кузнецова, Л. Курравлев, Л. Лужина, В. Заманский и другие.



«Какая у вас улыбка?»



«Бегство в Ропотамо»

«КАКАЯ У ВАС УЛЫБКА!»

Парень провалился на вступительных экзаменах в вуз. Обычная история, не правда ли? Сколько фильмов, сколько экранных сюжетов начиналось именно так! Но авторы картины «Какая у вас улыбка?» справедливо полагают, что тема поиска молодым человеком своего призвания, своего места в жизни от частого повторения ничуть не стала менее актуальной, и проводят своего героя через целую серию неудачных, а порой даже комичных попыток найти себе работу по душе — то в парке культуры и отдыха, то в редакции, то в научно-исследовательском институте. И каждый раз герой говорит себе: «Не то», «Опять не то» — пока, наконец, не находит истинное свое призвание в фотографии, давая молодому зрителю (на которого в основном и рассчитан фильм) возможность еще раз убедиться, что человек может чувствовать се-

«ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ»

Перед началом летних каникул класс разделился на две неравные части. Наиболее многочисленная и достойная группа учеников решила за лето построить планер и научиться на нем летать. Наименее достойная группа решила просто бездельничать. Сами авторы этого детского фильма, естественно, всей душой на стороне хороших мальчиков и девочек и делают все от них зависящее, чтобы ослепить бездельников и облегчить положительным героям путь в небо, к планеризму, о котором, кстати, в фильме рассказано весьма подробно, что и составляет главную достопримечательность «Земных и небесных приключений».

Сценарий Ю. Пархоменко, режиссер И. Ветров, оператор А. Пищников.

Производство Киевской киностудии имени А. П. Довженко. В ролях: А. Матешко, В. Правоторов, Е. Плюйко, М. Глузский и другие.

«ЧЕЛОВЕК ИЗ МАЙСИНИКУ»

Это рассказ о смелом человеке, работнике органов госбезопасности Альберто Дельгадо, который, рискуя собой, отправляется в логово контрреволюционеров, чтобы разведать их тайные планы. Основной сюжетный мотив довольно типичен для детектива: герой вынужден действовать под чужой личиной и до поры до времени держать в заблуждении не только своих врагов, но и зрителей. Однако эта привычная сюжетная колееа проложена по совершенно новому для нас материалу. Жизнь новой Кубы, деятельность сельских кооперативов, проблемы и трудности социалистического строительства — вот содержание фильма, придающее новизну и неповторимость традиционному сюжету.

На VIII МКФ в Москве актер С. Коррьери (Дельгадо) награжден призом за лучшее исполнение мужской роли.

Сценарий М. Переса, В. Касауса, режиссер М. Перес, оператор Х. Эр-

ления, не только преодолевают разногласия, но и начинают испытывать друг к другу чувство, помогающее им внутренне измениться и сделать выводы, влияющие на дальнейшую судьбу каждого.

Сценарий К. Пожса, режиссер Ф. Фогель, оператор О. Ханиш. Производство Студии телевидения (ГДР). В ролях: П. Павловски, И. Бонау, К. Бёве и другие.

«КАК УКРАСТЬ МИЛЛИОН!»

Как украсть миллион? Очень просто. Вы идете в музей. Выбираете там самую дорогую картину или скульптуру. Пережидаете, пока залы опустеют. И ночью берете то, что вам нужно. Правда, музей буквально ломится от полицейских. Правда, в залах сплошная сигнализация. И скульптура, за которой идет охота, не подлинник, а талантливая подделка. И герои время от времени путаются, кто есть кто и кто за кем следит. Известный американский режиссер Уильям Уайлер (мы видели на экранах такие его комедии, как «Римские каникулы» и «Смешная девчонка») снял эту чисто развлекательную, не претендующую на какую-либо особо серьезную мысль ленту в отличном ритме и темпе.

Сценарий Г. Карница, режиссер У. Уайлер, оператор Ч. Лагг. Производство кинокомпании «XX век Фокс», США. В ролях: О. Хепберн, П. О'Гул, Ш. Буайе и другие.

«БЕГСТВО В РОПОТАМО»

Вы найдете в этом фильме многое. Хорошие песни. Красивые пейзажи. Яркие краски, нарядные костюмы. Не ищите в нем только одного — сюжета. «Бегство в Ропотамо», судя по всему, сделано с одной-единственной целью — познакомить зрителя как можно с большим количеством новых эстрадных песен. Отдельные концертные номера почти не связаны друг с другом сюжетно, если не считать очень условного и лишь едва-едва намеченного мотива временного бегства эстрадной певицы Лины Димовой в Ропотамо, в сельскую тишь, где она выдает себя за глухонемого (продолжая, впрочем, непрерывно петь)...

Сценарий Р. Вылчанова, В. Априлова, режиссер Р. Вылчанов, оператор А. Тасев. Производство киностудии художественных фильмов. Болгария. В ролях Н. Маркова, Д. Ташев и другие.

Кроме того, на экраны выйдут фильмы: «Романс о влюбленных» («Мосфильм») — лирическая драма о любви современных молодых людей [см. материалы об этой картине «СЭ» № 15—1972 г., № 5—1973 г., № 5—1974 г.]; «Однажды летом» [киностудия имени М. Горького] — киноальманах.

Среди зарубежных картин — «Чистыми руками» (Румыния) — детектив, действие которого разворачивается в Бухаресте весной 1945 года; «Попытка убийства» [Чехословакия] — также остросюжетная лента, но сделанная на современном материале; «Хорошенькое дельце» (Франция) — пародия на гангстерский фильм, «Трудная любовь» (Япония) — мелодрама о любви.

РАДОСТЬ ТВОРЧЕСТВА

На творческом счету известного художника советского кино Бориса Дуленкова — десятки работ для экрана. Мы публикуем сегодня лишь несколько эскизов к фильмам, снятым на киностудии имени М. Горького. Статью о нем читайте на стр. 20.



1. «Доживем до понедельника». Двор

2. «Им покоряется небо». КП

3. «Тихий Дон». Хутор Татарский

4. «Сердце матери». Пристань

5. «Синяя тетрадь». Сестрорецк

