

СОВЕТСКИЙ

ЭКСПОНАТ 1



НОВОЕ
ИМЯ

ЛЮБОВЬ ПОЛЕХИНА

(Вы ее скоро увидите
в фильме «Дочки-матери»)

Когда С. А. Герасимов на учебном занятии курса читал мой сценарий «Дочки-матери», я сидел на задней скамье, рядом со студенткой, назначенной на главную роль в фильме. У нее были длинные волосы и рысьи глаза. Как часто уже случалось, по прошествии некоторого времени после окончания работы сценарий производил на меня тягостное впечатление, и я время от времени с отвращением мотал головой. Позже эта студентка, Люба Полехина, сказала Герасимову: «Рядом сидел какой-то товарищ и все время мотал головой, ему не понравилось». Сама же она, слушая, прослезилась. Мне подумалось, что она наивна и сентиментальна.

По мере того, как я ее узнавал, она последовательно и планомерно меня удивляла.

На первой репетиции удивила своим твердым провинциальным говорком. Он делал забавно контрастным ее сосуществование с Иннокентием Смоктуновским, который репетировал роль человека, во всех отношениях ей противоположного.

На первой съемке удивило ее совершенное спокойствие перед камерой. «А я не боюсь камеры, — говорила она. — Мне все равно, есть она или нет».

На следующих съемках удивило то, как ее натура совпала со всеми особенностями характера героини. Именно натура. Правда, помимо всего прочего, поначалу мне показалось, что Люба так же, как и моя героиня, прямолинейна и нетерпима. Вскоре я понял, что в этом ошибаюсь. В жизни ей довелось испытать многое. До поступления в институт, когда она работала дворником, ей приходилось сталкиваться с такими субъектами, что можно было и ожесточиться. Она осталась добра и открыта дружбе. Я испытал это даже на себе.

Как-то на съемках в Свердловске она ухитрилась заметить, что у меня тусклое настроение. Она уговорила меня походить по городу — не хотелось, но пошел. Завела в буфет, угостила кофе и бутербродом — именно она угостила. Постепенно настроение упорядочилось, и все прошло.

Затем я убедился, что в работе Полехина ничуть не наивна и не простодушна. С нею режиссер, пожалуй, меньше репетировал, чем с другими актерами. У нее есть способность жить в роли, и ничего не пропуская. Она подробно и точно реагирует на все, что происходит вокруг нее, она подробна и точна во взаимоотношениях с партнерами. Зрители, скажем, едва ли заметят вот что. Когда Смоктуновский, пошучивая и веселясь, болтает: «Чехов? Это фельетонист, что ли?..» — Полехина где-то на втором плане рассмеялась и показала на него пальцем — точно так, как и должна отнестись к этой шутке девушка, воспитанная детдомом и ПТУ.

Мы знаем кинематограф «типажный», где исполнители ролей подбираются по признакам внешней выразительности. Со временем, возможно, утвердится кинематограф в «внутренней» типажности, когда для исполнения роли будут искать родственную человеческую натуру.

Еще раз Люба удивила меня в учебной студенческой работе по рассказу Тургенева. Она играла гордую красавицу крестьянку. Роль совсем иного характера. Она держала перед собой блюдце чая, грызла сахар-рафинад и безмятежно, царственно улыбалась... Здесь были другие актерские приспособления, другое, ярко комедийное существование в роли. Трудно предвидеть, какие стороны актерского и человеческого таланта в ней еще не раскрыты...

Александр Володин

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

№ 1 январь 1975

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» 1975 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 С. Д. Алексева.
Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

С Новым годом, друзья наши, с Новым годом, читатели!
Весь прошлый год, как помнят неизменные подписчики,
«СЭ» складывался в формах живого диалога с вами,
печатал письма и споры, предложения и обзоры почты.
Теперь — о «СЭ-75». Вы встретитесь в этом и следующих
номерах со многими новыми, подсказанными
читателями рубриками.

«НОВОЕ ИМЯ». Мы представим вам дебютантов, знакомство с которыми, наверное, будет и интересным и обещающим.

«ДВЕ СТРАНИЦЫ ПОСЛЕ СЕАНСА». В этом разделе критики, давние авторы «СЭ», в коротких (непрерывно!) рецензиях поделаются с вами мнениями о новых киноработах.

«ФИЛЬМ И ПРОБЛЕМА». Рубрика призвана собрать для разговора о важных, противоречивых интересных проблемах нашей экономики, культуры, общественной жизни ученых и писателей.

БЕСЕДА «У ДОМАШНЕГО ЭКРАНА» откроет цикл своеобразных разговоров со зрителем — перед началом телепремьеры, в минуты досуга.

Воспоминания, живое размышление о трудных и славных годах найдете вы в разделе «XXX ЛЕТ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЕ».

Замыслы, споры кинематографистов найдут место в интервью, статьях, обсуждениях «ТВОРЧЕСКОГО КЛУБА» журнала.

Намечены и другие новые рубрики.

Насколько они будут интересными, зависит от вас.

Напишите нам:

- Чего не хватает «Советскому экрану» и что нового вы хотели бы видеть на его страницах?
 - Какие разделы, рубрики, конкретные материалы, опубликованные в прошлом году, вам понравились, а какие не ответили вашим интересам?
 - Журнал ежегодно проводит опрос читателей по фильмам текущего репертуара. Считаете ли вы интересным такой опрос, что бы вы могли предложить для его улучшения в будущем?
- Напишите нам об этом, сообщив свой возраст, профессию, образование, сколько лет читаете наш журнал.

**Пусть ваши письма о работе журнала будут постоянной
формой нашего общения.**

С НОВЫМ КИНОГОДОМ!

На первой странице обложки актриса Любовь ПОЛЕХИНА. Фото Н. Гнисюка

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 5 б. Телефон редакции 152-88-21.
№ 1 (433) — 1975 г. Сдано в набор 15/XI — 1974 г. А 10432. Подписано к печати 3/XII — 1974 г.
Формат 70×108¹/₂. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 5. Заказ № 3047.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина.
Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

Родион НАХАПЕТОВ —
«С тобой и без тебя».

Никита МИХАЛКОВ —
«Свой среди чужих —
чужой среди своих».

Сергей НИКОНЕНКО —
«Птицы над городом».

В разговоре участвуют критики: А. Свободин, К. Рудницкий, Л. Аннинский, Е. Вейцман и дебютанты критического цеха: Н. Зархи, М. Михайлова, Н. Целиковская. Слушала и записала А. Гербер.

Мы помним немало фильмов-дебютов, которые сказали новое слово в искусстве или вернули старому его истинный смысл. Дебюты-исповеди, выстраданные биографии поколений. Дебюты — психологические проникновения или социологические исследования. Дебюты — неотделимые от времени или надолго его опередившие. Дебюты — имена. Вспомним хотя бы некоторые из них: Чухрай, Хуциев, Тарковский, Данелия, Климов, Быков, Кончаловский, Океев, Абуладзе и Чхеидзе, Мащенко, Губенко... Мы их сразу запомнили. Всегда узнаем — по своему, неповторимому почерку, манере. Им



«Свой среди чужих —
чужой среди своих».
Режиссер Никита Михалков
в роли атамана

О ЧЕМ? ВО ИМЯ ЧЕГО?

обсуждаем три
режиссерских
дебюта



было что сказать, а нам, зрителям, в результате было о чем подумать.

Дебют — это позиция, которая предполагает единомышленников. Это опыт, который не должен принадлежать одному. Если сегодня три известных актера решили стать режиссерами, значит, им стало тесно в доспехах образов и ролей, в рамках чужих режиссерских решений и стилей, значит, у них есть свои слова и своя неотложная необходимость их высказать. Своя боль и свои прозрения. Свой поиск. Короче — с чем и во имя чего выступили они в режиссуре! Мы сознательно не поставили на первое место еще третий вопрос: как! Хотя и об этом, безусловно, пойдет речь, да и возник этот разговор именно потому, что все три дебюта по своим профессиональным качествам его заслуживают.

А. СВОБОДИН. Не следует нагружать эти вопросы излишним пафосом, перед нами все-таки первые фильмы, но в первых произведениях у всякого художника присутствует, обязана присутствовать жажда сказать свое слово. Все три фильма связаны с драматическими страницами истории нашей страны, так что слово молодых кинематографистов особенно интересно. Коллективизация у Нахпетова, Отечественная война у Никоненко, первые годы революции у Михалкова. Они дети новых поколений, поэтому интересно и важно, как они осмысливают историю.

«Птицы над городом».
Режиссер Сергей Никоненко
в роли таксиста Вишнякова



Родион Нахпетов в главной роли фильма «Влюбленные». В картине «С тобой и без тебя» он не снимался. В ее главных ролях И. Будрайтис и М. Неёлова



Л. АННИНСКИЙ. Но художник, прикасаясь к историческому материалу, обязан как бы заново все пережить и быть свидетелем потрясенным.

А. СВОБОДИН. У Нахпетова — драматическая история любви. Она «держит» фильм, его сюжет. Но происходит эта история в реальных условиях русской деревни начала тридцатых годов, начала коллективизации — эпохи гигантских социально-экономических сдвигов и потрясений. Нахпетов рассказал про любовь красиво, он любит ее течением, даже в конфликтных эпизодах его не покидают эстетические ритмы. Но где же драма истории, прошедшая тогда через все крестьянские сердца? Ритмы элегии продолжались до конца...

Л. АННИНСКИЙ. Нет, тут я с вами не согласен. Скорее это антиэлегия. У художника есть своя, несколько неожиданная позиция, о которой тоже не грех сказать. Испокон веков считалось, что природа любви заложена в свободе выбора. Нахпетов предлагает любовь как следствие насилия. Не любишь — полюбишь. Заставлю. И, что самое удивительное, заставил. Это довольно модное сейчас веяние, когда утверждается сила мужчины как животворная сила, способная вызвать... да, сначала ненависть, но зато потом любовь. Впрочем, я бы принял этот киноанализ истоков любви, если бы Нахпетов поставил эксперимент в условиях чисто лабораторных, свободных от каких-либо конкретных исторических обстоятельств. Но здесь история выросла на живой почве — деревня 30-х годов. Где же она, эта деревня? Вместо драмы истории я вижу красивую сказочку с трактором и добрыми волшебниками, которые нежно уговаривают хуторянина идти в колхоз, а тот почему-то не хочет. А почему?

И это снято в 1974 году, когда уже прочитана и переиздана мужественная проза Залыгина, Белова, Абрамова... И, кстати, давно написана «Поднятая целина» Шолохова. И сняты и всем народом признаны картины Василия Шукшина...

М. МИХАЙЛОВА. Но ведь Нахпетов делал не эпическое кино, а поэтическое. Он хотел показать это время через двух героев, на чисто любовных отношениях. Сделал это тонко, изящно...

Н. ЦЕЛИКОВСКАЯ. Я согласна с Аннинским. Художник не может не помнить, не имеет права. И я сначала любовалась красотой деревни, вспоминая образцы русской пейзажной и портретной живописи, — Неёлова и Будрайтис выразительно и прекрасно сняты. Но где-то в середине это начинает раздражать. Невольно вспоминаешь слова одного из персонажей Маяковского: «Сделайте мне красиво».

А. СВОБОДИН. Об этом я и хотел сказать. Для меня это все-таки осталось элегией, и я думал, сознательно или случайно режиссер эпизодами медленно текущей психологической драмы уводит зрителя от драмы социальной, драмы историчес-

кой. И невольно начинаешь думать, не происходит ли это оттого, что режиссер, молодой художник, внутренне слишком благополучен и естественная связь с прошлым — качество, присущее всякому истинному художнику, — просто еще не нажита им? Я хотел бы ошибиться!

Н. ЗАРХИ. Я не знаю, сознательно ли ушел Нахпетов от обстоятельств, которые оказались сильнее его сильных героев. Но для Никиты Михалкова сильный герой — это единственное спасение от обстоятельств, чью суровую неизбежность в революционное время он, естественно, не подвергает сомнению.

Вы скажете, что у Михалкова тоже нет драмы времени — так, шутство, вестерн с большим набором заимствований. Ну и что?

Хорошие образцы лучше, чем неумелая стряпня из собственных плохих продуктов. К тому же Михалков делает это откровенно, весело, озорно...

А. СВОБОДИН. Тут я с вами согласен, и в самом деле — откровенно, весело, озорно. В начале моя зрительская память, точно арифмометр, начала отсчитывать цитаты. Это из Бергмана, это из Кубрика, это из «Диллинджера», фильма о знаменитом американском бандите 30-х годов, это воспоминание (воспоминание!) о Феллини, эти типажки из Бертолуччо... Сам Никита Михалков — актер, сначала заставляет своего героя грассировать, потом забывает об этом... Но в конце концов я понял, что это прием, что такая раскованность — принцип не только зрелища, но и мышления. Что лабиринт сюжета, кроссворд фабулы — это так задумано, чтобы мы сами вышлупили из этого детективно-интеллектуального гибрида тему верности, мужества. От фильма хмелеешь, но, протрезвев, спрашиваешь себя: что это? О чем? Фильм — производное от мира искусства, озорство и веселье его заразительны.

Но вот что режиссер думает о жизни?.. Я бы подождал с ответом...

Н. ЗАРХИ. Герой фильма, подозреваемый в преступлении, не ждет безвольно, чем кончится его дело, он не жертва, не несчастный, которого надо жалеть. Он сильный человек, способный на поступок, который, единственный, может снять с него все подозрения.

Л. АННИНСКИЙ. Значит, достаточ-

но быть сильной личностью, чтобы изменить объективные обстоятельства.

Не любишь — полюбишь. Преследуете — устанете, я бегу быстрее. Не надо долго заниматься анализом «обстоятельств», а надо дать волю сильной личности, которой никакие обстоятельства не страшны: она их «пересилит». Да здравствуют супермены!

Н. ЗАРХИ. Это не новомодная тенденция в защиту суперменства. Это тоска по тем годам, когда были большие возможности для поступка, который дает человеку максимальную возможность для самовыражения, самоутверждения...

А. СВОБОДИН. Я не заметил у Михалкова той тоски, о которой говорил Зархи. Но сам Михалков, безусловно, совершил поступок, сделал этот раскованный почти до шутейного зрелища фильм.

К. РУДНИЦКИЙ. Салтыков-Щедрин говорил, сколь геннален может быть русский человек, если ему не грозит за это телесное наказание...

А. СВОБОДИН. Ну, наказывать Михалкова рано. К тому же он не скрывает правил своей игры.

К. РУДНИЦКИЙ. Он сам как бы говорит: я это могу и это. И это попробую и то. Он откровенно не брезгает никакими цитатами и весело творит свое суматошное действие, в котором выявлены все операторские возможности. И все можно было бы принять, если бы речь не шла об истории, о тех годах, которым чрезмерное шутство все-таки противопоказано.

Н. ЗАРХИ. Но это же вестерн!

К. РУДНИЦКИЙ. У вестерна есть свои железные законы. Стихия фильма — это трезвый, педантичный расчет кинорежиссера. В фильме, безусловно, есть интересные авторские «покушения», но все центристские силы Михалкова разбегаются в разные стороны. Человека с такими возможностями надо ставить в более жесткие условия. Ему не хватает какого-то канона, может быть, нравственного...

Е. ВЕЙЦМАН. Вот именно. Без этого нет дебюта — без позиции, без заявки на свое отношение к проблемам вечным, но для каждого художника всякий раз новым. Из трех работ, на мой взгляд, работа Сергея Никоненко ближе всего к понятию

дебюта. Хотя профессиональный просчет в ней больше всего, но зато в ней нет душевного благополучия. Помните, была такая картина с чудесным названием «Я родом из детства» (сценарий Геннадия Шпаликова).

Так вот, Никоненко весь родом из детства. Вместе со сценаристом С. Фрейлихом он сделал фильм не просто о мальчике, который задает себе и людям взрослые вопросы. Он сделал фильм о смысле жизни этого мальчика. Жизнь — это сложная гармония природы, которую человек должен не разрушать — войной ли, равнодушием ли, злобой, — а поддерживать и сохранять любовью, — вот о чем картина Никоненко. Страшна война, но еще страшнее, когда дети организовано играют в войну. Необходимость? Да, Никоненко это понимает. Но есть враг — не завтрашний, сегодняшний. Есть убийцы, замахвающиеся на природу в мирных лесах. И Никоненко прерывает красивую игру в войну, потому что необходимо участие детей в подлинной войне, с мирными, но такими опасными врагами. Это спасение живых во имя жизни: человека, леса, зверя; это желание восстановить разрушенные звенья долинного, природо-запрограммированного, — семьи, дружбы, любви — главная тема Никоненко. О ней и для нее этот фильм. Да, сын Вишнякова куда умнее отца, но отец уже выстрадал свою теплоту и доброту, а мальчику предстоит все это еще пережить в будущем.

Эти слова, вероятно, можно отнести и к трем нашим дебютантам. Они, быть может, тоже отличаются от своих учителей, хотя бы потому, что у них, как и положено молодым, острее глаз и быстрее реакция. Они свободнее, озорнее, веселее. Они пользуются всеми новейшими средствами современного кинематографа, но иногда забывают, во имя чего. В начале своего пути они ведь уже сегодня должны думать о его вершине. Мы рады их появлению, мы считаем его заметным событием в жизни нашего кинематографа и, закрывая свой «круглый стол», надеемся, что их сфера в искусстве не будет столь очерченной и закругленной, как этот дружелюбный разговор. До следующей встречи на экране, а потом и на наших страницах.

фильмы
1975-го

У ПОДНОЖИЯ И НАВЕРХУ

Афиша «Театра сангигиены» обещала интересное представление о домашних паразитах. Плакат призывал одеть горянок в пальто. Целый выводок малышей во главе с усатым папой весело-испуганными глазами смотрел с высоты огромной арбы.

Двадцатые годы вернулись на тихую улочку Нальчика цокотом подков, скрипом телег, звяканьем таратаек. Улица входила в неторопливый, провинциальный ритм. Правда, ритм этот все время нарушался то статистами, то жокеями, то детьми. Дети из селения, которых привезли для

— А вы со студии Горького, да? А сердитого начальника геологов Авдюшко играет, да? А ваш фильм называется «Всадник с молнией в руке»? А мы хотим на всадника посмотреть.

...Пойди объясни каждому, что всадник с молнией в руке — поэтический образ Кабардино-Балкарии, ее гор и ущелий, рек и высокогорных пастбищ. Тот дух нации, что у всех народов проявляется в вечном движении вперед. Когда-то черкесы лучшими считали шашки, закаленные на ветру. Кузнец брал еще не остывшую полосу стали, садился на коня и скакал во весь опор. Такая сабля рубила камень, как сахар. Мотивом преодоления пройдет всадник через весь фильм.

«Товарищ режиссер, товарищ режиссер! А этот с молнией скоро приедет? Мне на работу пора». Вскоре эта простодушная фраза становится в группе веселой присказкой к съемкам. И когда на следующий день мы отправляемся в горы, я напоминаю ее Хасану Хажкасимову, он улыбается.

— А знаете, — говорит он, — для меня наивность и доверчивость — одни из самых ценных человеческих качеств. Я очень люблю грузинский кинематограф именно потому, что герои многих его фильмов доверчивы. Они еще надеются на возможность свершения чуда...

У юных героев «Всадника» нерасчетливость, естественность порыва тоже основа их существа. Для них быть, желать, добиваться — выше инстинкта самосохранения. Погибает в горах геолог На-



К 30-летию Победы студия выпустит на экраны фильмы «Они сражались за Родину», «Фронт без флангов», «Родины солдат», «Союзово». Кроме того, зрители увидят картины «Маяковский смеется», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Выбор цели», «Дерсу Узала», «Ивановы» (об этих картинах «СЭ» рассказывал в прошлом году). Режиссер А. Михалков-Кончаловский начинает киноэпопею «Материн гигантов» — о сегодняшней Сибири, об освоении ее богатств. Ю. Озеров снимает фильм «Коммунисты», посвященный роли коммунистов в борьбе с фашизмом в годы Великой Отечественной войны.



Эльберд (Р. Балаев, слева),
Андзор (С. Саблиров)



Сейчас будет сниматься эпизод
«Наташа (Т. Кулиш) в черкесском ауле»

съемок эпизода, требовали обещанного мороженого. Жокеи горели нетерпением прогулять лошадей. Часовщик, взятый в статисты, желал погарцевать на коне. А погонщик волков... хотел сниматься в кино.

Погонщик подошел ко мне:

— Понимаешь, я человек старый. У меня дети, внуки. Я умру, что им останется? Им кино останется. Будут ходить, смотреть — меня вспоминать. А кино хорошее будет, я знаю. Смотри, сколько народу его делает. — Потом подумал и добавил: — В актеры не возьмете. А что я внукам рассказывать стану? Они дома не сидят — на дороге меня дожидаются.

...Я раскрыла сценарий, который дал мне во временное пользование режиссер Хасан Хажкасимов, и прочитала последние титры: «Сорок лет назад молодой геолог Вера Флерова нашла на Кавказе вольфрам и молибден. Вскоре после этого она погибла в горах... Наш рассказ не о Vere, но немного и о ней и о других беззаветных ребятах-комсомольцах первой пятилетки. Их было много».

Наверное, любознательный погонщик не ограничился бы этим кратким пояснением и захотел выслушать весь сценарий, но впереди стали настраивать камеру, и он пошел туда просить разрешения сниматься. А вокруг камеры уже собирались зрители обстоятельные (они приходили со своими стульями) и доверчивые.

таша, но порыв ее уже чем-то изменил окружающий мир. Вообще от человека остаются не только материальные ценности, как остались от Наташи найденные ею вольфрам и молибден, но и нечто неосознаемое. Совесть? Чистота души? Искренность? Словами определить трудно. Но это не уничтожимо и накапливается из рода в род. И люди всегда будут брать из этих невидимых запасов. Другой юный герой, Андзор, погибая, тоже отдаст миру частицу себя. Он готов принять смерть, но не выдать человека, который попросил приюта в его доме, хотя человек этот глубоко ему ненавистен. Почти ребенок, Андзор обладает стойкостью закаленного жизнью мужчины.

Мы довольно долго искали актера на эту роль, а в результате в фильме будет сниматься не профессионал, а студент Суфьян Саблиров. Знаете, чем он нас привлек? Умением не показывать своей заинтересованности и нежеланием производить впечатление на окружающих. Это близко по характеру к Андзору.

— Кстати, о сходстве. Мне говорили в группе, что Таша Кулиш, играющая Наташу, действительно чем-то похожа на Веру Флерову, прообраз Наташи. То ли улыбкой, то ли изломом бровей, то ли общим выражением нежности и ясности лица?

— Быть может. Но у Кулиш есть качество, которое, на мой взгляд, важнее внешнего сходства. Это неожиданность реакции, которая так привлекает у детей. Я называю ее скрытой комедийно-

стью. А здесь она совершенно необходима, чтобы драматизм фильма не был темным и гнетущим. Наташу одели в светлую одежду, словно хранящую отблеск солнечных бликов, но этот внешний контур должен быть обязательно дополнен внутренним состоянием готовности к улыбке, к разрядке. Это поможет сохранить нужное равновесие. Ну как в природе, посмотрите, — добавил Хажкасимов, поглядев в окно.

Я выглянула из машины. Ущелье, по которому мы ехали, кончалось. Казалось, что ладони, собранные в горсть, медленно раскрываются. И вот они совсем распахнулись, выведя нас на простор. Сумерки ущелья растворились в серебристом свечении дня. Дорога шла вдоль подножия гор. Розовые, серые, желтые срезы обнажали каменную плоть.

В таких же горах Вера Флерова нашла драгоценную руду. Высоко над уровнем моря стоит обелиск в ее память.

Когда-то, много лет тому назад мальчик, приехавший в город шахтеров Тырмауз, увидел обелиск, и это отложилось в его памяти, чтобы через много лет дать тему для фильма. По этой теме Хажкасимова сценаристы Ю. Дунский и В. Фрид написали сценарий. И город шахтеров, настоящий, реальный город, белой птицей присевший в горах, как материализованная мечта Наташи, соединил прошлое с настоящим. Путь, проделанный всадником с молнией в руке, стал документом времени.

«РОДИНЫ СОЛДАТ»

Имя генерала Карбышева давно стало легендой. Поистине удивительная жизнь прожита этим человеком. Офицер царской армии, он всем сердцем принял Октябрьскую революцию и внес свой вклад в становление армии молодой Советской республики, в воспитание ее кадров. Это был крупный военачальник и ученый, по книгам которого занимались многие прославленные советские полководцы.

Перед войной он руководил работами по укреплению Брестской крепости и подступов к Ленинграду. В 1940 году ему исполнилось 60 лет. Начало войны застает его в Белоруссии. После одного из боев, тяжело раненный, он попадает в плен. Четыре года пребывания в фашистских лагерях и тюрьмах, четыре года борьбы с врагом. Четыре года беспримерного мужества, героизма и стойкости, которых не смогли сломить самые изощренные пытки фашистских палачей. В феврале 1945 года Карбышев был зверски замучен в концлагере Маутхаузен.

Дмитрию Михайловичу Карбышеву посмертно присвоено звание Героя Советского Союза.

застыла ее, и, казалось, что встречные путники идут по облакам. Хажкасимов вслух комментировал путь, предупреждая появление мостиков, резких спусков и оползней. Он знал все наизусть. Здесь, в этих краях ассистентом у С. Ростоцкого он принимал участие в съемках фильма «Герой нашего времени». Здесь снимал свой первый самостоятельный фильм — о жизни черкесского мальчика. Здесь...

— Все, — сказал Хажкасимов. — Приехали.

Вот он, Верхний Чегем. Сторожевые башни, каменные ограды, сложенные из валунов, прикатившихся сверху, запах сыра и овечьей шерсти в каждом доме. Тут, в Верхнем Чегеме, будет происходить большая часть событий фильма. Пока режиссер занимается своими делами, брожу по поселку. Наполненные воздухом и светом, предомной оживают страницы сценария.

...Кузница. Сюда к братьям Андзору и Эльберду (Р. Балаев) в бесплодных поисках рабочих для экспедиции придет Наташа. И найдет здесь не только друзей, но и любовь. Кузница добротная и просторная. Местные жители под руководством художника-постановщика К. Загорского поставили ее на совесть, основательно. Только просвет вместо крыши и не тронутые трещинами стены напоминают, что это декорации. А рядом одностенный дом, открыв дверь которого оказываешься не в комнате, а над рекой, посылающей брызги прямо в лицо. Художник настолько органично вписал



Одна из наиболее значительных работ студии — киноэпопея «Блокада», экранизация романа А. Чановского, посвящена 30-летию великой Победы. К этой дате выйдут на экраны картины «20 дней без войны» и «Дожить до рассвета».

Вскоре начнутся съемки советско-финского фильма «Ленин и Финляндия», советско-американского фильма-мюзикла «Синяя птица». Главной задачей ленфильмовцев является создание фильмов о наших современниках. Им посвящены картины «Прошу слова», «Еще не вечер», «Последний день зимы», «Эти богатые мужчины», кинокомедия «Незнакомый наследник».

фильмы
1975-го



«Родины солдат».
В центре
Карбышев (В. Седов),
Чижов (Б. Гусаков)

Наверху, под самыми облаками, шевелились светлые треугольники, квадраты и эллипсы. Это передвигались по склонам отары овец. А навстречу нам ехали конники в папахах из шкур этих самых овец. Я вспомнила, как утром на улице, украшенной санитарно-гигиенической афишей, актер Борис Кудрявцев, с интересом рассматривая мохнатую шапку на голове у статиста, заметил:

— Удивительно интересный головной убор эта папаха. Как проявитель. Наденет ее человек, и сразу видно: приличная он личность или негодяй.

Борис Константинович осторожно потрогал свежеприклеенную бороду и сказал:

— Для крестьянина Самсона, чья борода сейчас свербит мне кожу, достал я из дальней памяти знакомого мне когда-то старика со всепонимающими глазами и тяжелыми, плоскими, как лопаты, руками. Сорок лет прошло с тех пор. Бесприютен, но живуч и умен был старик. И Самсон такой же. Бурные годы сорвали его с насиженного места, и вот кочует он в поисках людей, в поисках работы. Судьба столкнула его с геологами, и идет он с ними рядом, оборачиваясь то к одному, то к другому. Интересная личность, яркая. Можно его изобразить бродягой, вымогателем и жуликом, а можно сыграть мужика, по которому жизнь колесом прокатилась, а стержень в нем не сломала.

Машину резко занесло на повороте, и стук камней, вырвавшихся из-под колес, вернул меня на горную дорогу. Туман, поднимающийся от реки,

декорации в окружающие постройки и пейзаж, что кажется, они стояли здесь испокон веку. Подобно башне с темными провалами бойниц, Башне тоже предстоит сыграть в фильме свою роль. Здесь погибнет Андзор, защищая ненавистного ему бандита Астемирова (Б. Мулаев), непрошеным гостем вошедшего в его дом. Гостю отдай все — даже жизнь. Таков обычай!

А вот скамья во дворе, на которую присядет Наташа, разговаривая со стариками. И тут же вскочит под грозным окриком Самсона: в присутствии старших молодежь у черкесов не имела права сидеть. Таков обычай! Вообще в сценарии много местного колорита с его обрядами и обычаями. Не заслонит ли этнография, пусть неожиданная и интересная, основной сюжетной линии?

— Думаю, что нет, — говорит подошедший к декорации Хажкасимов. — Ведь для того, чтобы найти молибден и вольфрам, Наташе надо преодолеть не только горы, ей надо преодолеть свое чужеродство в этой горной стране. А для этого надо понять народ, его дух, его стремления и устои. И, отвергая кость отжившего, уметь увидеть позитивность многих обычаев, их благородство.

Смеркалось. В приближающейся темноте горы теснее смыкались вокруг селения. Это был прекрасный фон для драматической легенды с ее столкновениями, борьбой и преодолением.

А. Борисоглебская



Празднованию 30-летия Победы посвящен фильм «Незабытая песня», история жизни и борьбы узбекского воина, ставшего партизаном в Белоруссии. Действие фильма «Джейхун» разворачивается в первые годы после установления Советской власти в Хиве. О жизни поэта расскажет картина «Человек идет за птицами» («Мушфики»). Зрители увидят музыкальную кинокомедию «Я помню имя твое» и детский приключенческий фильм «Эти бесстрашные ребята на гоночных автомобилях». По Центральному телевидению будут показаны фильмы «Умит» — о молодых хлопководов, «Вольность» — о строительстве метрополитена в Ташкенте и «Ураган» — о строительстве газопровода в Голодной степи.

...Натурная площадка киностудии «Мосфильм». Здесь выросли страшные бараки концлагеря Маутхаузен. В их застывших окнах видны лица. Люди всматриваются куда-то вдаль — туда, куда фашисты недавно увели Карбышева. Но палачам не нужны свидетели, и по окнам бьют автоматные очереди...

Идут съемки фильма «Родины солдат». Рассказывает режиссер Юрий ЧУЛЮКИН:

— Мы выбрали для нашего фильма последние годы жизни Дмитрия Михайловича в плену, где наиболее полно раскрылось величие Карбышева — гражданина и патриота.

Ведь именно Карбышев — автор знаменитой «Памятки военнопленного», которую знали наизусть почти все узники фашистских концлагерей. К ним были обращены слова Карбышева: «Плен — это тот же фронт, и мы — те же солдаты». Сам Карбышев до последнего момента поддерживал в товарищах веру в жизнь, в победу Советской Армии.

Я давно мечтал снять фильм о генерале Карбышеве, подвиг которого считаю высоким выражением патриотизма советского народа. Работу над сценарием мы с Александром Гороховым начали около восьми лет назад. Мы встречались со многими людьми, бывшими вместе с Дмитрием Михайловичем в плену, хорошо знавшими его лично. Их воспоминания и легли в основу нашего киносценария.



«Хозяйка». Валя (Г. Ненашева)

Дед Северьян (М. Глузский)

Работая над фильмом, мы стремимся с документальной точностью воспроизвести на экране атмосферу нацистских концлагерей. Съемки проходили в Австрии, Польше, где нашими съемочными площадками были тюрьма в Легнице, концлагеря Освенцим, Маутхаузен и другие.

Большую помощь оказали нам польские товарищи, проявлявшие к нашей работе большой интерес.

Например, когда мы снимали в Освенциме, который сейчас превращен в музей, мы столкнулись с неожиданным затруднением: вся территория бывшего концлагеря заросла высокой, густой травой. Чтобы восстановить внешний вид Освенцима времен войны, польские товарищи за сутки скосили всю траву, и утрамбовали землю так, как она много лет назад была утрамбована ногами тысяч заключенных. Польские граждане снимались у нас и в массовых сценах.

Главную роль в нашей картине исполняет актер Воронежского драматического театра имени Кольцова В. Седов (это его первая большая работа в кино). В остальных ролях — Б. Гусаков, В. Шульгин, Ю. Померанцев, В. Осенев, Ю. Назаров, Л. Тулинг, Ю. Дуванов, польские актеры — Э. Каревич, З. Ковальчик и другие. Оператор М. Корощов, художник П. Киселев, композитор К. Молчанов.

Нашу работу мы посвящаем большому празднику советского народа — 30-летию победы над фашистской Германией.

М. Николаев

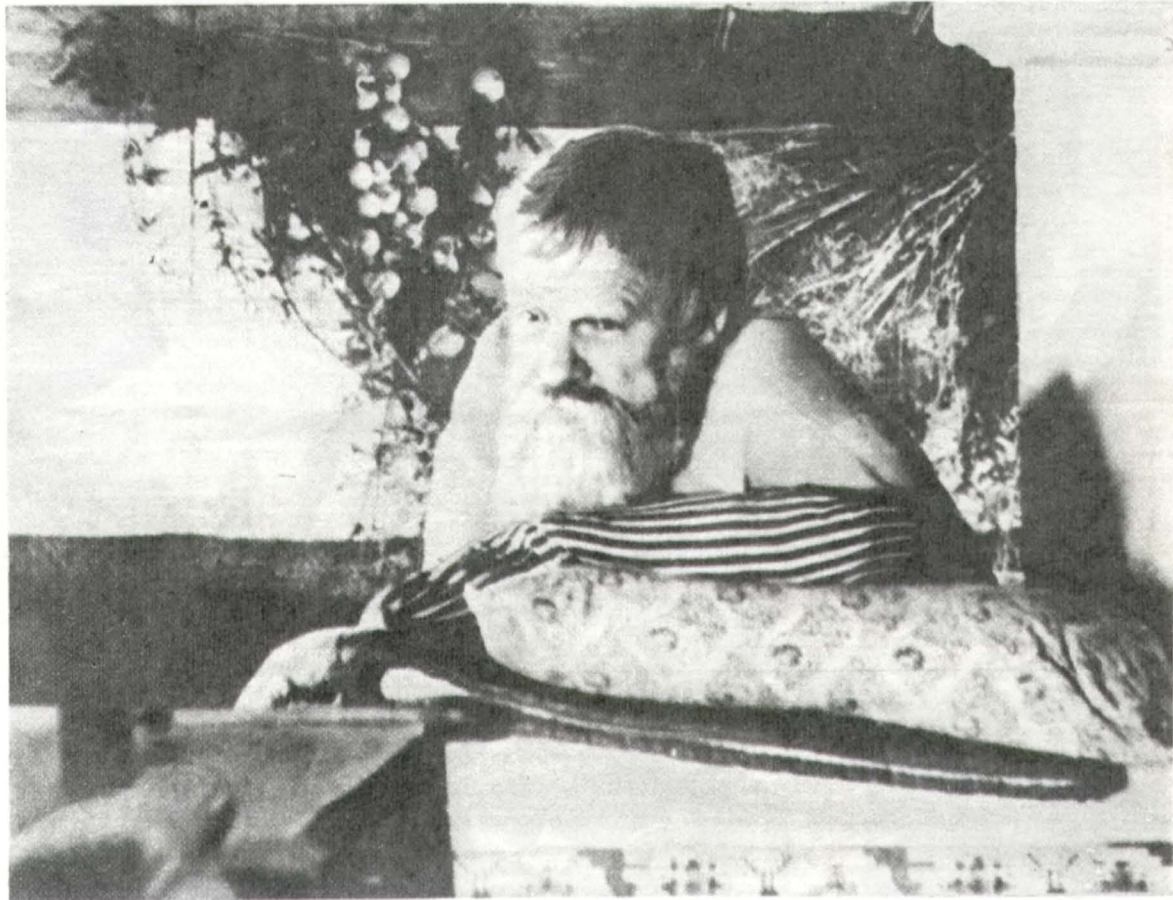
ШУКШИНСКИЕ ХАРАКТЕРЫ

Пришла телеграмма от Семена, младшего брата: помирает отец. Иван Громов отпросился на работе и поехал в родную деревню. Пока добирался из города, опоздал — отца похоронили. Иван навещает в дома земляков, ходит по знакомым с детства местам. Многие ровесники подались в город. Почему? Ведь прошло то время, когда жилось на селе хуже, чем в городе. Брат изо всех сил старается уговорить Ивана остаться:

— Ты же крестьянин, Ваня, как ты можешь так легко уехать. Тут не Мамай прошел... Тут твои руки нужны, голова твоя умная. Разве ты не понимаешь? Ты привык там, я знаю... Отвыкни. Трудно же без вас, черти! Мы справимся, урожай уберем, все сделаем... не то делали.

Картину «Земляки» ставит на студии «Мосфильм» режиссер Валентин ВИНОГРАДОВ. Он рассказывает:

— Сценарий написал Василий Шукшин. Мы с ним вместе учились во ВГИКе, в мастерской Михаила Ильича Ромма. Со студенческих лет я высоко ценил Василия Шукшина. Работать вместе с



ним было легко и интересно, потому что иначе как «на равных» он не представлял себе сотворчество. Шукшин старался вселить в человека, с которым работал, уверенность, даже не словами, а тем, что верил в тебя сам. Мне это было особенно нужно, поскольку «Земляки» — моя первая работа на «Мосфильме». Она не похожа на то, что я делал прежде. Фильмы «Восточный коридор», «Письма к живым», «Жди меня, Анна» посвящены войне. Эта картина о современной деревне.

Работая с Василием Макаровичем над сценарием, мы меньше всего хотели рассказать частную историю о том, как в деревню к младшему брату приезжает из города старший и что из этого получится. Деревенская жизнь — это среда, в которой раскрываются непохожие характеры наших героев. Мы собирались говорить со зрителями о родине в самом широком смысле слова, вмещающем в себя и привязанность к земле, на которой ты родился и вырос, и духовное родство, близость, взаимопонимание. Два брата, Иван и Семен, — это два характера, две судьбы.

Иван давно живет в городе. Жизнь изрядно «поломала» его. И душевная память Ивана остыла — он почти забыл родные края. Когда он приезжает в деревню, начинается как бы «размораживание» его памяти. Душа оживает, возвращаясь к забытому. Иван вдруг осознает, насколько незначительны все его жизненные переживания в сравнении с тем, что открылось здесь его душе. Неважно, останется ли он с братом сейчас или вернется после, важно,



В этом году известные документалисты А. Фрейманис и У. Браун представляют на суд зрителей художественные фильмы «Яблоко в рене», действие которого разворачивается в рабочем поселке на одном из островов Даугавы, где строится мост, и «Лето мотоциклистов», лирическую историю любви двух молодых людей. Современному рабочему посвящен фильм «Мой друг — человек несерьезный». Среди документальных лент наиболее значительной ожидается работа режиссера Герца Франка «Суд идет», которая расскажет о проблемах воспитания современной молодежи.

что он обретает чувство родины, без которого человеку трудно жить где бы то ни было. Как хорошо об этом написал в свое время Шукшин. Вот послушайте:

«Родина... Я живу с чувством, что когда-нибудь я вернусь на родину навсегда. Может быть, мне это нужно, думаю я, чтобы постоянно ощущать в себе житейский «запас прочности»: всегда есть куда вернуться, если станет невмоготу. И какая-то огромная мощь чудится мне там, на родине, какая-то животворная сила, которой надо коснуться, чтобы обрести утраченный напор в крови. Видно, та жизнеспособность, та стойкость духа, какую принесли туда наши предки, живет там с людьми и поныне, и не зря верится, что родной воздух, родная речь, песня, знакомая с детства, ласковое слово матери врачуют душу».

Когда создавался сценарий, Шукшин думал, что сам сыграет Ивана. И только крайняя занятость вынудила Василия Макаровича отказаться от этого намерения. Пригласили Леонида Неведомского из Ленинградского БДТ. А младшего брата, Семена, играет Сергей Никоненко. Чистая душа — Семен, хотя и несчастлив в житейском измерении, полон желания приносить пользу, отстаивать справедливость.

В ролях — Михаил Глузский, студентка школы-студии МХАТ Галина Ненашева, Михаил Кокшенов. Оператор Роман Веселер.

Т. Лотис



КИЕВСКАЯ
КИНОСТУДИЯ
ИМЕНИ
А. П. ДОВЖЕНКО

30-летию Победы студия посвящает фильм-трилогию «Дума о Ковпаке». Многосерийный художественный фильм «Полынь, трава горькая» расскажет о борьбе украинского народа против буржуазного национализма. Современной тематике посвящены картины «Секретарь обкома», «Спроси себя наедине», «Канал», «Смотреть в глаза», «Простые заботы». О дружбе украинского и узбекского народов говорит фильм «Мирзатюль». Юные зрители увидят киносказку «Я больше не буду», кинокомедию «Вы Петю видели?», фильм о первом Дворце пионеров «Побег из дворца».

— Не смущает ли вас, — спросила я режиссера Г. Кроманова, — что слишком много Исаевых на экране? Слишком много детективов, если даже не именно с этим героем, то похожим на него разведчиком, действующим в сходных ситуациях. Кроме того, зрители, свыкшиеся за долгие вечера у телевизора с Исаевым — Штирлицем в исполнении В. Тихонова из «Семнадцати мгновений весны», будут, вероятно, искать сходство между вашим Исаевым и Исаевым из знакомого телефильма.

— Если б я снимал детектив в чистом виде, возможно, это меня и смутило бы, — ответил режиссер. — Но сценарий заинтересовал меня не сюжетом, а изображением людей и событий. Что происходит в нашем фильме? В голодной Москве 1921 года чекисты узнают о существовании валютного подполья, крадущего ценности и тайно сбывающего их за границу. И это как раз в то самое время, когда страна крайне заинтересована в торговле с зарубежными фирмами. Нужно продать бриллианты, чтобы получить хлеб, накормить голодающих. Чекисты начинают борьбу с валютчиками. Необходимо установить, как переправляются за границу похищенные сокровища, по каким каналам передается информация. Вот для этого и отправляется в Ревель наш разведчик Всеволод Владимиров, действующий под именем журналиста Максима Исаева. Однако функции его этой разведкой не исчерпываются, потому что речь в нашем фильме пойдет не только и не столько о ма-

Науманн убеждается в этой сцене, что за домом его следят. Скрытая от глаз, идет напряженная борьба разведок. Но уже отснятый материал фильма дает представление и о другой стороне деятельности Исаева — той самой, о которой говорил режиссер Г. Кроманов. Исаев в исполнении В. Ивашова — человек очень образованный, рассуждающий о литературе, о живописи, о музыке, о талантах, которые революции нужны как хлеб, как воздух.

В какой степени все это поместится в рамки детективного сюжета — покажет будущее.

Т. Михайлова

ЮНОСТЬ НАШИХ МАТЕРЕЙ

Революция и гражданская война — время действия повести Михаила Зощенко «Возмездие». В ее центре образ кухарки Анны Лаврентьевны Касьяновой, прислуживающей в доме белогвардейского генерала Дубасова. Вовлеченная в водоворот революционных событий, Анна постепенно становится сознательным борцом за новую жизнь. Все происходящее увидено гла-



НЕ ТОЛЬКО РАЗВЕДЧИК...

Сегодняшнюю таллинскую улицу загримировать под двадцатые годы довольно просто.

Отвинчивается от фасада представительного особняка современная вывеска. Убирается со стены дорожный знак. Просят отойти в сторону мальчишек в школьной форме и любопытных девушек в брючных костюмах. Вот, пожалуй, и все. Сейчас укрепят возле подъезда полосатую будку, наклеют усы артисту, изображающему часового, и можно снимать. Смеркается. А на экране мы увидим ночь. Ветер. Тени на узких улицах. Чье-то лицо, мгновенно выхваченное камерой из темноты. Силует человека. Что-то таинственное свершается сейчас во тьме.

Предвкушение детектива буквально разлито в воздухе. На студии «Таллин-фильм» снимается двухсерийный цветной фильм «Бриллианты для диктатуры пролетариата» по роману и сценарию Юлиана Семенова.

Поскольку это будет уже третья (после «Пароль не нужен» и «Семнадцать мгновений весны») картина, где действует разведчик Максим Максимович Исаев, разговор о будущем фильме захотелось начать именно с этой фигуры.

териальных ценностях, сколько о сбережении ценностей духовных. Не случайно так много внимания будет уделено спорам Исаева с писателем Никандровым, покинувшим родину в трудную годину. Исаев пытается натолкнуть Никандрова на единственно правильное для него решение — вернуться назад, на родину. Такое же большое значение мы придаем и другой линии — взаимоотношениям Исаева со своим отцом, старым интеллигентом Владимировым. Казалось бы, откровенные споры в функции разведчика не входят, он должен по возможности скрывать свои мысли, чтобы не быть обнаруженным. Но разведка — лишь одна из сторон деятельности героя. Он находится в эпицентре сложных и разнообразных проблем времени. Это и позволяет мне надеяться, что Ивашов — исполнитель роли Исаева — не повторит в новом фильме то, что было сделано его предшественниками.

Остается добавить, что Г. Кроманов собрал в своем кинофильме очень интересный актерский коллектив. Отца Владимировича играет Н. Волков, графа Воронцова — А. Кайдановский, чекиста Романа — А. Джигарханян, оценщика Пожамчи — Л. Дуров, Веру, бывшую жену Воронцова, — М. Терехова, шифровальщицу советского посольства Оленецкую — Т. Самойлова, Науманна (шефа политической разведки буржуазной Эстонии) — известный таллинский актер и режиссер М. Микивер.

Сцена, снимавшаяся вечером на одной из таллинских улиц, действительно чисто детективная.



«Тут мужчина не годится».
Анна (Т. Доронина)

«Бриллианты для диктатуры пролетариата».
Чекист Бокий (С. Жирнов, слева),
Владимиров — Исаев (В. Ивашов).
Последние напутствия перед
отъездом Исаева в Ревель

зами Анны, пропущено через ее внутренний мир и рассказано ее неповторимым языком.

Повесть экранизирует на «Мосфильме» режиссер В. Кольцов (сценарий Э. Смирнова, Т. Дорониной, С. Тарасова). Будущий фильм называется «Тут мужчина не годится». В главной роли — Татьяна Доронина.

— Моя героиня, — говорит актриса, — прошла путь от забитой прислуги до сознательного бойца Красной Армии. Через много лет в день годовщины Октябрьской революции она скажет: «Я всегда завидовала тем людям, которые сознательно вступили в борьбу... И такую великую революцию, как Октябрьская, я встретила горячо и даже пламенно, но я тогда еще не сознавала, какое это великое событие в жизни трудящегося народа. И это был мой минус...» Важно показать эволюцию характера Касьяновой, основные вехи формирования ее как личности. А для этого в работе над ролью необходимо найти предельно точные эмоциональные, психологические детали и нюансы... Я счастлива сыграть такой характер.

Главная сила моей героини — ее целеустремленность, всепобеждающее духовное здоровье. И нет той силы, которая способна ее сломить. Недаром эпиграфом к сценарию стали строки Вагнерского:

«...В нас стреляли —
И не дострелили;
Били нас —
И не могли добыть!..»

В фильме участвуют также Л. Дуров, Е. Евстигнеев, Б. Химичев, Л. Куравлев. Главный оператор Н. Черных.

А. Итенберг

фильм
и проблема

КОМПРОМИСС: ПОТЕРЯ ИЛИ ПРИЛОБЫРЯТЕННЯ

«Фильм и проблема» — это новая рубрика «Советского экрана». Ее материалы будут посвящаться важным общественным, экономическим и моральным проблемам, которые поднимает наш документальный кинематограф. Мы открываем ее разговором о картине «Коллектив: неудачи или успехи», поставленной на Киевской студии научно-популярных фильмов [сценарист Э. Дубровский, режиссер А. Миккульский]. Это фильм-раздумье, фильм — исследование о психологическом микроклимате в коллективе, о взаимоотношениях людей, его составляющих, об их поведении в «острых» ситуациях.

Мы попросили прокомментировать фильм специалиста в области социальной психологии.

На экране — один из многих научных коллективов страны. Сотрудники нейрохирургической лаборатории Института кибернетики УССР за работой. Они же — за праздничным столом. Все очень знакомо, очень мило: нормальный, сложившийся коллектив. Но вот экран в экране: лента задает нейрохирургам вопросы об этике ученого. Благообразный руководитель по-отечески поясняет молодому сотруднику: «Ваша работа не пойдет, если под нею не будет моей подписи». Другая киноновелла предлагает дилемму: продолжать ли серьезное, длительное и трудоемкое исследование или же взять тему «верняка», быстренько закончить диссертацию, а там разрабатывая свою идею. Наконец, третья история: один вот сотрудник выступил против рутины, против этой ориентации на «верняка» — так ведь большинством голосов коллеги решили избавиться от него.

Как же относится коллектив лаборатории к этим сюжетам?

Но что тут, собственно, обсуждать? — спросит иной читатель. Кто в самом деле станет оправдывать ограбление, даже если, как в данном случае, отнимают не вещи, а идеи человека? Или кто решится поверить приспособленцу, отказывающемуся от собственного мнения, когда тот заявляет, что это лишь тактика, а потом, заняв прочное служебное положение, он сделает много больше? «Коготок увяз...» — такой человек всю жизнь будет откладывать случай проявить собственное мнение. О чем же тут спорить?

Да, эти вопросы, выражаясь языком почтового отделения, с «оплаченным ответом». Такие заранее известные, «оплаченные» ответы произносятся выступающие на обсуждении нейрохирурги. Но вдруг на этом пресно-правильном фоне неожиданное мнение о третьей новелле: выгнали — заслужил. Коллектив ошибаться не может!

Так считают большинство членов коллектива, с которым нас знакомят авторы фильма. Но давайте разберемся, если «правильно», что выгнали выступавшего против рутины человека, значит, он избрал неверную тактику, да? Ему бы, может, следовало сначала укрепить свое положение: диссертацию быстренько защитить, пусть и не очень серьезную, отношения с влиятельными людьми наладить — взять кого-то в соавторы, или любезно пару идей подкинуть, «подготовить материал», который шеф опубликует за своей подписью... Так ведь по логике-то? Но как же тогда с ответами на первые два вопроса?

Мыслима ли научная, творческая работа без права на поиск, без свободы исследователя? Очень ярко по этому поводу сказал К. Маркс: «...Свобода, — отмечал основоположник научного коммунизма, — состоит не только в том, что я вообще живу, но также и в том, как я живу, не только в том, что я свободен в своих действиях, но и в том, чтобы я совершал их свободно. В противном случае архитектор отличался бы от бобра лишь тем, что бобр есть архитектор, покрытый шкурой, а архитектор есть бобр без шкуры».

Почему же, спрашивается, другие «бобры» молча соглашаются с тем, что с их товарища сдирают шкуру? Почему действующего в этой киноновелле сотрудники единогласно утверждают изгнание человека, болеющего за дело? Или, может, они и не бобры даже, и нет у них ни способностей, ни гордости этого трудолюбивого животного, и хорошо им даже без шкур в тепленькой, уютной лаборатории? Или они боятся яркой индивидуальности, стремятся убить ее как отклонение от «нормы»?

Сотрудники института с особым вниманием смотрят третью киноновеллу. По тому, как переглядываются, как подтолкнул один другого локтем — смотри, мол! — видно, что проблема им небезразлична.

Начинает говорить руководитель лаборатории. И все, кажется, правильно: он ведь не спорит, что новатора надо поддерживать. Но вдруг добавляет: «Ну, а если этот сотрудник — демагог, то и правильно, что его выгнали!» Постойте, откуда такое «если»: ведь киноновелла, показанная нейрохирургам, не давала на то оснований! Но в силу каких-то эмоциональных причин выступающий убежден в этом. Незаметно для него самого «если» переходит в «наверняка»: «Правильно выгнали, и гнать таких надо!» И тут выпад из аудитории: «Всегда!» Руководитель в запале: «Всегда!» И снова кто-то из членов его коллектива (а сколько напряженности в этой реплике!): «Всегда?» И руководитель твердо, даже с какой-то жесткостью: «Всегда!»

Авторы фильма предлагают нам вступить в спор об одном весьма распространенном социально-психологическом типе. Он не отличается дипломатичностью, максималист в своих требованиях. Ему хочется, как и герою предлагаемой нейрохирургам киноновеллы, кардинальных усовершенствований, хочется сделать работу разумней, организованней. Потому его оценки бывают часто резкими и относятся они не только к отдельным членам коллектива, но и ко всему коллективу.

Его называют иногда «штатным антагонистом», потому что, основываясь на своих максималистских принципах, он готов возражать коллегам, которые не выходят за круг обстоятельств, признавая их фатальными. И коллеги начинают раздражаться — он что, притворяется, ничего не видит, не понимает? Что, хочет быть «не как все»? В итоге — повышенное внимание к его недостаткам, человеческим и профессиональным, которых у него, может быть, не больше, чем у других. И часто его выжидают. Но такой человек нужен коллективу. Своей позицией максималиста, предъявляющего, быть может, завышенные требования, своей критикой он стимулирует работу мысли, помогает взглянуть на привычные вещи свежим взглядом, способствует движению, борьбе точек зрения, что делает жизнь коллектива насыщенной, богаче, а его деятельность — продуктивной.

Фильм поднимает интересную социально-психологическую проблему. Дело в том, что люди часто непроизвольно подбирают в коллектив «себе подобных», полагая, что в таком случае возникнет максимальное взаимопонимание, единомыслие, а значит, и работа пойдет успешней. Так ли это?

Каждый сотрудник чем-то похож на других и в чем-то неповторимо индивидуален. В социально-психологическом отношении выделяют три крайних типа: один ориентирован на задачу — он добивается до сути вопроса, ищет оптимальное средство достижения поставленной перед ним цели, трудолюбив, инициативен, самостоятелен; он мало заботится о личном благе, но и коллектив воспринимается им лишь как средство достижения производственных задач — на взаимоотношения он просто не обращает внимания. Второй, напротив, ориентирован на других людей, на взаимодействие с ними, на общение. С таким легко работать: он заботится о товарищах, старается им помочь, уважает чужое мнение, но не стремится к достижениям и, чтобы не испортить отношений с другими, в критической ситуации пожертвует и задачей. Третий тип ориентирован на себя. Этот строптив и агрессивен, он стремится работать в одиночку, подозревая, что иначе кто-то будет мешать или воспользуется его трудами, болезненно реагирует на успехи других с точки зрения «неужели я хуже?», он предъявляет завышенные претензии, хотя на самом деле в себе не уверен и в глубине души опасается провала.

Разумеется, ярко выраженные, крайние типы встречаются в жизни редко. Обычно в человеке представлены все три ориентации, но все-таки преобладает какая-то одна из них. Но вот что любопытно — когда социальные психологи постарались создать коллектив из людей только одной какой-то ориентации, выяснилось, что такая группа непродуктивна: ориентированные на задачу ссорились между собой почти столько же, сколько и ориентированные на себя, а в коллективе, ориентированном на взаимодействие, ссор не было, но в заботах друг о друге люди забывали о необходимости еще и выполнять задание, работать. Сегодня можно считать доказанным, что в оптимальном коллективе должны быть представлены — в неодинаковой пропорции — все типы ориентации. Однако от руководителя в этом случае требуется очень много гибкости, такта, умения обращаться с людьми и т. д., короче — социально-психологических знаний. В одних ситуациях лучше руководитель, ориентированный на задачу, в других — на взаимодействие, но горе тому коллективу, во главе которого окажется человек, ориентированный «на себя».

Вернемся опять к фильму. Посмотрите, как робко и не по существу выступают люди, чье мнение по поводу новеллы расходится с мнением руководителя. Вот в кадре одна из сотрудниц. Она, видимо, не новичок в коллективе и производит очень приятное впечатление. Но какова ее точка зрения? Она и не то чтобы возражает начальству, а говорит, что вот, мол, может, неуживчивого сотрудника можно бы и не выгонять, если он неплохой в человеческом отношении. По тому, как молчат, переглядываются, говорят участники обсуждения, мы видим, что не для всех очевидна справедливость изгнания «неудобного», но возражений руководителю мало.

Но где же тогда собственное, личное мнение, где убеждения человека, его откровенность и принципиальность? И почему это иногда получается так, что все порознь — «против», а все вместе — «за»? Неужели действительно в каждом из нас сидит такой «стадный инстинкт», а социальное поведение управляется Большой Тройкой законов подражания, заражения и внушения?

Советские ученые в качестве альтернативы как конформизму, так и неконформизму выделяют самоопределение личности в группе, «коллективистское самоопределение».

«Что важнее: коллектив или личность?» — спросили однажды некоего профессора. «Разумеется, коллектив», — ответил профессор, — но лишь в том случае, если он состоит из личностей. Ибо сумма единиц есть число, всегда большее единицы, а сумма нулей всегда равняется нулю».

Рецензируемый фильм уместно назвать социально-психологическим киноисследованием. Испытуемые наблюдались в кризисной, проблемной ситуации. Средствами кино они были вызваны, спровоцированы на разговор, и средствами того же кино были зафиксированы, «объективизированы» отношения людей к ключевым ценностям социалистического научного коллектива, а следовательно, взаимоотношения внутри данного, конкретного коллектива. Фильм поднимает важные проблемы и дает зрителю богатую пищу для размышлений.

В. Ольшанский, доцент,
кандидат философских наук

две страницы после сеанса

ОТКРЫВАЕМ
РУБРИКУ
«ДВЕ СТРАНИЦЫ
ПОСЛЕ СЕАНСА»,
КОТОРУЮ БУДЕТ
ВЕСТИ ГРУППА
ПОСТОЯННЫХ
ОБОЗРЕВАТЕЛЕЙ.
СЕГОДНЯ МЫ
ЗНАКОМИМ
ЧИТАТЕЛЕЙ
С ТРЕМЯ ИЗ НИХ.

ОТЕЦ, СЫН И ВНУК МЕХТИЕВЫ...



Юсиф Мехтиева
(Ш. Алекперов),
Седых
(Р. Азимов)

Пытаюсь в общих словах определить тему картины «Твой первый час», мы не уйдем из плена штампованных фраз: картина о рабочей династии, об эстафете поколений, о их преемственности. Многие в ней и решается именно так, «в общих чертах» — в этих случаях штампованные образы, диалоги и ситуации закладываются экраном. Но наряду с «готовностью к штампу» в картине, поставленной на студии «Азербайджанфильм», очевидно и авторское «противостояние штампу». Оно прежде всего и внушает интерес.

Фильм делится на три новеллы — «отец», «сын», «внук». Бакинские нефтяники Мехтыевы, фамилия, династия, род... И в отношении авторов фильма — сценариста Рамиза Фаталиева, режиссера Ариф Бабаева — и Мехти, Юсифу и Азери чувствуется непритворное, ненаигранное удивление перед этим могучим мехтиевским родом, мехтиевским «корнем» — искренняя покорность им, живое человеческое уважение к нему. Все они были буйными, Мехтыевы. Каждый в своей жизни изрядно нашумел и надерзил. Уж они-то не осторожничали. Уж они-то умели настоять на своем. В их роду рождались только сыновья. Их непохожие жизни вдруг до странности совпадали. И в самом главном. И в мелочах.

Уже в начале картины нам запомнится этот план. Миг ответственного решения, трудный для героя разговор. Недопитый стакан чая, колотый сахар на блюде. Крепкие мужские руки, брошенные на поверхность стола. Этот простой кадр повторится еще не раз — в других обстоятельствах, в другое время, применительно к другой жизни.

И Мехти и Юсиф Мехтыевы одержимы одной и той же мечтой: вырвать у моря нефть, шагнуть в море буровой вышкой. Драматургически этот конфликт разрабатан довольно вяло. На пути к осуществлению цели герои встречают некое «противодействие вообще» — никак не персонафицированное или персонафицированное в фигурах весьма трафаретных. Однако недостатки драматургии восполняются пластически. Длинные панорамы по ушедшим в море рядам буровых вышек,

по великолепной эстакаде — это не просто дежурные включения в фильм «производственного» пейзажа, но подлинно поэтический, исполненный патетики образ. Так же как и это не просто «морской» пейзаж — чистая береговая линия, водная гладь до самого горизонта,

Юсиф Мехтиева
(Ш. Алекперов),
Седых
(Р. Азимов)

крупный портретный план мужского лица, вписанный в полупустой, незагроможденный кадр. Тут, на берегу Каспия, хорошо думалось Мехти Мехтыеву. И его сыну. И сыну его сына. Здесь следует отдать справедливую дань оператору Р. Оджагову. И все же операторская часть — производное фильма и постижению темы прежде всего в лирическом, «личностном» ключе.

Это удастся не всегда. Невнятен характер Азера Мехтыева, а то, что прояснено в нем, до предела банально. Так, некоторую избалованность, «небитость жизнью» младшего в роде нельзя передать всего лишь через привычку курить «Уинстон» и носить щегольские пиджаки. Так, пепельница, полная изжеванных окурков, — слишком прямолинейное и уж слишком примитивное доказательство напряженности ночных раздумий. Если «собрательный образ» двадцатых годов довольно емко воссоздан в сочетании игровых сцен с хроникой, с кадрами, стилизованными под старую фотографию, если для середины сороковых годов найдена атмосфера послевоенного неустойчивости и скудости быта, то панорама из окна фешенебельной гостиницы по набережной Москвы-реки — опять-таки почти непростилая банальность, если это претендует быть «образом времени».

Так противоречиво соседствуют и с переменным успехом борются в этой картине прямолинейность и поэтичность, стереотипы и строгая простота, авторская уступчивость штампам и взвешанность к себе.

Т. Иванова

ЭТЮД О ЦЕЛЬНОСТИ

Услышав, что на телеэкране пойдет фильм «Таня» по известной и давней пьесе Алексея Арбузова, принидаваясь: должно быть, экранизация — некий поклон нашим тридцатым годам. Уж если житейская мода вернула все это — ирепдешин и воланы, маленькие визанье шапочки, подложенные плечи, — как знать, не вернется ли заод-



Татьяна Васильевна
ИВАНОВА
Член Союза
кинематографистов
и Союза журналистов СССР
Окончила театроведческий факультет ГИТИСа в 1951 году.

Выступает в печати со статьями, рецензиями, обзорами по вопросам театра и кино с 1958 года. Автор книги «Борис Андреев». В «Советском экране» постоянно сотрудничает с 1964 года. Напомним некоторые из статей Т. Ивановой, опубликованных в нашем журнале: «Трудно — еще труднее — совсем трудно...», «От Чехонте к Чехову», «Народный артист», «Восхождение», «Творчество требует жизни...», «Сегодня и когда-то...»



Инна Натановна
СОЛОВЬЕВА
Член Союза
писателей и Союза
кинематографистов СССР

Окончила театроведческий факультет ГИТИСа в 1949 году. Кандидат искусствоведения. Выступает в печати со статьями, рецензиями, обзорами по вопросам театра, кино, литературы с 1950 года. Автор книг «Кино Италии», «Спектакль идет сегодня», «Жак Беккер», «Жан Габен» (совместно с В. Шитовой). Лауреат премии в области кинокритики и кинотеории Союза кинематографистов СССР и Союза кинематографистов Киргизской ССР.

В «Советском экране», где была опубликована первая кинокритика И. Соловьевой «Ждите писем», сотрудничает с 1960 года. Напомним некоторые из статей И. Соловьевой, опубликованных в нашем журнале (написаны совместно с В. Шитовой): «Жан Габен и еще один Жан Габен», «Многие и еще двое».



Станислав
Борисович
РАССАДИН
Член Союза
писателей СССР

Окончил филологический факультет МГУ в 1958 году. С этого же времени выступает как критик. Автор девяти книг, в том числе таких, как «Обыкновенное чудо», «Кайсын Кулиев», «Как начинают жить стихом», «Книга про читателя».

В «Советском экране» сотрудничает с 1962 года. Напомним также его статьи, как «Экскурсия в прошлое России», «Человек, которому повезло», «Перечитаем Чехова», «Добрый человек из Расёмона», «Удача!».

но и вкус и законченному, пригнанному сюжету, к отчетливой трогательности и столь же отчетливому, выделанному драматизму сердечных историй, к броской их простоте (он любит ее, и она любит его, но вот...). «Таню» впрямь можно экранизировать, воскрешая и стилизуя чары былого театра и чары былого женского типа, шарм этой показательной судьбы — с ее наставительными краями, с ее непременным выпрямлением. Но Анатолий Эфрос заинтересовался в пьесе не типом, а личностью; в личности же его заинтересовала внутренняя предопределенность прежде всего. Именно так он и поставил в объединении «Экран» «Таню» с удивительной и неожиданной Ольгой Яковлевой в заглавной роли.

Впрочем, почему же «с Яковлевой неожиданной»? Неожиданно разве то лишь, что роль, казалось бы, артистке противоположная, вдруг пришлось в пору, будто на нее писана. А так-то Ольга Яковлева в «Тане» именно та, какой ее знают по спектаклям Театра на Малой Бронной и совсем не знают по кино: до сих пор она снималась удручающе, будто в работе с другими режиссерами ей отказывало все; и ее легчайшая, стремительная возбудимость, и точность ее парадоксальных ходов, и весь душевный аппарат ее единственной в своем роде антерской личности.

Яковлева не играет женский тип тридцатых годов (про это вообще надо забыть, и забыть про рационально бодрое развитие сюжета — как Таня освобождается от плена любви, потом от плена столь же самопоглощенного материнства и от плена

иссушающего, аскетического труда, чтобы превратиться в гармоническую женщину образца нашего, тридцать пятого года). Яковлева играет характер-мир — чудаческую и внутри себя совершенную систему души, замкнутую, как принято говорить, «на себя». Предметом фильма становится вовсе не то, что Таня стремится найти себя, уйдя от Германа: это скорее история того, как Таня пробует уйти сама от себя, не столько даже от любви, которой одержима, но от собственной природы — постоянно и страдальчески капризной. Таня — Яковлева — истинная прелесть, но женоненавистник, пожалуй, нашел бы в ней подтверждение своей правоты. Прелесть, а страшновато. Самоотверженна, но в самоотвержении что-то высасывающее, неотвратимое. Непосредственна, но лишена простоты. Неизвестно, что это создание вынытнет в следующую минуту (опять же прелесть, но как с такой жить из года в год?). Притом в главном она предрешена, неизменна, всегда равна сама себе в мерцании своих причуд.

Изоощренной, богатой верностью, с какой все это найдено и сыграно, можно только восхищаться.

Погруженный в быт и избыта очиненно извлеченный этюд об одном цельном характере и о несладкие двух судеб — вот что такое новая «Таня». Это и доходит убеждающе, если только самому себе не мешать воспоминаниями про то, как пьеса звучала раньше. Бог ты мой, да ведь новое прочтение не отменяет старого. Просто мы становимся богаче: у нас их теперь два.

И. Соловьева



В ограде
Гатыр
Мамеда

ТЕНЬ ГОРЫ

Так бывает: какое-то новое произведение неотвязно воскрешает в нашей памяти старое и — обычно — лучшее. «Мститель из Гянджебасара», фильм о Гатыр Мамеде, «азербайджанском Котовском», откровенно ассоциируется... с фильмом «Чапаев».

Это не упрек. Что поделаешь, фильмов много, а вакансии первооткрывателей бываю очень редко. Да и тому же таное родство часто говорит и о неотразимо магнитном обаянии классической вещи, «а у большой горы и тень большая» (Кайсын Кулиев). Хуже совсем другое. «Мститель» — тень «Чапаева» (так тому и быть), но тень укороченная, съжившаяся. Братья Ва-

Таня
(О. Яковлева)



силы загадочно и логично сплели приключения и психологизм, пафос и юмор. Они не вывели алхимических формул: сплав был обнаружен в историческом материале и в возможностях кино. В «Мстителе» (сценарий М. Маклярского, К. Раппопорта, режиссер Р. Оджанов, «Арменфильм»), как говорится, то, да не то.

Про одного скверного «научного фантаста» остроумно заметили: его герои подружатся на себя сверхснаряжение, величаво входят в сверхаппараты, преодолевают сверхтрудности, опускаются в сверхглубины... и все это затем, чтобы на океанском дне чинно усесться и провести сверхсучное профсобрание. Пример незавиден, но ему следуют. В «Мстителе» много мушкетерских потасовок, в которых персонажи ловки, как д'Артаньян, и могучи, как Порто, — и все затем, чтобы после усесться за стол и долго-долго говорить об общеизвестном. Так приключения и серьезность, оторванные друг от друга, становятся: первые — сучными, вторая — мнимой.

Масштаб «горы» лишь подчеркивает несовершенство тени. Чапаев и Фурманов. Схватка стихии и долга, безоглядного героизма и железной воли; сперва спор, даже недоверие, потом дружба, даже нежность. И вот параллель: партизан Гатыр Мамед и большевик Джавадов. Общение на уровне дважды два, на глубине азбуки политграммы.



Снова вспоминаем Чапаева. Виктор Шкловский писал: он ЧЕЛОВЕК В ДВИЖЕНИИ. Его тачанка — как колесницы героев Гомера. Но и Васильевы и Фурманов способны смотреть на него с улыбкой, отчего их Чапаев не только человечнее, а героичнее. Надо же видеть, что герой человек! Только так понимаешь цену героизма. А Гатыр Мамед? Вернее, фильм о нем? Можно ничего не знать о его историческом прототипе, но ведь сами авторы наметили нам на сложность этого человека, проницательного и по-крестьянски доверчивого. А в фильме он вышел бестрепетным, безупречным и... безликим.

Поразительное дело: авторы не слепы, но они ограничиваются намеками, точнее, и наметками, они самую сложность рисуют схематически, четкими черточками. Допустим, Азиз. Его характер — по наметке сложный — не растет, как ветка, а переламывается, как сухой сучок. Был хорошим, стал плохим. Был спасителем, стал предателем. Точка.

Удача художника всегда складывается из множества первоначальных, порою неизлечимых. Неудача всегда связана с нарушением основных, даже элементарных истин. «Мститель» прошел налегке мимо драматической сложности гражданской войны. Мимо счастливых возможностей киноискусства. Да и мимо уроков «Чапаева» тоже. Для хороших актеров, для способного режиссера, для опытных сценаристов такая неудача обидна...

Ст. Раббадин

критический дневник

● ВЫСОКИЙ БЛОНДИН В ЧЕРНОМ БОТИНКЕ

«ГОМОН ЭНТЕРНАСЬОНАЛЬ»,
Франция

Сценарий И. Робера, Ф. Вебера
Режиссер И. Робер
Оператор Р. Мателен
Художник Т. Мерисс
Композитор В. Косма

ПРИКЛЮЧЕНИЯ СКРИПАЧА

Т. Хлопьянкина

Высокий блондин в черном ботинке» принадлежит к числу картин, которые критики гораздо охотнее смотрят, чем обсуждают. Цели, поставленные авторами, в данном случае настолько очевидны и смотрится эта кинокомедия так весело, что не возникает необходимости что-либо домысливать. Все, кажется, ясно и так.

...Начальник французского разведывательного бюро обнаруживает, что один из сотрудников, как принято выражаться, его «подсживает». Предателя нужно заманить в ловушку. С этой целью шеф разрабатывает хитрый план. В комнате, где всюду вмонтированы подслушивающие устройства, шеф ведет неторопливый разговор о том, что завтра в Париж прилетает важный агент, которому все известно о деятельности Милана (так зовут предателя). Наутро аэродром буквально заполнен мрачными молодцами в топорно сшитых костюмах. Это вышли «на охоту» люди Милана. Теперь нужно быстро изобрести для них агента. Помощник шефа Перраш придирчиво разглядывает разношерстную публику, спускающуюся в зал. На ком остановиться?

Вот пожилой джентльмен, вот группа длинноволосых юнцов... Дамы... Монахи. Наконец появляется последний пассажир. Вернее, сперва в поле зрения Перраша попадают его ботинки: разные ботинки, один светлый, другой черный — уже интересно! А потом становится виден и их хозяин — высокий, рассеянный меланхолик со скрипкой. Трудно найти менее подходящего кандидата на роль агента, но, быть может, как раз поэтому Перраш и останавливает свой выбор именно на нем.

Высокий блондин меряет пространство аэропорта своими разными ботинками, не подозревая, что он уже безжалостно выхвачен из своей обычной милой жизни, что телефонный разговор его уже подслушан, футляр со скрипкой сфотографирован, что квартира его через час после приезда будет тщательно обыскана молчаливыми умельцами с ловкими руками фокусников. Блондина не спросили, хочет ли он участвовать в этих злых играх взрослых людей, потому что конкретная человеческая жизнь не имеет здесь никакой цены. Главный же парадокс заключается в том, что абсолютное несоответствие блондина той роли, какую ему навязали, как раз и оказалось самым убедительным аргументом в пользу того, что он и в самом деле агент. Люди Милана, следующие за скрипачом по пятам и называющие его уже почти любовно «наш», то и дело встают в тупик перед самыми обычными его поступками. Очаровательный, неумелый, доверчивый, но обладающий тем преимуществом, какого нет у Джеймса Бонда, — преимуществом человечности, он помог кинорежиссеру Иву Роберу не только иронически переосмыслить знакомый гангстерский сюжет, но осмеять бесчеловечную машину, породившую и эти сюжеты и эту всеобщую подозрительность. Очень скоро мы угадываем грядущий исход фильма. Высокий блондин успешно обедеет вокруг пальца и



Скрипач Франсуа
(Пьер Ришар)

людей Милана и людей шефа и счастливо избежит многочисленных опасностей лишь потому, что защищен от них абсолютным невведением. Фильм стремительно движется к своей веселой развязке, несколько не сделавшей скучнее от того, что исход ее предопределен.

Но сейчас хочется сказать о том, что может сделать в рамках такой твердой программы большой актер.

В роли Милана снялся Бернар Блие. Он играет усталого, желчного человека, еще более раздражающегося из-за того, что никто не может ему объяснить, зачем у скрипача болит зуб, зачем он все время спускает воду в туалете и какое отношение все эти действия имеют к тайнам разведывательного бюро. Актер, таким образом, ведет свою роль в точном соответствии с замыслом фильма. Но есть в нем два момента, когда актер на секунду как бы совершенно отстраняется от сюжета. Первый связан с той сценой, где Милан наблюдает по портативному телевизору, как скрипача пытается «охмурить» специально подосланный к нему красавица. С заданием она справляется успешно, и вот теперь все ждут, когда же у скрипача наконец развяжется язык. И в этот момент Милан вдруг задумывается. Ему предлагают кофе — он не слышит, он словно бы забыл, зачем сидит у телевизора, кто такой скрипач, кто эта девушка. Он только замечает вдруг, что она молода и прекрасна, и в глазах Милана внезапно мелькает такая грусть, что вот существует на свете молодость, любовь, красота, а ты должен сидеть и заниматься черт знает чем — каким-то подглядыванием, подслушиванием. Герой ли это задумался? Или актер вдруг забыл на мгновение о том, что должен делать его герой по роли, но в эти считанные секунды мы понимаем, что сюжет фильма не только ироничен, но и очень грустен.

Второй такой момент наступит в самом конце.

Уже все агенты друг друга пере-

стреляли, смертельно ранен и сам Милан. И вот за минуту до смерти ему захотелось узнать наконец всю правду о скрипаче. Едва ворочая языком, Милан спрашивает о нем у Перраша. А тот отвечает, что скрипач на самом деле никакой не агент, а просто «ловушка для дураков». Тут бы Милану заплакать, что он гибнет зря, но лицо героя вдруг озаряется восторженной, почти детской улыбкой. Он как будто бы даже рад, что его так удачно провели, и на пороге смерти вдруг становится способен оценить уже со стороны всю парадоксальность той жизни, которую вел.

Герой ли это рассмеялся или сам актер, но мы снова получаем возможность отстраниться на мгновение от захватывающих подробностей сюжета и понять, какие чувства испытывает по отношению к своему герою актер Бернар Блие, знакомый нам по целому ряду серьезных, прекрасных лент, снимавшийся и у Дювивье в «Мари-Октябрь», и у Кайатта в «Перед потопом», и у Лешанау в «Адрес неизвестен», и вдруг сейчас, за считанные секунды, не то чтобы напомнивший нам о своих прежних героях, но словно бы установивший вдруг мгновенную связь между ними и своей нынешней, отнюдь не этапной ролью, в которой внезапно открылись и глубина и перспектива.

К фильму, подобным «Высокому блондину в черном ботинке», мы в общем в последнее время уже попривыкли. Не потому ли так ценишь мгновения, когда движение по накаленной сюжетной колее вдруг приостанавливается и ты внезапно получаешь возможность заново удивляться тому, что фантастическая ситуация фильма обычна, почти заурядна, ибо рождена действительностью, и люди, сведенные на экране условным сюжетом, живут так на самом деле и считают эту чудовищную жизнь вполне нормальной...

ПЕРВЫЕ ОТКЛИКИ ЗРИТЕЛЕЙ НА ФИЛЬМ

«РОМАНС О ВЛЮБЛЕННЫХ»

(Из бесед в столичном
кинотеатре «Россия»
и писем, пришедших
в редакцию)

Фильм мне очень понравился. Поэзия его первой части увлекает, по-настоящему волнует. А во второй серии — все как бывает в жизни, и изложено это скупым, лаконичным языком. И особенно произвела на меня впечатлительные музыка, которая активно дополняет и обогащает экранное действие.

И. Высоцкая, врач

С первых кадров я не могла оторваться от экрана. Картина очень интересная, нужная, яркая. К сожалению, на нашем экране пока еще редки фильмы о такой большой, настоящей любви. И пусть фильм окончился женитьбой героя на другой, первая любовь всегда запоминается на всю жизнь. Именно правдой жизни и волнует картина...

М. Иванова, медсестра

Пусть извинят меня уважаемые авторы, но мне показалось, что я наяву посмотрел какой-то кошмарный сон. Банальный до умопомрачения сюжет фильма режиссер старается за счет цирковых трюков облачить в философский фрак. Чего, например, стоят сцены с трубачом, в электричке, на перроне. Какую смысловую нагрузку они несут? Герои фильма говорят, как правило, туманно, поют и декламируют в самых неожиданных ситуациях. Мысли героев столь «утонченные», что порой вовсе не улавливаются.

Какое воспитательное значение, особенно для молодежи, имеет этот фильм? Уходишь из зала опустошенным и обманутым, с чувством стыда за больших, умных, талантливых актеров, которым пришлось «играть», а не жить в фильме. Думаю, что я не одинок в столь строгой оценке художественных достоинств фильма. Хотелось бы увидеть на страницах «Советского экрана» подборку писем от зрителей, знать мнение специалиста-критика о фильме.

Н. Купцов,
Москва

Когда мы смотрели фильм «Романс о влюбленных», то думали: часто люди нашего возраста упрекают молодежь: мол, мы не так жили... На экране мы увидели героев, которые убеждают своей искренностью, реальностью. Главное в этой картине то, что молодежь может и должна преодолевать все трудности. Правда, вторая часть фильма немного затянута, но это оправдано необходимостью показать нам новое рождение героя. Остается только ждать встреч с такими же яркими фильмами, как «Романс о влюбленных».

Д. и И. Зуевы,
пенсионеры

кинопреьера

НА ЭКРАНЫ СТРАНЫ ВЫШЕЛ «РОМАНС О ВЛЮБЛЕННЫХ»... ВЫ, НАВЕРНОЕ, УЖЕ МНОГО ЧИТАЛИ, СЛЫШАЛИ ОБ ЭТОЙ ЛЕНТЕ. ЧИТАЛИ И ТОГДА, КОГДА, НАЧИНАЯ РАБОТУ НАД ФИЛЬМОМ, АВТОРЫ ОБРАТИЛИСЬ ЧЕРЕЗ НАШ ЖУРНАЛ К ЗРИТЕЛЯМ («СЭ» № 5, 1972 г.). ФИЛЬМ БЫЛ ПОКАЗАН НА МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ В КАРЛОВЫХ ВАРАХ, ГДЕ ПОЛУЧИЛ ГЛАВНЫЙ ПРИЗ — «ХРУСТАЛЬНЫЙ ГЛОБУС» («СЭ» № 5, 1974 г.). И ВОТ ТЕПЕРЬ «РОМАНС О ВЛЮБЛЕННЫХ» НАЧИНАЕТ ПУТЬ К ЗРИТЕЛЯМ. ТО НОВОЕ, ЧТО НЕСЕТ С СОБОЙ ЭТО ЯРКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В РЕШЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕМЫ, В РАЗВИТИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ КИНОИСКУССТВА, НЕ ОХВАТИТЬ В ОДНОЙ РЕЦЕНЗИИ. НАЧИНАЕМ РАЗГОВОР О ФИЛЬМЕ.

*Евгений
Григорьев,
кинодраматург,
по его сценариям
поставлены
фильмы
«Наш дом»,
«Три дня Виктора
Чернышева»,
«Горячий снег»,
«Своя земля»*



*Андрей Михалков-
Кончаловский,
режиссер,
поставивший
фильмы
«Первый учитель»,
«Асино счастье»,
«Дворянское
гнездо»,
«Дядя Ваня»*



*Леван
Пааташвили,
оператор,
снявший фильм
«Чужие дети»,
«День последний,
день первый»,
«Под одним небом»,
«Бег»*



*Леонид Перцев,
художник,
работавший
на картинах
«Семейное счастье»,
«Комитет 19-ти»,
«Дорога домой»,
«Баллада
о комиссаре»,
«Молчание
доктора
Ивенса» и др.*



*Александр
Градский,
композитор.
«Романс
о влюбленных» —
его дебют в кино*



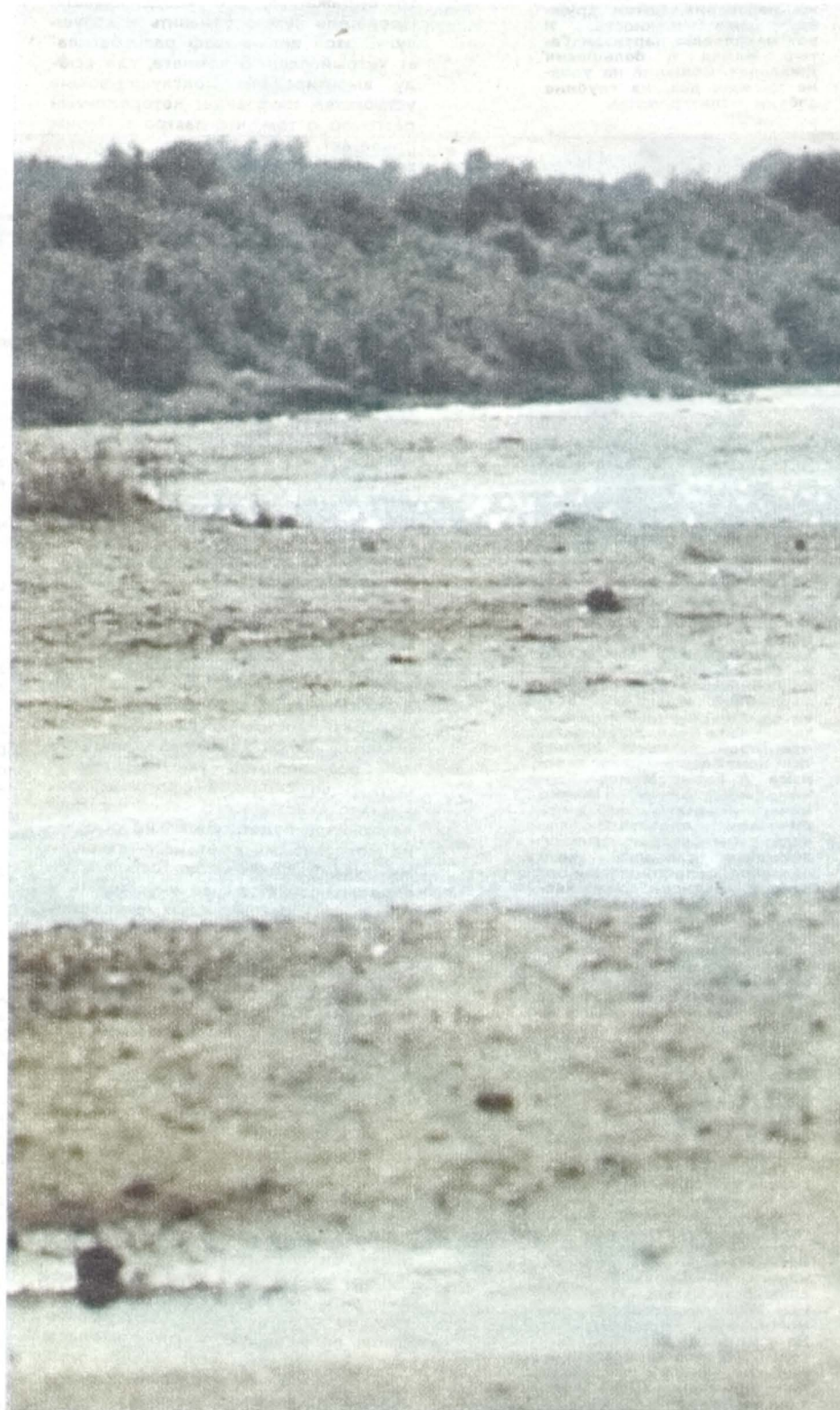
ПРЕВРАЩЕНИЯ

Инна ЛЕВШИНА

Во все времена рождались поэтами, художниками, музыкантами. От роду, «от бога» появлялись на свете люди, чьей судьбой было служение искусству. Но только на наших с вами глазах стали рождаться кинематографистами. Вы спросите: а как же «золотой век» кинематографа, а как же киноклассики? Но восстановите в памяти: классики кино, чьими завоеваниями до сих пор живет и движется искусство экрана, пришли из театра, литературы, живописи, эстрады... Да, они открывали кино, но ведь оно тогда было еще совсем «неоткрытое»: любой талантливый поиск приводил к целинному пласту. Переворачивай, и все, найденное тобой в этой глыбе, — все вновь, все открытие. Не так-то просто хоть что-нибудь открыть в сегодняшнем кино.

Видимо, историки экрана определяют дату появления на свет поколения художников, которые от роду были кинохудожниками, которые пытаются увидеть по-своему уже увиденное ранее другими, пытаются непривычно соединить меж собой привычное или привычно — непривычное. На всех этих путях случаются удивительные открытия, которые часто, к стыду нашему, проходят незамеченными в репертуарном потоке дня.

Рожденные для кино кинодраматург Евгений Григорьев, кинорежиссер Андрей Михалков-Кон-



чаловский и кинооператор Леван Пааташвили сделали «Романс о влюбленных». Уверенное владение составленным до них словарем кинематографа (противоестественно пенять детям на то, что они наследуют культуру предков, их землю и все построенное на ней) изменилось и преобразовалось. Превратилось! Я настаиваю на первичном смысле этого слова, когда оно означало чудесную и непостижимую переменную.

Сценарист Е. Григорьев пришел в кино со своим материалом. «Наш дом», поставленный по его сценарию В. Прониным, рассказывал об обычной рабочей семье: отец, мать, взрослые сыновья, их сложившаяся и несложившаяся жизнь, их ответственность перед призванием, долгом, любовью. И все это — в атмосфере дома, родственников, соседей. Фильм «Три дня Виктора Чернышева», поставленный М. Осельяном, рассказывал о становлении характера обычного заводского парня, о ребятах «из подворотни», звал героев и зрителя к осознанию гражданского долга. В «Романсе о влюбленных» идет речь об обычном парне-шофере, призывнике, о том, как он любил, как выполнял свой долг. И все это в атмосфере дома, родственников, соседей... Но здесь остановимся. Это все так, и вместе с тем привычный для кинодраматурга и для нашего экрана материал — превращен. Жанровая направленность сценария декларативно вынесена в название — это «романс», а сам сценарий написан — вы думаете стихами? — нет.

Герои живут в условиях и ситуациях обыденности, они говорят не просто о каждодневном, мно-

гомиллионно «растиражированном» в жизни, но о вещах и понятиях, вошедших то в текст воинского устава, то в клишеобразное газетное словосочетание, то ставших расхожим афоризмом.

Мы привыкли к словам, «обветшавшим, как платье», хотя они и «важные самые». И Григорьев, чтобы вернуть им подлинное высокое значение, посягает на нашу привычку, — он нарушает ритм бытовой речи, он сдвигает с привычных мест газетные и разговорные трюизмы, он превращает прозу, образно говоря, в «антипрозу». Но и Григорьев и мы с вами стали бы большими чудаками, если, родившись в стране Пушкина, Некрасова, Блока и Маяковского, отнесли бы текст «Романса» к «стихотворным» текстам.

Своеобразие обыденной речи персонажей в соединении с драматургической романсовой схемой привело к неожиданному: любовь, разлука, верность, роковая случайность, разрушившая любовь, касаясь каждого из нас, поднялись над нами, поднялись над бытом и обыденностью. Текст сценария стал требовать экранного воплощения, противоположного и «Нашему дому» и «Трем дням Виктора Чернышева». И тут к фундаменту будущей картины пришли кинорежиссер и кинооператор — и по профессии и по рождению. Началось новое, не менее удивительное превращение.

Воспитанные в традициях литературного художественного мышления, мы нередко смотрим в фильме его сценарную основу — фабулу, сюжет в его мотивировках, слушаем текст речи персонажей.

Конечно, без фундамента сценария нет здания фильма, да и само это здание повторяет собой конструкцию фундамента. Но если мы будем судить творение зодческого гения только по его внутриземному основанию, то не сможем оценить ни здания, ни его автора. Пылящиеся руины — вот что увидим мы, докопавшись до основы самой гармоничной постройки...

Кинорежиссер Андрей Михалков-Кончаловский, взявшийся за возведение «здания» фильма, пришел в кино со своей темой. Удивляя постоянством и умением погружать эту тему в совершенно несхожий жизненный материал, он из фильма в фильм рассказывает нам о земле-Родине. Рассказывает не поучая, а каждый раз открывая заново для самого себя нетленность, красоту и животворящую мощь нашей земли: в хлебных полях, в буйном цветении желто-сиреневых лугов, в лужах этой земли, долинная ровность и спокойствие которых обязательно и неожиданно взрываются резкими поступками и решениями... Михалков-Кончаловский пришел в кино и с редким художественным и гражданским темпераментом, но еще и с истинно кинематографической способностью чувственно и метафорически видеть движение предметного мира. Все эти качества прошли сейчас новое испытание — испытание странностью жанра.

По каким законам-договоренностям со зрителем нужно было строить самое прозаическое и банальное и одновременно самое пафосное и житейски неправдоподобное сочинение Е. Григорьева? Ну, естественно, «Романс» требовал му-



«РОМАНС О ВЛЮБЛЕННЫХ»

зыка. Это могла быть мелодрама в музыкальном сопровождении, это мог быть мюзикл с его порядком и обязательным набором сольных и ансамблевых выступлений. Но «Романс» зажил по законам небывалого жанра. В самых «высоких» (пользуюсь лексикой григорьевского текста, восходящей к традиции А. П. Довженко) точках действия, когда пафос и напряжение достигают предела, герои неожиданно для себя соло или хором поют свою... речь. Певческий или танцевальный «номер» мюзикла перестает быть «номером». Музыка, песня и движение входят в ткань фильма и уходят из нее, пренебрегая всеми канонами сложившихся в кино музыкальных жанров. И когда, покоренные музыкой, ритмом, движением, манерой игры, мы уже готовы принять редкостно условный строй фильма за некую картину действительности, — перед нами возникают открытые осветительные приборы, съемочная аппаратура — съемочная группа фильма включается в действие.

Что за странный жанр предложил нам «Романсом» А. Михалков-Кончаловский, не знаю. Чаще всего, когда мы не можем определить чего-то новому сложеного, мы говорим — «эклетики». Это успокаивает, но, к сожалению, ничего не объясняет. Знаю я только одно — непонятный мне жанр «Романса» опять и опять возвращает нас к тому, что мерить это играемое, распеваемое и снимаемое на наших глазах зрелище степенью житейского правдоподобия (сколько времени можно без пищи продержаться в ледяной пустыне?) невозможно; искать в драматургии фильма утилитарные мотивировки (мощь Тихоокеанского флота призвана, видимо, показать, в какой обстановке формировалось мужество героя) бесполезно. Но очевидно мне и другое: каноническая и неканоническая романсовая схема без своего Исполнителя — банальность. Только искренняя вера в романсовые события позволяет донести человеческий смысл его «вечных» ситуаций (исполнение романса без веры — это уже пародия на него).

Любовный дуэт исполнен в фильме Еленой Кореньевой и Евгением Киндиновым. Пластичность и музыкальность в данном случае были обязательны — это как бы свидетельство профпригодности. Мне хочется отметить здесь другое. В актерском ансамбле сохранилась и умножилась странная двойственная природа сценария и его режиссерского прочтения. С одной стороны, и герой и героиня обыденны и обыкновенны внешне. Они такие, как все, как привычны слова, которыми они объясняются, как «растражированы» жизненные обстоятельства, в которых они находятся. Но, с другой стороны, они не просто Таня и Сережа.

Они — это Она и Он. Это женственность и мужественность в их союзе-борьбе. Она — это детскость, беспомощность, преданность. Это невозможность и невыносимость одиночества. Он — это уверенность, сила, несгибаемость, бескомпромиссность. Это — готовность к сражению за Родину или за любимую. Она — отросточек ее женского дома, милых и женственных бабушки и мамы. Он — воплощение своего мужского дома, младший брат, старший брат и мать, заменившая сыновьям погибшего отца, мужественная мать, которая не могла разрешить детям рыданий о погибшем брате.

Представляется мне, что к чрезвычайной степени эмоционального напряжения, в которой почти постоянно пребывают Е. Кореньева и Е. Киндинов, можно отнестись как к некоей условной реальности только благодаря полной искренности молодых актеров.

Иная задача легла на плечи И. Купченко. В черно-белой главе жизни героя, из которой исчезло все личное (даже остановки троллейбусного маршрута стали всеобщностью — «Школа», «Нарсуд», «Горсовет»), появляется обыкновенная подавальщица обыкновенной столовой, появляется как окончательная обыденность и безличность, куда погружается Сергей (теперь уже просто Сергей, а не Он) после потери любимой и после своей духовной смерти. Но Ирина Купченко пришла в «Романс» через Лизу Калитину из «Дворянского гнезда», через Соню из «Дяди Вани». В тех фильмах Михалкова-Кончаловского — и мы должны быть благодарны режиссеру за верность этой актрисе — она была тургеневской и чеховской женщиной. Женщиной, способной любить, страдать, терпеть, ждать и оставаться прекрасной и непобежденной даже в своем жизненном поражении. Купченко принесла в «Романс» свою личность, свою значительность и помогла авторам фильма спокойно, вполголоса — после кричащего напряжения первой половины фильма — утвердить негромкое счастье реального бытия. Она смогла утвердить не просто житейское счастье сложившейся личной судьбы героя (жена, ребенок, новая квартира, обстановка — все не хуже, чем у людей...). Своей личностью, актерской и человеческой глубиной, своим фокусирующим местом в сюжете Ирина Купченко помогла авторам в утверждении многих идейно-нравственных ценностей, во имя которых делался фильм. Присутствием на экране и в жизни героя Купченко осветила постоянную и непреходящую ценность любви, лучших и высоких чувств. Дружеское застолье в доме Сергея и Людмилы, память о нетонувшей морской гвардии, узы солдатской вер-

ности... — все это снова возникло в жизни героя в цвете, объеме, движении, все это возникло рядом с человеческой ценностью Люды — Купченко.

Вместе с актерами «исполнителем» сценарно-режиссерского замысла стал кинооператор Леван Пааташвили. «Антипроза» Григорьева, выстроившись в «антижанрах» Михалкова-Кончаловского, нашла еще одно свое превращение в изобразительной пластике экрана. Оператор высвободил поэзию, сконденсированную в глубине принципиально нестихотворного, но принципиально поэтического сценарного текста.

Все в фильме грандиозно и высоко. Грандиозны каменные стелы в волнах Тихого океана, беспредельные просторы его ледяных полей. Еще ни в одной своей картине Михалков-Кончаловский не видел нашу землю так масштабно и значительно. Родина-земля расстилается перед нами и своими заснеженными окраинами, и индустриальными комплексами, и зеленым обилием речных долин. Гигантское знамя Советского Военно-Морского Флота, осеняющее учебный спорт призывников, — величественная и совершенная пластическая метафора «верности воинскому долгу», «верности Родине». Это одна из основных тем фильма, где личность героя выражена через отношение к Родине, во времени.

Напряжение и накал страстей не просто «выявлены» камерой оператора, — они и создаются этой камерой: бешеные ритмы в проездах и пробегах, когда за скоростью движения пропадает пейзаж, а остается ощущение пейзажа.

Весь фильм снят и смонтирован как органическая стихия любовной драмы, герои которой любят друг друга до сумасшествия и страдают, потеряв любовь, — до безумия и духовной смерти.

Жадное внимание Михалкова-Кончаловского к красоте предметного мира нашло здесь поэта-оператора, для которого пластичность реально видимого и есть язык и есть способ общения с залом. Оператор рассказывает о горе или радости в доме героини, снимая то белое, то болезненно желтое кружево на бронзовой лампе, погружая в тревожные сумерки драпировку на окнах, оранжевые цветы на старинной ширме. Оператор высвобождает поэзию сценарного текста, когда девочка пестрой легкой бабочкой — обреченной бабочкой-однодневкой — мелькает в стекле автобуса, увозящего Сергея на военную службу. Или букет сухих цветов в узком просвете окна, ломаемый тонкими пальцами этой девочки, потерявшей любимого, — это ли не поэзия, в которую превращается на наших глазах антипрозаический григорьевский текст? А когда Сергей, еще не понявший до конца непоправимость разлуки,

ПОЭЗИЯ И ПРАВДА

Ю. СМЕЛКОВ

Начинается фильм о любви.

Дождь, и листва, и берег реки. Музыка, песня, счастливые лица девушки и парня — молодых и влюбленных. Наши современники, знакомые, узнаваемые, их любви необходим и этот оранжевый мотоцикл, и транзистор, и гитара, они должны говорить, кричать, петь о своем чувстве громко и открыто, чтобы все слышали и все знали.

Начинается фильм А. Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных».

Яркие краски и патетические интонации начала не просто поэтичны — они точны: именно так нужно рассказывать о поколении нынешних девятнадцатилетних с их джинсами и гитарами, искренностью и раскованностью. И я уже готов принять фильм, его образный строй, его героев, но тут режиссеру как будто становится недостаточно вот этой естественной поэзии чувства, и он начинает ее придумывать, изобретать и конструировать; делается это с последовательностью и целеустремленностью, которые всегда были присущи А. Михалкову-Кончаловскому.

Мало того, что Сергей и Таня юны, влюблены и прекрасны — они еще и говорят белыми стихами. Мысль ясна: раз стихи — значит, поэзия. Однако стихи, написанные Е. Григорьевым, я бы сказал, принципиально непозитичны. Дело даже не в том, что они просто неважно написаны, но в том, что запечатленный в них строй чувств и мыслей сугубо прозаичен, банален — обыденная речь, житейские афоризмы. Этот текст можно произнести прозой, можно белым стихом, можно рифмованным — хоть октавами, эффект будет тот же.

Мало того, что юные герои — любимцы всего большого московского двора, в котором они живут. Выводится еще специальный и, конечно же, сугубо поэтический персонаж, Трубоч, главная функция которого — символизировать и материализовать это чувство симпатии. Кроме того, он,

вероятно, должен, так сказать, усиливать поэтичность.

Может быть, дело здесь в чрезмерной режиссерской энергии, в излишней настойчивости, с которой утверждается замысел и мироощущение создателя фильма? Но эпизод сменяется эпизодом, и мне начинает казаться, что это не так, что само мироощущение режиссера так же принципиально непозитично, как непозитичны стихи, написанные сценаристом. Ибо стремление «золотить литое золото и лилию белить» возникает, как правило, в том случае, когда человек считает естественный блеск благородного металла слишком бедным и естественную белизну лилии — слишком скромной и невзрачной. А в применении к данному случаю — когда художник, не доверяя поэзии чувств и характеров, полагает необходимым дополнить ее картинами броска морской пехоты.

Безусловно, «военные» эпизоды фильма — самые впечатляющие. Режиссер сумел показать своеобразную красоту могучей техники, красоту воинского строя и морской формы; солдатский девиз «На учении, как в бою» в фильме обретает реальность. Однако что добавляют эти эпизоды к романсу о влюбленных? Сергей сыгран Е. Киндиновым так, что мы с самого начала понимаем — этот парень не из тех, кого должна перевоспитывать армия, он молод, но притом полностью лишен инфантильности, есть в нем какая-то надежность, духовная крепость. Это мы увидели еще в самых первых, «доармейских» эпизодах — оттого и возникает ощущение, что мощь Тихоокеанского флота, показанная для того, чтобы подтвердить положительные качества героя, в данном случае использована зрелищно (посмотреть тут есть на что), но художественно впустую.

Между прочим, один из сослуживцев Сергея фигурирует под именем Альбатрос — рядом с обыкновенными парнями, наделенными обычными именами, это, конечно, выглядит поэтично, но все же странновато: Сережа и Альбатрос. У поэзии, как ее понимают авторы «Романса о влюбленных», есть одно неоспоримое достоинство — свобода от правдоподобия. Можно не объяснять, почему человека зовут Альбатрос, можно не считать дни

и недели, проведенные героем во льдах в борьбе со смертью. Если считать — получается несообразность: два человека, почти лишенные пищи, без теплой одежды, не имея возможности укрыться от мороза, продержались... точно установить трудно, но что-то около двух месяцев, поскольку Таня успела не только отгоревать, но и полюбить Игоря и сочетаться с ним законным браком.

Но вот, наконец, наступает момент, когда нет места никакой выпренности, никакой декоративности и режиссерским приемам, — момент истинной драмы любви: в кадре Сергей и Таня, сейчас она должна сказать ему, что вышла за другого. Она говорит это — и ничего не происходит. То есть Сергей, естественно, переживает, а Таня невозмутима, так как чиста в своей переменчивости и искренна в новой любви, как была искренна в прежней. Но что все это значит? Вот два человека и их ушедшая любовь, их сделали героями двухсерийного, цветного и широкоформатного фильма, надо полагать, потому, что через их судьбы и характеры можно открыть зрителю нечто существенное и значительное, что-то сказать о любви, о жизни, о поколении. Оказывается, нет, оказывается, итог таков: она вот такая, а он вот такой.

Любовную драму Е. Киндинову пришлось сыграть одному, и это, пожалуй, лучший эпизод фильма (я говорю о сцене во дворе). Но встреча в электричке с Игорем показывает нам Сергея с несколько неожиданной стороны — мужественный и надежный парень превращается в хама, скандалиста в общественном месте, в кровь бьющего собственного, ни в чем не повинного брата. Как хотите, а это уже из другого романа — из того, в котором полагается врать на груди рубаху и, размазывая слезы по небритым щекам, требовать сочувствия знакомых и незнакомых.

А потом цветной фильм о любви сменяется черно-белым о житейских буднях. О полуслучайной женитьбе Сергея, о покупке нужных вещей и получении новой квартиры, о том, что стерпится слюбится. Здесь говорят прозой, и, может быть, поэтому возникает подлинно поэтическая нота — вносит ее И. Купченко (жена Сергея), которой в немногих кадрах удается обозначить свой излюб-

Колыбельная

Из фильма «Романс о влюбленных» Музыка А. Градского

выбегает из Таниного дома, чтобы спеть-протанцевать свой трагический монолог о «загулявшем парнишке», мы слышим не стук захлопнувшейся за ним двери,— нет. Мы видим, как только что принесенные Сергеем красные гвоздики перевернулись в зеркальной глади стола и отразились в ней черными...

Я дважды видела фильм, и дважды в зрительном зале находились люди, которые плакали,— современные молодые люди, самостоятельные, трезвые, ироничные. Почему они плакали?

Неужели поверили хоть на минуту в реальность этой откровенно сочиненной истории и пережили за судьбу персонажей? Если бы дело кончилось сочувствием прелестной без вины виноватой Татьяне и состраданием мужественному Сергею, то стоило ли для этого рождаться кинохудожниками? Ведь любая ordinaria мелодрама вызывает слезы сочувствия, и при этом она может не иметь никакого отношения к искусству экрана.

Мне кажется, что зрители, принявшие «Романс», идейный строй фильма, плакали другими слезами: фильм встряхнул, вырвал из обыденности, превратил привычные слова в понятия, полные смысла и значения. Фильм разбудил в душе ближе или дальше спрятанную под буднями готовность к огромной любви и высокой духовности. Мне кажется, что слезы, пролитые на «Романсе»,— это слезы самопознания, ощущения прекрасного в себе самом, в окружающей жизни. Вызвать такие слезы— самый высокий долг, который может выполнить искусство перед лицом своего зрителя.

Но станет ли этот фильм «своим» для каждого сидящего в зрительном зале? Увы, может и не стать.

Мнение критика Ю. Смелкова, не принявшего «Романс о влюбленных», не единично и не случайно.

Можно смотреть картину с очень распространенной зрительской точки зрения на кинематограф, обязанности и заслуги которого видятся только в прямом отражении реальности. Тогда «Романс» покажется чересчур условным и непривычным. А можно просто не почувствовать нерв фильма, и тогда лента станет просто оглушительным зрелищем, зрелищем скорее озадачивающим, чем доставляющим радость и удовлетворение...

Фильм уже вызывает и будет вызывать в дальнейшем противоречивые оценки, бурные дискуссии, фильм будет «будоражить». Но будоражить— разве и это не есть тоже долг искусства перед лицом зрителя?

ленный женский характер, сочетающий в себе личность и негромкое, непоказное мужество. В финале экран снова становится цветным, и мы понимаем, что все по-прежнему прекрасно.

Думаю, что именно бедность драматургического материала заставила А. Михалкова-Кончаловского прибегнуть к такому громоздкому ложно-поэтическому антуражу— без него смотреть фильм было бы просто-напросто скучно. Видимо, чувствуя это, режиссер собрал в своем фильме множество зрелищно привлекательных и рассчитанных на эмоциональную реакцию зрителя кадров и эпизодов. Вспыхивают цифры на штабных пультах управления; вздымая волны, идут по морю танки; мчатся в атаку хоккеисты; высятся вулканы Камчатки; дымят трубами гигантский завод... И еще много-много всего увидели мы в этом фильме, и почти все было красиво и хорошо снято, но не имело никакого отношения к действию. Герои становились в позы и произносили слова, которые, вероятно, им казались высокими и значительными, но вызвали чувство недоумения.— я, например, никак не мог понять, почему мать Сергея запрещала сыну оплакивать погибшего брата, чем было продиктовано столь жестокое требование отказаться от естественных человеческих чувств.

В «Романсе о влюбленных» рассказано, как двое молодых людей любили друг друга, а потом она вышла замуж за другого, он по прошествии некоторого времени тоже женился, и все, по-видимому, нашли свое счастье. Поззии в этой истории не больше и не меньше, чем в любой другой,— все зависит от взгляда и мироощущения художника. Ему может открыться поэтическая правда судеб и характеров, вещей и явлений (отнюдь, между прочим, не исключающая правды обычной, житейской), и тогда он поведаст эту правду нам, и мы второе столетие будем ломать голову над тем, почему Татьяна отвергла любовь Онегина, и понимать и не понимать ее, и сочувствовать, и над вымыслом слезами обливаться. Именно чувство поэзии изменило, на мой взгляд, постановщику, и получился фильм, в котором она превратилась в орнамент, в средство украшения, в набор приемов. То есть перестала быть поэзией.

ПРЕДОСТАВИВ
СЕГОДНЯ СЛОВО
О ФИЛЬМЕ
ЕГО ПЕРВЫМ
ЗРИТЕЛЯМ
И КИНОКРИТИКАМ,
ВЫСКАЗАВШИМ
РАЗЛИЧНЫЕ ТОЧКИ
ЗРЕНИЯ,
МЫ В БЛИЖАЙШИХ
НОМЕРАХ ВЕРНЕМСЯ
К РАЗГОВОРУ
ОБ ЭТОЙ
ИНТЕРЕСНОЙ КАРТИНЕ.
ПРИГЛАШАЕМ ВАС
ПРИНЯТЬ
В НЕМ УЧАСТИЕ



Ночью за твоим окном ходит сон
да бродит сон,
По земле холодной ходит сон
негодный,
Ах, какой негодный тот сон!

А за первым-то за сном,
За твоим да за окном
По свежей пороше ходит сон
хороший,
Ах, такой хороший тот сон...

Первый сон я прогоню, а второй
я заманю,
Чтоб плохой не снился, а хороший
сбылся,
Поскорее сбылся твой сон...

Сны ведь снятся неспроста, на заре
роса чиста,
Бродит по росе мечта, пусть она
найдется,
Явью обернется мечта.

Спасибо тебе, земля рдная,
Спасибо за хлеб, за соль, за
цветы.

Чем крепче спишь ты зимою в
снегах,
Тем гуще летом сады.

В тех садах цветам цвести, в тех
садах сынам расти,
Набираться силы для Отчизны милой,
Будет так и было всегда! Всегда!

Голос

Но - чью за тво - им окном хо - дит сон да
Пер - вый сон я про - го - ну, а вто - рой я

Ф-но

бро - дит сон, по ве - кле хо - лод - ной хо - дит сон не -
за - ма - ну, что - б пло - хой не снился, а хо - ро - ший

го - д - ный, ах, какой не - год - ный тот со - о - о - он.
сбылся, по - скоре - е сбылся твой со - о - о - он.

А за пер - вым то за сном за твоим да за окном
Сны ведь сня - тся не - спроста на заре ро - са чиста

по свежей по - ро - ше хо - дит сон хо - ро - ший,

ах, какой хо - ро - ший тот сон. Хо - дит по ро -

се е мечта а, пусть о - на най - дет - ся,

явь - ю о - обер - лет - ся меч - та а а а а - а.

крупным
планом

Маски по имени „ВИЦИН“

В. ДЕМИН

Трус («Самогонщики»)

Гоголь («Белинский»)

Тютюрин («Неисправимый лгун»)

Трус («Кавказская пленница»)

Актеру Вицину, отдыхающему в доме отдыха, принесли телеграмму. Его дочь, оказывается, вышла замуж. Актер Филиппов утешал коллегу, как мог. А актриса Шагалова даже предложила «сыграть» все это — эту телеграмму, эту ситуацию — в музыкальном фильме. Все присутствующие восторженно согласились.

Перед нами пролог к «опере, оперетте, водевиллю, лирико-эксцентрической комедии с музыкой, пением и танцами» под труднопроизносимым названием «...А вы любите когда-нибудь?». В этом фильме Георгий Михайлович Вицин сначала появляется под своей собственной фамилией, затем под кличкой Якова Ивановича Никольского, а еще позже — в виде Младшей Бабушки. Той самой, что спрашивает внучку: «Как ты думаешь, милочка, этот судак — он не подаст... э... признаков жизни?» На что внучка крайне остроумно отвечает: «Нет. Ведь он без головы».

Вицин в этом фильме призван талантом большого артиста, обаянием прежних своих, памятных всем ролей придать серьезность несерьезному, спрыснуть веселостью скучное, выдать за откровение наивнейший трюизм.

Он играет Якова Ивановича в духе многих прежних своих созданий добрым и отзывчивым скромнягой, «чеховским» интеллигентом. Но чем старательнее, чем убедительнее проводит свою роль актер, тем хуже для фильма: тем очевидней становится наивная скроенность интриги, этакая художественная игра в поддавки.

Когда-то, на заре своего творчества, Георгий Вицин сыграл в кино Гоголя, эпизодическую роль в «Белинском» (1953). Великий писатель в исполнении совсем молодого тогда актера был грустен, тяжело задумчив, без остатка поглощен внутренней ступенной работой мысли. Кажется, ему доставляло труд услышать собеседника, понять его слова, сосредоточиться, чтобы найти правильный, без единой фальшивой нотки ответ...

Став навсегда телевизионного кабачка «Тринадцать стульев», Вицин сыграл фигуру, которую невольно хочется назвать автопародией на эту давнюю интересную роль. Уберите общественный фон, сделайте работу сознания мнимой, превратите серьезные проблемы в потешные банальности, но оставьте ощущение внутреннего разлада, когда мысли витают где-то далеко-далеко и безо всякой надежды собрать их... Готово! Перед

вами критик Савелий Цыпа, зловещий при всем своем комизме тип, с его банальными прописными истинами, изрекаемыми после всех мук и натуг, да еще с самодовольным видом, как рецепт от всех сложностей жизни. Дуэт пана Цыпы с паном Поэтом (В. Шалевич) — истинный праздник торжествующей пошлости. Может быть, нигде так, как в этой роли, открывается особое качество дарования Вицина — умение перелицовывать стандарт, переиначивать прописи, изобретать самые неожиданные варианты того, что кажется нам безнадежно прившимся. Из-за него-то, этого качества, маски Вицина так разнообразны, так живы. Иной раз даже сомневаешься: да полно, маски ли? Не полнокровные ли психологические характеры? А создание таковых почему-то выше всего ценится нашей критической братией.

И все-таки маски. Особые, динамические, варианты, но маски. И самая популярная из них — Трус. Тот самый, что пускается на темные дела вместе с Бывалым и Балбесом. В «Кавказской пленнице» они воровали невест, в «Операции Ы...» брали магазин, еще раньше, в «Самогонщиках», увлеклись градусной химией. Не все помнят, что началом всему была одночастевка под названием «Пес Барбос и необычный кросс». Там наша троица, пародийный перепев трех сказочных богатырей, во все лопатки драпала от собственной собачки с динамитной шашкой в пасти.

Популярность, комическая наполненность троицы оказались так велики, что из фильма «родителя» своего, режиссера Л. Гайдая, она перекочевала сначала в фильм «Дайте жалобную книгу», потом еще дальше, в рисованный мультипликационный мир «Бременских музыкантов». В средневековых карнавальных одеяниях, картежники, бродяги, головорезы, они уселись за один стол с ведьмой-чародейкой и запели не очень в лад: «Говорят, мы бяки-буки, как выносит нас земля...» Во второй серии, «По следам бременских музыкантов», они жутковато называют себя «работниками ножа и топора, романтиками с большой дороги». Но кровожадность их игрушечная, маскарадная. Возникнув в анекдоте про пса и браконьеров, эта веселая троица теперь через шлюзы современной тематики и самоновейших проблем вернулась к фольклорной первостихии, на общую родину притч и небылиц.

Заметим, что вицинский Трус совсем не боязлив от природы. До-





вольно часто он бывает и наглым, и презрительным, и не в меру ретивым, за что неоднократно получает тычка от товарищей по приключениям.

Сцены боязни, которые ему выпадают, не столько результат биологического страха, сколько все та же «интеллигентская» рефлексия. Он постоянно витает в облаках и оттого просматривает опасность под самым носом или падает в обморок задолго до настоящей угрозы. Он всегда носит драную, но перчаточку. Стоя на воровском карауле, он мечтательно сорвет и понюхает цветок. Он тих нравом, поэтичен, капризен, мнительен. Насколько все это человечно и насколько некстати при избранном им ремесле! Ему следовало бы называться Занудой, Недотепой. Или еще лучше — Интеллигентом. Тем самым из автобуса, который «шляпу надел», «очки носит», «лысину заимел», но ничего не понимает про житейское дважды два.

...Альберто Сорди сказал как-то про своего всегдашнего героя: он воплощение самых отвратительных черт итальянского национального характера. Вицин вовсе не всегда, не в каждой роли ставит задачу развенчания. Но сатирическая краска псевдоинтеллигентности неизбежно подмешивается в характеристику большинства его персонажей: то как душевная хрупкость, невозможность постоять за себя, то как заемная обходительность манер, неумеренная восторженность, глубокомыслие на мелком месте. И когда таких черт накапливается больше критической массы, персонаж становится взрывоопасным. Он рвет свою жизнеподобную личину, превращаясь в тип, знак, маску.

В один и тот же год Вицин сыграл утонченно-женственного сэра Эндрю Эгьючика из «Двенадцатой ночи» и деревенского философа деда Муся из «Максима Перепелицы». В «Дон Кихоте» он был тенью главного героя, незлобивым, тихим Карраско, что подыгрывал Рыцарю Печального Образа, поддакивал ему из самых добрых чувств, не понимая, какой пародией смотрятся его ужимки и смешки в соседстве с великим безумием пленника единой идеи. В «Деловых людях» он был Сэмом, вором-джентльменом. Впрочем, больше все-таки вором, а джентльменом уже в самую последнюю очередь, по самым дешевым образцам рекламных проспектов: при нем были котелок, огромный перстень и чинная манишка прямо поверх полосатого свитера, родного брата тюремной «пижамы». Еще он был нескладным и мечтательным Бальзаминовым, тем, кого запугала торопыга-маменька, кого она же твердо наставила на путь к «светлому будущему» за широкой спиной купчихи Белотеловой.

Но он умел быть и другим. Кинематографическая слава пришла к нему после «Запасного игрока» (1954) и упрочилась после фильма «Она вас любит». Милые, наивные притчи нашей далекой юности! Застенчивый Вася Веснушкин, что не блещет футбольными талантами, но все-таки оказывается нужнее для своей команды, чем одаренный, но зазнавшийся центрфорвард. Невзрачный Костя Канарейкин, что в глазах любимой девушки рано или поздно станет настоящим героем в отличие от киноактера Ухова, ничтожного хлыща. Была в этих картинах какая-то звенящая нота беззащитного простодушия, что принесла им такой зрительский успех. Методом проб и ошибок тут прокладывала себе дорогу тема непоказного

мужества, душевной взыскательности, героизма, который не знает жестов, — глобальная тема будущих нескольких лет нашего кино. Уже писались сценарии, строились декорации к фильмам, где она прозвучит всерьез. Уже репетировали смешные и трогательные фразы своих ролей Леонид Харитонов и Леонид Быков. Александр Демьяненко еще не успел стать Шурником, и молодой Смоктуновский еще даже не мечтал о дуэте с совсем молодым Баталовым в «Девяти днях...». Электричество темы было разлито в воздухе. Вицин уловил ее чуткой художнической интуицией.

Какая тема кроется сегодня за его персонажами-масками?

Есть в «Неисправимом лгуне» вставная, самоигральная новелла о шахе заморском Бурухане Втором, потерявшем табакерку. Парикмахер Тютюрин доставил находку хозяину. С удивлением и симпатией два человека глядят друг на друга. Один — с лентой через плечо, в окружении переводчиков, адъютантов и телохранителей в декоративных чалмах. Другой — во всеоружии лозунгов-прописей, твердых, весьма упрощенных представлений о том, что «можно» и «нельзя», о том, что следует и не следует. Подвыпив, обняв друг друга, эти два больших ребенка ведут упоенный разговор о смысле жизни. Гарем? Распутие! Бумажку для начальника? Немедленно выдать. С печатью. По всей форме. Сигналы большого мира, истории отзываются в этом кукольном мире почти цирковыми репризами и каламбурами. Карнавал? Больше, гораздо больше! Раек! Балаган! И два замечательных актера (Бурухана играл В. Этуш) поистине купаются в эксцентрических нелепостях своего текста.

Но вставная новелла кончилась, и мы открываем с удивлением, что наивного растюпу Тютюрину нам вновь и вновь преподносят с некоторым восторженным придыханием. Как последнюю новацию наших духовных исканий. Как ответ на все сложности жизни. Как истога праведника, которого трагически не понимают окружающие. Ну, как они не могут понять, черствые и скучные люди, что Тютюрин опаздывает на работу не от чего-нибудь другого, а всего только от широты своей души: там ребяночку помог, там привел в себя потерявшую сознание Эдиту Пьеху.

Водевиль теряет свою прелесть, когда его разыгрывают как психологическую драму. Но мы сейчас говорим о другом: персонаж, только что засверкавший новыми, незапланированными гранями, тает на глазах, чуть только за его обличьем прорезывается давным-давно знакомое лицо Васи Веснушкина. Конечно, за двадцать лет он изменился, постарел, но остался при этом все таким же милым, симпатичным, душевным... Только мы-то с вами тоже изменились за двадцать лет. И то, что казалось откровением в наших нравственных исканиях тогда, сегодня воспринимаешь исхоженным трюизмом, штампом, банальностью, которую хорошо бы не воспевать, а вышутить, протереть с песочком.

Вицин многое может. Но ни он, ни какой другой, пусть самый замечательный актер никогда еще не мог успешно сыграть самую трудную из ролей — роль спасательного круга. Ничего удивительного, что в обстановке мнимой веселости, мнимого глубокомыслия его талант тускнеет, гаснет и, лишенный опоры для новых находок, ищет спасения в подновлении прежних достижений.

А Вицин очень многое может...

Бальзаминов («Женигба Бальзаминова»)

Копющий (из нового мультипликационного фильма Н. Иванова-Вая «Конек-Горбунок»)

Асафон (из нового фильма «Фигист — Ясный сокол»)



о будущем, погибших за это будущее, которое запечатлено на экране в кадрах нынешней, неприемлемой для нас, живущих, кинохроники), фестиваль экран был безраздельно отдан современности, ее проблемам, ее успехам, ее трудностям — тому, что сегодня, в начале четвертого десятилетия народной Болгарии, определяет ее реальность, что волнует и зрителей и кинематографистов.

Именно это и было главным достоинством тринадцатой Варны — публицистическая озабоченность социальными, экономическими, нравственными проблемами сегодняшней болгарской действительности. При этом фестиваль экран отнюдь не претендовал на полноту: наверно, фильмы этого года, покажи их в Варне без предварительного отбора, выстроились бы в иной тематической последовательности, открыли бы куда более широкий диапазон проблем, решенных и нерешенных, характеров, конфликтов. Однако так уж получилось, что большая часть фестивального времени была отдана фильмам, которые посвящены радикальной перестройке сельского хозяйства, деревенских патриархальных структур, доставшихся народной Болгарии в наследство чуть ли не со времени средневековья, оставшихся неизменными в довоенные годы и даже не слишком потревоженных во время коллективизации. И поэтому, оставляя в стороне многое другое, я позволю себе остановиться только на этой проблеме, определившей оригинальность нынешнего смотра.

Если перевести эту проблему на язык экономики и социологии, то сегодня уже около половины

венная память поколений, боязнь покинуть здесь самого себя, лучшую свою часть — молодость, первую любовь, энтузиазм?.. И Шопов смешивает на экране прошлое и настоящее, бывшее и небывшее, обнаруживая их неразрывную, неразсторжнимую связь, взаимообусловленность, взаимопроницаемость. Он не обличает своего героя, он просто внимательно вглядывается в его лицо, поступки, помыслы, жесты, импульсы. Он не облегчает герою пути: когда караван отъезжающих скрывается за поворотом дороги, на горбатой деревенской улочке остаются только герой да несколько стариков, решившихся вековать на могилах близких.

Авторы фестивальных лент анализируют эту проблему не только в ее драматических аспектах. В фильме Людмила Киркова «Крестьянин на велосипеде» (вторая премия) речь идет о человеке, уже живущем в городе, работающем на заводе, приспособившемся к иному ритму, иному образу жизни. Но каждое воскресенье Йордан садится на старенький велосипед и, нажимая на педали, мчится за сотню километров к себе домой, в отчий дом, где прошли его детство, юность, где осталась часть его самого. И даже печальный роман его с молодой деревенской аптекаршей — не от подлинной любви, даже не бегство от сварливой и рано постаревшей жены, а, скорее, лишь часть неспешной и не осложненной ничем крестьянской жизни, такая же, как старый, опустевший дом, заброшенный виноградник, захламленный чердак... Любовь нужна ему как еще одна точка опоры, как воскресный оазис, в котором хотелось бы отсидеться от трудностей и сложностей нового бытия. Однако именно крах этого безрадостного «летнего романа» и оказывается той вершиной внутреннего конфликта, который приводит Йордана к осознанию его места в новой действительности.

Быть может, наиболее обобщенно обращается к этой проблеме Христо Христов («Дерево без корней», первая премия). Полемицизм его баллады о старом крестьянине, покинувшем родное село и перебравшемся на жительство в город, к сыну и снохе, задана уже в названии ленты. Как же так, неужели это он, Гатьо, и есть дерево без корней, он, неторопливый и мудрый, стойкий и независимый, полный сил и лукавства, живое воплощение нетленных норм народной нравственности?

Казалось бы, чего лучше — удобный, просторный дом, заботливая семья, доброжелательные знакомые... Однако герою Христова с каждым днем все труднее находить общий язык с этой суматошной для него действительностью, ибо ничего из нее не найти ни в его собственном жизненном опыте, ни в генетической памяти предшествовавших поколений.

Надо сказать, что Христо идет в исследовании проблемы значительно дальше Шопова и Киркова; он, уже снявший на ту же тему картину «Последнее лето», знает, что социальный и экономический прогресс принес в жизнь героя необратимые изменения, что не сам Гатьо, так дети его (те самые, к которым он приехал в Софию), внуки придут в новую жизнь воспримчивыми, готовыми к ней. Однако проблемы нынешней это отнюдь не меняет, ибо там, за пределами экрана, за пределами горных деревушек, разворачиваются стройки еще более грандиозные, сдвигающие с насиженных мест все новые человеческие массы.

Варненский экран показал нам эту перспективу — гигантские химические комбинаты, плотины, доменные печи — в целой серии фильмов, рассматривающих те же нравственные проблемы, связанные со вторым этапом индустриализации республики. Наверно, и эти ленты — «Магистраль» Стефана Димитрова, «Трудная любовь» Ивана Андонова, «Дублер» Или Велчева — заслуживали бы не менее подробного разговора, чем фильмы «деревенские», однако социально-нравственная проблематика обозначена в них не столько пером поэта, сколько скальпелем социолога, не столь отчетливо и конденсированно, как в картинах Шопова, Киркова, Христова. И поэтому не они определили программу тринадцатого варненского, ее аналитический, раздумчивый разговор о том, что происходит сегодня, в конце третьего и начале четвертого десятилетия народной власти на болгарской земле.

Варна — Москва

«Зарево над Дравой»

«Трудная любовь»

«Вечные времена»

«Магистраль»

«Откуда мы знаем друг друга»

«Дерево без корней»

ВОЛНЕНИЕ ПОЭТА И ТРЕЗВОСТЬ СОЦИОЛОГА

М. ЧЕРНЕНКО

меется, не обошлось без фильмов синтезирующих, подводящих итоги огромного периода истории страны, показывающих истоки всего того, с чем пришла народная Болгария к своему тридцатилетию: не случайно фестиваль открылся двухсерийной эпической фреской Зако Хеския «Зарево над Дравой» (Гран при фестиваля «Золотая роза»). В центре фильма — события осени сорок четвертого года, когда болгарская армия бок о бок с советской вступила в борьбу против гитлеризма. Фильм рассказывает об одном из эпизодов этой борьбы, об участии болгарских войск в разгроме крупной гитлеровской группировки, пытавшейся прорваться в тыл Советской Армии, наступавшей на Будапешт. Однако батальная эта лента, заставляющая вспомнить озерское «Освобождение», восстанавливает на экране не только обстоятельства рождения народной армии, не только тот вклад, который внесли болгары в общую победу союзников над нацизмом, — внутри этой борьбы шла как бы еще одна война, внутренняя, против отечественного, болгарского фашизма, против тех, кто привел страну к сговору с Гитлером, кто поставил ее на грань войны с Советским Союзом. И потому эпическое полотно это драматургически завязано вокруг судьбы политкомиссара Бояна Василева (актер Георги Георгиев-Гец, премия за лучшую мужскую роль), бывшего заключенного, бывшего смертника, одного из тех, кто возглавил борьбу внутри армии за душу и совесть старого офицера, нашедшего в себе силы посвятить себя будущему Болгарии.

Эта неразрывная связь истории с современностью Болгарии, с ее настоящим и есть, в сущности, главная тема «Зарева над Дравой». И есть ответ ее авторов к юбилею республики.

Ибо, отдавая дань истории тридцатилетия (вспомним одну из лучших лент фестиваля, получившую премию критики, коротенькую лирическую новеллу «Откуда мы знаем друг друга», поставленную выпускником ВГИКа Николой Русовым, пронзительную историю несостоявшейся любовных подпольщиков, сотканную из их мечтаний

сельского населения республики нашло работу и жилье в городах, а остальные мало-помалу оставляют заброшенные в горах деревушки и спускаются вниз, на равнины, в новые поселки городского типа, возникающие вокруг аграрно-промышленных комплексов.

Впрочем, болгарских кинематографистов интересуют в этой проблеме аспекты не столько организационно-экономические: они решены самой жизнью, подъемом сельского хозяйства, народного быта; они исследуют скорее психологические и человеческие ее стороны: силу традиции, связь крестьянина с клочком бесплодной, каменистой земли, который обрабатывал и он сам, и отец его, и дед, и прадед.

Невероятно сложно «перепахать» психологию, сложившуюся столетиями, чтобы люди осознали новую жизнь, новый быт, новый труд как нечто отнюдь не враждебное заветам отцов, как свое, органически вытекающее из традиций.

И еще одно: авторы фестивальных лент как бы оставляют за скобками своих сюжетов те миллионы благополучных человеческих судеб, которые сумели безболезненно перенести этот общегосударственный эксперимент социальной трансплантации. Значительность перемен в нынешней болгарской деревне они рассматривают как бы от противного, анализируя судьбы драматические, конфликтные, на первый взгляд необъяснимые рационально.

В самом деле, что заставляет не названного даже по имени героя картины Асена Шопова «Вечные времена» (премия фестиваля за режиссуру), коммуниста, бывшего партизана, организатора колхоза, что заставляет его, сознательного и образованного, отказываться от ответственной работы на новом месте, от благоустроенного жилья на равнине? И не только отказываться — почему он едва не бросается под колеса грузовика, чтобы не допустить отъезда односельчан, единодушно, с радостной готовностью к переменам отправляющихся на новые места? Только ли боязнь перемен, только ли некая окостенелость, пришедшая с годами? А может быть, нечто большее — наследст-

ФАНТАСТИКА ШУТИТ И ОБЛИЧАЕТ



Критика буржуазного общества в фильмах прогрессивных художников Запада коснулась и кинофантастики.

Один из примеров этого — последний фильм американского режиссера и актера Вуди Аллена «Спящий».

И пусть лента эта не поднимается до обличения основ «больного общества», однако диагноз, который Аллен ставит этому обществу, точен и бескомпромиссен.

Мы расскажем об этой работе и ее авторе по материалам зарубежной печати.

Фильм называется «Sleeper» — «Спящий». Нет, скорее, «Соня».

Человеку по имени Майлс Монро в 1973 году делали какую-то немудреную операцию, но слегка переусердствовали: тщедушный владелец диетического магазина и кларнетист проснулся лишь спустя два столетия — в 2173 году. Фантастика?

В общем, да. В мире, куда занесло героя фильма американского режиссера Вуди Аллена, кудахчут куры ростом с гиппопотама и растет клубника величиною с арбуз; люди носят по воздуху в специальных надувных костюмах, а сам Майлс Монро, обзаведясь ранцевой ракеткой, показывает пятки своим преследователям. И всюду завсегда таи научной фантастики — роботы: портные, официанты, филеры, так что даже у собаки, которую водит на поводке робот-слуга, внутренности электронные. Власть предержит клика во главе с Тираном. Кругом полицейские-роботы.

Только ли фантастика?

Когда у Вуди Аллена, автора 6 фильмов и 2 пьес, поставленных на Бродвее, спросили, отчего это он все время шутит, 38-летний режиссер ответил, что для него шутка — орудие защиты. Затюканный неудачник, герой фильма «Соня» (его играет сам Вуди Аллен) защищается от тех, кто однажды превратил машину из средства облегчения труда в орудие физического порабощения человека. Потому-то свойство капитализма доводить все разумное до абсурда получает в картине столь гротескное воплощение. Традиции Чарли Чаплина явственно видны, например, в эпизоде, когда электронная домашняя прислуга с тупой невозмутимостью продолжает сервировать праздничный стол, в то время как хозяев люто избивают бандиты.

Вспоминаются «Новые времена», история человека, который унижен до того, что закручивает одни и те же гайки. Майлс Монро тоже не семи пядей во лбу, но для запрограммированных жителей XXII века он страшен, так как истина насчет гаек еще не стала для него азбучной.

Майлс Монро попадает на учет тайной полиции. Чтобы спастись, ему приходится притвориться... роботом. И вот замухрышка и очкарик из XX

века поступает домашним мальчиком на посылках к обворожительной поэтессе Луне.

И как он артистичен в своей неадекватности! Сам того не подозревая, сбрасывает весь гардероб гостей в мусоропровод, пробует изготовить пудинг на десерт, а вместо этого переполняет всю кухню рыхлой массой. Он не нарочно, он просто неотесан малость для XXII века, вот и влюбился в хозяйку, не подзревая, что она из колбы, что она холодна и бесстрашна, как все другие... роботы.

Майлс мечтает завоевать сердце Луны, а она уже собралась спровадить робота с такой скорбной физиономией на фабрику — пусть дадут нового, повеселее! Однако приключения в мире будущего кое-чему научили Майлса — он похищает свою хозяйку, пробуждает в ней любовь и убеждает, что мир нужно изменить... Соня проснулся окончательно!

В одном из интервью Вуди Аллен сказал, что он не слишком верит в загробную жизнь как таковую, но вот вопрос о том, можно ли на том свете принимать душ, волнует Вуди Аллена гораздо больше. Шутит? Бесспорно, но именно эти шутки импонируют современным американцам. Вот почему окончательное пробуждение Майлса происходит в стиле разудалой буффонады: Майлс устанавливает контакт с мятежным подпольем, методы которого весьма схожи с «подвигами» нынешних экстремистов разных мастей. Неистощимая фантазия Вуди Аллена приводит мятежников к цели: на всемогущего тирана произведено покушение, взрыв бомбы разносит его тело в куски, а Майлс вместе с Луной вскакивают в «древний» — 1973 года — «фольксваген» и исчезают вдаль: Майлс сделал свое дело, Майлс может удалиться.

Героям фантастических фильмов приходится куда-то уходить. В «Космической Одиссее» С. Кубрика это «куда-то» — бесконечность. Майлс Монро бежит в никуда. Разные художники по-разному представляют себе будущее, но большинство из них в той или иной форме признают нетерпимость настоящего, нетерпимость будней общества потребления.

В. Чудов



«Спящий».
Майлс
(Вуди Аллен)

«Отменно глинный, глинный фильм»

Н. ЗОРКАЯ

Беседа первая

«19.45. Премьера телевизионного многосерийного художественного фильма...» — этот анонс в программе ТВ уже служит залогом, что в назначенный вечер и час мы расположимся у голубого экрана. Само слово «многосерийный» стало чем-то вроде рекламы, неким «знаком» если (увы!) не качества, то, во всяком случае, зрительского к фильму интереса. Мы откладываем задуманный поход в театр, не идем в гости. Мы остаемся дома.

Три серии чеховской «Моей жизни». Шесть серий фильма «Как закалялась сталь» по Н. Островскому. Двенадцать — по роману Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны». Двадцать шесть — «Саги о Форсайтах» Джона Голсуорси. Впереди — тринадцать серий «Хождения по мукам» А. Толстого, двенадцать — «Вечного зова» по роману А. Иванова... Поистине эскалация серийности!

А ведь еще каких-нибудь двенадцать лет тому назад мы о ней и не ведали! За столь короткий срок фильм в сериях сумел занять такое прочное место среди всех видов зрелища, что поневоле приходится говорить о нем как о некоем особом культурном явлении или «феномене» XX века. Увлечение многосерийным телефильмом носит глобальный характер, оно всемирно. Американское, японское, французское телевидение почти целиком ориентированы на выпуск картин серийных. А вот два частных, но любопытных свидетельства всеобщей к этим картинам любви (они взяты из нашей «Литературной газеты»). «Я работаю в школе, — пишет телезритель из Ангарска, — свободного времени мало, и потому для меня очень большой радостью является час, проведенный у телевизора, и ожидание завтрашнего вечера, особенно когда демонстрировались «Сага о Форсайтах» и «Семнадцать мгновений весны». Герои становятся близкими, их жизнью живешь...» И еще: «Телевизор — это моя страсть! — признается Ингмар Бергман. — Мне очень нравятся многосерийные фильмы, хотя они чуть-чуть глуховаты. Но они мне действительно нравятся!» Так сибирский учитель и знаменитый шведский кинорежиссер сошлись в своих пристрастиях и одинаково проводят вечера.

Что же означает эта прикованность всей планеты к голубому экрану, когда на нем из вечера в вечер или из недели в неделю идет действие «с продолжением»? Очередная повальная мода? Увлечение? Или здесь сказываются какие-то глубокие эстетические, социально-психологические причины?

Не случайно, что критики и исследователи увлеченно ищут закономерности бурного расцвета многосерийного фильма, его традиции, его предшественников.

Их находят и в самой специфике ТВ, в характере телевизионной программы, которая всегда тяготеет к определенной серийности, — разве не «серийные» постоянные рубрики, циклы, как, скажем, «Тринадцать стульев», «Клуб кинопутешествий» или ежедневная программа «Время»? Их находят и в дали веков, в тех давно прошедших столетиях, когда человечество и не помышляло о кинескопе. Среди предков многосерийного фильма оказались и «аристократы»: «Илиада» и «Одиссея» Гомера, средневековый рыцарский эпос и еще ближе к самым глубоким корням этого генеалогического древа — сказка, былина, миф. Один из критиков остроумно напомнил, что прародительницей многосерийного телефильма можно считать прекрасную Шехерезаду, хитроумную рассказчицу из «1001 ночи!» Но в то же время отыскались у нового жанра предки-«плебеи»: выпуски массовой литературы конца прошлого — начала нынешнего столетия. Здесь и «роман-фельетон», образцом которого явился знаменитый литературный «Фантомас» (предтеча всех экранных «Фантомасов»). Его авторы, бульварные писатели Пьер Сувестр и Марсель Алан, в 1911—1913 годах выпустили 32 тома по 250 страниц каждый, посвященные все новым и новым похождениям таинственного парижского бандита. И уж, естественно, прямых родителей телевизионного многосерийного фильма увидели в киносериях. Фильмы, состоящие из нескольких серий, кинематограф стал производить очень рано (первым таким фильмом русского производства были «Ключи счастья» 1913 года — экранизация романа А. Вербицкой, «кинороман» в 2 сериях и 10 частях, что сейчас равно скромному метражу обычной полнометражной картины).

И все эти примеры далекого и близкого прошлого законны. Беда лишь в том, что их можно было бы продолжать слишком долго, ибо все, что имеет длительность, протяженность повествования, может послужить материалом для телефильма в сериях. Важен же, принципиален сам фактор ДЛИТЕЛЬНОСТИ, который является первым кардинальным свойством нового жанра. Телевидение его не открыло, но взяло на вооружение, по-новому осмыслило и поставило себе на службу. Что же это за эстетическое качество — длина?

И вот здесь аналогия с литературой действительно может помочь. Самой ранней формой романа был роман авантюрный. Неудомимый рассказчик, старый романист щедро ткал свою пеструю ткань выдумки и вымысла, сочинял все новые и новые похождения героя. А читатель «был сызмала к историям охотник!» Длительность и создавалась за счет присоединения к одной истории другой, третьей, двадцатой. Здесь можно вспомнить пушкинские строки:

Роман чувствительный, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный...

Многосерийный фильм, сперва в кино, потом на ТВ, тоже начинал с сюжета «по горизонтали»: одно приключение, одна авантюра,—



Обложки «предков» многосерийного фильма — приключенческих выпусков и литературной классики

серия; следующая — продолжение и т. д. Так строились серийные кинокартины — какой-нибудь «Разбойник Вася Чуркин» или «Сонька — золотая ручка». И сейчас можно увидеть подобную конструкцию в телевизионной многосерийности, в столь ярких ее образцах, как, скажем, знаменитая польская «Ставка больше, чем жизнь», где каждый следующий фильм дает еще одну историю из беспокойной жизни капитана Клосса.

Но скоро ТВ овладело и другими формами эпического объема. Любопытно, что при всей стремительности своего развития многосерийный фильм и в этом повторил двухтысячелетнюю литературную эволюцию. Становление реализма изнутри преобразовало роман. Возник собственно ОБЪЕМ в изображении действительности. Герои книг Бальзака или Л. Толстого действуют уже не в условиях «горизонтального сюжета». Движение реалистического романа отражает глубинные процессы в душах людей и в обществе.

Так родилась и телевизионная проза — своеобразный вариант прозы литературной. Это истинно новое зрелище, хотя традиции здесь явственны. Свобода в обращении со временем свершила настоящее чудо, длительность дала новое качество.

Вспомните «Моя жизнь» — отличную телеэкранизацию одноименной повести Чехова режиссерами Г. Никулиным и В. Соколовым. Воссоздавая жизнь в формах, приближенных к самой жизни, чеховская проза с трудом поддается переводу в экранное изображение — таков опыт кинематографа, не добившегося полной удачи в чеховских постановках. Все дело в том, что образы этой прозы необычайно емки, сжаты, лаконичны. Длительность повествования на телеэкране помогла их развернуть, передать медлительное чеховское течение жизни, ее тягучесть, ее застойность.

Свободный от метражных ограничений, вольно располагая объемом, художник может вести пристальное наблюдение за человеком, проследить формирование характеров, живописать среду, поэтически передавать смену зим и весен, восход солнца и свет луны — нет предела его возможностям! И лучшие многосерийные фильмы нашего репертуара дают примеры творческого применения «фактора длины»: достаточно назвать новую телеверсию романа Н. Островского «Как закалялась сталь» Н. Мащенко.

Но длина коварна! Давая простор «заполнению объема», она способна и обнажить внутреннюю пустоту автора, обнаружить слабость или несостоятельность литературной основы. Немало на телеэкране произведений, где длительность — только лишь формальный признак, дань поветрию, ответ на спрос зрителей.

Как это ни парадоксально, но именно щедрость времени, которое отпускает фильму «домашний экран», обязывает к особой, предельной экономии.

ПЕРЕРЫВИСТОСТЬ повествования, интервалы между «единицами» частями — второй кардинальный, структурообразующий, как говорят ученые, признак нового жанра. Он также имеет свою историю: и журнальные публикации романов с анонсом в конце части — «продолжение следует», и те же «выпуски» — серии в отдельных книжечках, и, конечно, кинофильмы из серий. Однако в кино разьединенность отдельных серий не способствовала успеху фильма в целом, а демонстрация двух или более серий в один сеанс утомляла зрителя. Противоречие снял домашний экран. Более того: интервалы между частями дали фильму «прибавочную стоимость», стали художественным элементом самого произведения. Это и отдых и время для раздумий. Ожидая продолжения, мы, зрители, входим «внутрь» действия, «оживаемся» в него.

ПОСТОЯННЫЕ, «сквозные» ПЕРСОНАЖИ — вот что еще так привлекательно в сериях. Развертываясь параллельно нашей жизни, в нашем доме, история героев становится как бы еще одним руслом нашего собственного существования. К продолжению рассказа о своих любимцах тяготел уже и кинозритель. Когда, например, закончилась знаменитая трилогия о Максиме, студия «Ленфильм» была буквально засыпана письмами: зрители требовали новых серий, предлагали темы: «Максим на озере Хасан», «Максим на стройке», «Дети Максима»...

«Сквозное действие» героя на протяжении серий не только дает возможность актеру раскрыть образ многогранно. Оно еще умножает актерский успех. И не случайно, что на долю В. Тихонова — Исаева и Л. Броневго — Мюллера выпала такая популярность, которой не часто добивались до них артисты. Еще бы: ведь их игра радовала зрителей 12 вечеров подряд!

И, наконец, особая ОРГАНИЗАЦИЯ частей-серий, способствующая единству целого — многосерийного фильма. Само слово «серийный» происходит от латинского *serios* — ряд. В ряд нельзя поставить дом, лимон, микроскоп. Ряд предполагает некую однородность своих единиц, общие для всех признаки. Они могут быть разными: сознательной повторностью композиции, единством стиля, вплоть до таких частных, как заставки, «музыкальный пароль» — песня на титрах и др. Это законные «эмблемы» серии, ее знаки, подобные позывным радиостанции.

Таковы «механизмы» всеобщей популярности многосерийного фильма. Но только механизмы. Сами по себе они не могут обеспечить уровень искусства и спасти зрителя от гигантской потери времени, если уровень этот низок. Они лишь предпосылки истинного творческого успеха. Как это реализуется — в следующих беседах. Назовем их тоже «сериями»...

На киностудии «Казахфильм» снимается цветной широкоформатный фильм «Притча о любви» (авторы сценария Б. Мансуров, Э. Тропинин, режиссер Б. Мансуров). Действие происходит в наши дни в Казахстане. Сюжет прост: летчик-испытатель встретил девушку-табуницу и полюбил ее. И был человек когда-то сильнее бога, и имел он двойную силу: Силу мужскую и силу женскую. И так мудра была эта сила, что сам он мог управлять судьбой... И разгневались боги на человека и разрубили его пополам... И бродят по земле люди, Ищут друг друга. И тот, кто сильней, Находит свою половинку... Это легенда о всепобеждающей силе любви, без веры в которую не может в мире жить человек.

Снимает фильм оператор А. Даулбаев. В главных ролях: Д. Худайбергенов — выпускник антарктической мастерской Б. А. Бабочкина, Б. Райханова — ученица 10-го класса.



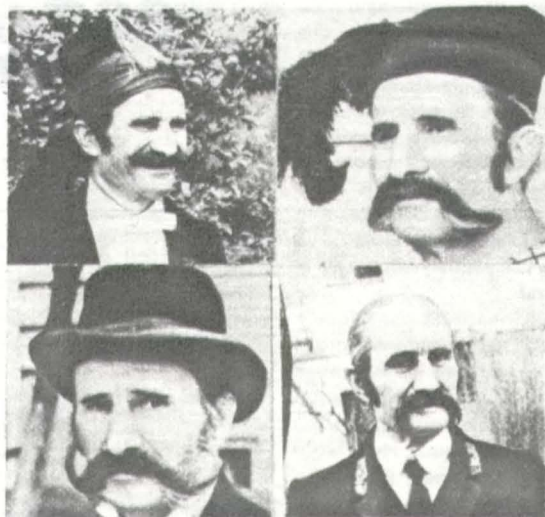
Ефросинья — жена председателя колхоза Захара Дерюгина — новая роль актрисы ЗИНАИДЫ КИРИЕНКО в фильме режиссера Е. Матвеева «Судьба», экранизации одноименного романа П. Проскурина («Мосфильм»).

Личные невзгоды не сломили эту сильную русскую женщину. Она борется за свое счастье и побеждает...

Сценарий П. Проскурина, В. Черных, Е. Матвеева. Операторы Г. Цеканов, В. Якушев.



Сто пятьдесят фильмов за пять лет. Такие темпы не под силу голливудским профессионалам, не по плечу они и кинороботу, если бы такой был выдуман, не снялся такой успех и Саше Плитину, безусому ученику местяничка маленькой мастерской на Патриарших прудах. С утра и до вечера — лудить, паять, вечером — смотреть какую-нибудь фильму-боевик: «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена», «Закройщик из Торжка». А на экране — Игорь Ильинский, Кторов, Мэри Пинфорд. Да, семнадцатилетний рабочий не думал тогда о кинокарьере. Впрочем, тогда она и не удалась бы ему. Почему? Потому что колоритные усы он отстриг только перед уходом на пенсию. Эти-то усы и помогли Александру Ефимовичу Плитину стать необходимым во многих фильмах. Они явились той нужной добавкой, малой деталью, воссоздающей эпоху, атмосферу, в которой действуют герои. Усы — вот секрет его успеха.



А. Плитин в фильмах «Надежда», «Руслан и Людмила», «Мой брат играет на кларнете», «Звезды не гаснут».

Группа третьего объединения географических фильмов студии «Центрнаучфильм» снимает во Владимирской области киноочерк «Две Нерли» для юбилейного, сотого выпуска «Альманаха кинопутешествий» (режиссер В. Берман, операторы Л. Фомичев и В. Крющ).

Лента посвящена старинному водному пути, который проходил по двум рекам — Нерли-клязьминской и Нерли-волжской, соединяя центральную Россию с севером и югом.

«Ильинский о Зощенко» — так называется фильм, снятый в объединении «Экран» Центрального телевидения, который И. Ильинский ставит вместе с Ю. Сааповым. В картине он не только читает восемь рассказов Зощенко, но и вспоминает о писателе, с которым был лично знаком и неоднократно встречался.

На Шестом международном кинофестивале документальных и короткометражных фильмов в Ньюоне (Швейцария) одна из главных премий присуждена украинскому мультипликационному фильму «Как казаки невест вырвали» (режиссер В. Дахино).

Специальный приз получила лента белорусских документалистов В. Сукманова и Р. Ясинского «Десять лет спустя, или Надежды и тревоги десятого «А».

Высший приз дирекции фестиваля получила ретроспектива советских документальных фильмов 1917—1945 годов, подготовленная Госфильмофондом СССР.



ЛАЯМОНИС НОРЕЙКА исполняет роль механика Будриса в фильме А. Светлова «Встать и уйти». Фильм посвящен рабочей молодежи и ее старшим наставникам. Сценарий Ю. Чибрякова. Оператор В. Шейнин («Мосфильм»).



Как известно, режиссер в кино должен уметь все Владимир Воробьев, режиссер мюзикла «Свадьба Кречинского», показывает актеру Виктору Кастецкому (Кречинский, слева), как следует обращаться с четвероногим партнером — бычком («Ленфильм»).



Снимаются «Весенние перевертыши». Киногруппа по уши в работе. В самый ответственный момент на съемку пришел писатель Владимир Тендряков, автор экранизируемой повести (стоит справа).

Его совет и поддержка сейчас очень нужны режиссеру Г. Аронову и оператору В. Федосову («Ленфильм»).

Киноальманах из двух комедий — «Незванные гости» и «Чирик и Чикотела» готовят и постановке на киностудии «Грузия-фильм».

В основу сценария «Незванные гости» положен рассказ известного грузинского писателя Ш. Арагвинского «Похищение вина», рисующий быт и нравы обитателей одного грузинского села. Сюжет строится на забавном анекдоте. Автор сценария С. Жгенти, режиссер В. Квачадзе.

Сценарий «Чирик и Чикотела» написан Р. Инанишвили по мотивам одноименной повести Г. Леонидзе. Герои будущего фильма живут и действуют в дореволюционной грузинской деревне. Режиссеры Л. и Б. Хотивари.

НОВОСТИ КИНО

О СЛАВНОМ ПУТИ ТАДЖИКИСТАНА, о его замечательных людях рассказывает документальный фильм «Утро навсегда», посвященный 50-летию Таджикской ССР и Коммунистической партии Таджикистана. Сценарист Ф. Мухаммадиев. Режиссер С. Хамидов. Операторы В. Бидило, Б. Кова, В. Новицкий и В. Мирзоянц.

ТЕСНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО ученых АН Казахской ССР и металлургов Чимкентского свинцового завода имени Калинина привело к рождению сверхчистых цветных металлов, применяющихся в новейшей технике. О пути и открытию рассказывает документальная лента «Баллада о сверхчистых», созданная на студии «Казахфильм». Автор-оператор Ян Вон Син по сценарию С. Воробьевой и Ю. Резникова.

СРЕДИ ФИЛЬМОВ-ПОРТРЕТОВ наших современников, снимающихся на Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов, ленты «Встреча с Гудиашили» (режиссер Ш. Шония) — о народном художнике Ладо Гудиашили, «Палаван» — об известном спортсмене-борце Леване Тедиашвили (режиссер О. Гургенидзе), «Зураб Саралидзе» — о депутате Верховного Совета СССР, рабочем станкостроительного завода имени Кирова (режиссер К. Кереселидзе), «Кузнец» — о кузнеце Тбилисского элктроаггномонного завода, Герое Социалистического Труда Константине Илуридзе (режиссер В. Микеладзе).

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ «Центровой из поднебесья» рассказывает об одном спортивном сезоне студенческой баскетбольной команды, которая в победах и поражениях ищет свой стиль игры и доказывает, что без вдохновения нет настоящего спорта. Автор сценария Вас. Ансенов, режиссер И. Магитон, композитор А. Зацепин. Киностудия имени М. Горького.

«ВОЛНЫ ЧЕРНОГО МОРЯ» — многосерийный художественный телефильм по мотивам тетралогии В. Катаева («Белеет парус одинокий», «Северный ветер», «Хуторок в степи», «За власть Советов!») — ставит на киностудии имени А. П. Довженко режиссер А. Войтецкий по сценарию, написанному им с Е. Оноприенко. Оператор В. Калюта. В ролях: Вадик Кузнецов, Эдик Купоросов, Виталий Огарков, О. Табаков, С. Ниноенко, Г. Волчек. Фильм снимается по заказу Центрального телевидения.

«24 ЧАСА ИЗ ЖИЗНИ МУЖЧИН» — так, пока условно, называется художественный фильм, съемки которого начал на Литовской киностудии режиссер А. Кундялис. Это рассказ об одном из современных предприятий и его руководителе, характер которого раскрывается в работе. Сценарий Р. Мирского, оператор И. Марцинкявичус. В главной роли — Б. Браткаускас. В фильме заняты также А. Паулавичюс, Г. Кураускас, Р. Арбачаускайте, В. Румша.

ИЗВЕСТНЫЕ РОМАНЫ Г. МАРКОВА «Строговы» и «Соль земли» легли в основу 13-серийного художественного телефильма «Соль земли», который ставит на студии «Ленфильм» режиссер В. Венгеров по сценарию, написанному им с Г. Марковым, Э. Шимом. Оператор Э. Розовский. В ролях: Б. Борисов, Л. Зайцева, С. Медведовский, А. Ильин, Г. Новиков, В. Павлов и другие.

ДЕТЯРЕВА ДОДО

В одном из своих выступлений поэт Леонид Мартынов как-то напомнил: «...все большие художники похожи друг на друга тем, что ни на кого не похожи, кроме как на самих себя. В том, что каждый по-своему ломал каноны, создавал новое, неповторимое, — вот в чем сходство больших художников».

Не каждому удается увидеть мир своими глазами, еще труднее подарить свое видение зрителю, исподволь заставив его пользоваться вашими образами и представлениями.

Есть в кукольном кинематографе фильмы, пронизанные «детяревским» обаянием. Их знают и взрослые и дети. В этих фильмах — разные сюжеты, разные герои, но роднит их почерк режиссера, одного из лучших мастеров советской мультипликации.

Кто он, этот мастер?

...В первые дни войны Владимир Детярев ушел на фронт. Позади школа, Ленинградское художественное училище, начало самостоятельного пути живописца.

И вот ранение, тыловые госпитали. Художник теряет правую руку. Рухнуло все, к чему стремился, о чем мечтал. Куда идти? Что делать? Родной город Воронеж оккупирован. Связь с близкими потеряна.

Солдат-художник не капитулирует. Владимир Детярев пробует рисовать левой, изрисовывает подшивки газет.

Судьба забросила Детярева в Алма-Ату. В то тяжелое военное время на Алма-Атинской студии работали лучшие



кинематографисты страны. В Алма-Ату был эвакуирован и ВГИК. Владимир Дмитриевич Детярев поступает на художественный факультет. Счастливый случай помог встретить на улице города жену и ребенка. Они бежали из горящего Воронежа.

Жизнь стала прочно связанной с кино. В 1946 году он защищает диплом. Тема дипломной работы, конечно, военная — блокада Ленинграда. По окончании института — приглашения на «Ленфильм», на «Мосфильм», перспектива художника игрового кино, мас-

штабная работа, большие полотна...

Однажды кто-то из друзей-сокурсников сказал, что можно подработать на «Союзмультфильме» — нарисовать парочку фонов. Так он впервые пришел в студию на Каляевской. Пришел и остался в мультипликации на всю жизнь: увлекся замечательным искусством.

Да, наша работа необыкновенно интересна: ты придумал свой мир, не похожий ни на какой другой, и вдруг он, нарисованный, ожил, наполнился движением, звуками, музыкой, смыслом.

А зрители? Нет благодарнее аудитории, чем детская. Да не просто детская, а, как принято сейчас говорить, малышей. У дошколят нет другого кино, кроме мультипликации. Это первая встреча маленьких граждан с большим искусством, встреча, которая заставляет их задуматься над добром и злом.

...Двадцать лет назад, когда при киностудии «Союзмультфильм» образовалось объединение кукольных фильмов, Владимир Дмитриевич, имея уже опыт режиссерской работы, уходит в это объединение.

Уже самые первые работы Детярева привлекли внимание зрителя. Любовь к русскому прикладному искусству, великолепное знание фольк-

по просьбе редакции ваш корреспондент взял новое интервью у режиссера-постановщика Леонардо Глухобоева, широко известного в узком кругу постоянных посетителей Дома кино.

Вопрос. Скажите, по...

Ответ. Опять интервью?! Это же черт знает что! Не успеешь стать заметным явлением, как тебя готовы буквально растерзать!

Вопрос. Но...

Ответ. Что вам, мало, понимаешь, других выдающихся? Все ко мне и ко мне... Я сам знаю, что молодой и талантливый. Мне еще в институте каждый день об этом говорили. Ну и что из того, что первую картину критика заботала? На то она и первая. На то она и критика. Покажу им вторую — прощения будут просить!

Вопрос. А...

Ответ. Режиссерский сценарий моего, условно говоря, односерийного фильма под названием «Голубая струя» был принят редколлегией с небольшими замечаниями. В общем-то мелочи. Предложили несколько переделать начало, чуть перестроить середину и в некотором смысле изменить конец. Сценарист... этот, как его... потом фамилию вспомню... сделал вид, что это уже не его сценарий, что вроде бы в литературном все было иначе. Ну, я ему, понимаешь, намекнул, что графоманы всегда на рожон лезут. Моцарта, говорю, не случайно этот, как его, с итальянской фамилией... Одним словом, намекнул. А редколлегия прямо в глаза сказал, что благодарю за замечания, поправки внесу в ходе съемок. Поверили. Успокоились. Запустили в производство.

Вопрос. А что...

Ответ. Фильм наш повествует о дальнейших преобразованиях. Мы сейчас, понимаешь, горим стремле-

ЖЕЛАТЕЛЬНО СО СЛЗОЙ

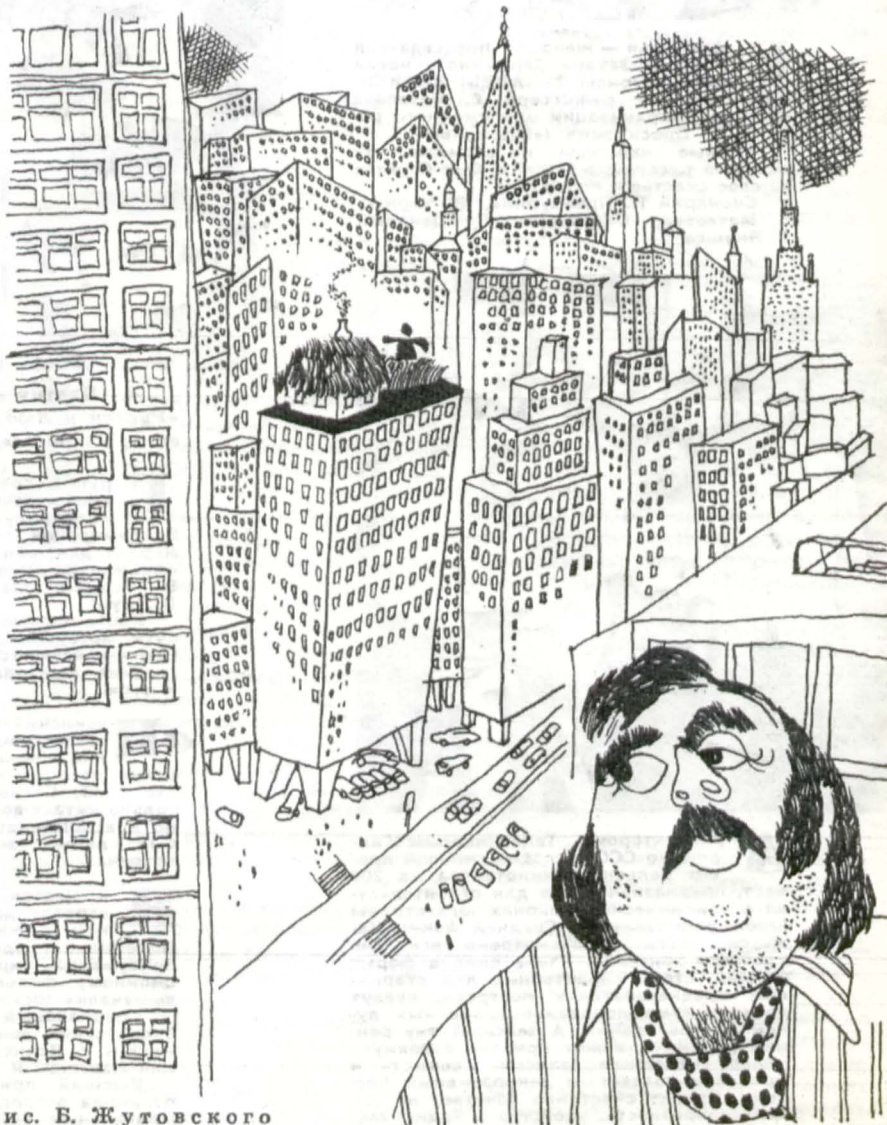


Рис. Б. Жутковского

лора помогли ему проникнуть в народную сказку и надолго остаться в ней. Фильмы «Снегурочка», «Чудесный колодец» покоряют задушевной интонацией неторопливого рассказа. Пожалуй, основные режиссерские принципы В. Дегтярева проявились в небольшой ленте «Мы за солншком идем». Здесь каждая кукла — образ, а каждый персонаж обаятелен. Даже отрицательные герои должны быть внешне симпатичными, считает художник. Детям нельзя показывать ничего страшного, отталкивающего. По этому же принципу подбираются и ре-

тур, точным, обусловленным характером персонажа, движением, поиском новых игровых возможностей куклы.

В 1958 году Владимир Дмитриевич Дегтярев ставит первый полнометражный кукольный фильм по сказке Е. Сперанского «Краса нена-



глядная», в котором оживает мир романтической сказки для юношества. Плененная красавица, Кащей Бессмертный, Трехглавый дракон, богатыри, смешная, добрая Баба-Яга и нелепые разбойнички Труха и Кремень — все они подлинны в своем особом, для них придуманном мире. И снова попадаем мы здесь под обаяние дегтяревских персонажей, которое заложено в данном случае в самой драматургии. Но иногда, например, для того, чтобы сделать почти симпатичными даже прислужни-

ков генерала Огня — злых головешек («Сказка о старом кедре»), нужно было приложить особое старание доброго художника...

...Интересной и нужной для развития кукольного фильма стала работа В. Дегтярева над экранизацией рассказа А. П. Чехова «Пересолил». Целью режиссера было заставить куклу двигаться «как живую», узнать предел ее «актерских» возможностей. Плодотворным оказался и опыт работы Дегтярева над советской сказкой. В фильме «Конец Черной топи» по сценарию А. Снесарева легко уживаются Леший с Водяным, Баба-Яга и Лектор по атеистической пропаганде. Современные рабочие прокладывают в тайге магистраль. Небо рассекают сверхзвуковые лайнеры. Но русская сказка будет жить вечно...

Эксперименты продолжались, но главным для Дегтярева всегда оставался разговор с маленьким человеком. Разговор на равных. В фильмах его нет сюсюканья, дидактики. В доступной маленькому зрителю форме рассказывается история, вывод из которой ребенок должен сделать сам. Режиссер только помогает распределить симпатии зрителя нужным образом.

Большой любовью малышей и взрослых пользовался фильм «Кто сказал «мяу»?» —

об упрямом, любознательном щенке, которому обязательно самому нужно было увидеть того, кто говорит «мяу».

Пожалуй, в этом фильме наиболее раскрыт дегтяревский почерк, дегтяревское обаяние. Подкупает прямота мастера, ставящего задачу, доступную маленькому зрителю, без соблазнительного заигрывания и со взрослыми, что часто бывает в детских фильмах и приводит к излишней усложненности формы.

Полюбились малышам такие фильмы, как «Кто самый сильный», «Козленок, который считал до десяти», «Как стать большим», «Ти-



вор с маленькими гражданами своей страны средствами высокого искусства. Бережно выращивает художник в детских сердцах цветы мира, фантазии, доброты.

Да и не могло быть иначе; солдат, сражавшийся за справедливость, художник, выступавший за право работать, — кому мог он отдать теплоту своего сердца? Конечно, детям, конечно, будущему.

Жизнь Владимира Дмитриевича Дегтярева оборвалась несправедливо рано. Остановилась работа над новым фильмом. Не дописаны картины. Не реализованы сценарные замыслы.

Но, как всегда бывает с наследием большого художника, созданные им образы продолжают жить, служить людям, учат их честности, добру, человечности.

Вадим Курчевский, режиссер



чевые характеристики. Звучание в фильмах Дегтярева несколько «нарочное» — кажется, говорят немного дети, немного игрушки... И всегда его работы отмечены тщательным подбором материала и фак-



мошкина елка», «Сладкая сказка», «Солнечное зернышко», «Наш карандаш», «Как ослик счастье искал», и многие, многие другие, в которых большой мастер ведет разго-

нием. Мы сейчас, понимаешь, очень волнуемся. После утверждения режиссерского сценария группа в составе пятнадцати человек и фокусера художники по костюмам выехала в Ялту на выбор природы. Природа там великолепная, особенно если шашлык не очень подгорит. Только, на мой взгляд, в их море очень много воды. И к тому же ее все время качает в берегах.

Объездив все побережье за каких-нибудь две недели, мы пришли к выводу, что нам скорее подойдет тихое, эдакое дремлющее, лучше всего лесное озеро. Я бы лично остановил свой выбор на Онтарио. Хотя это вовсе не обязательно. При желании можно было бы подыскать что-нибудь подходящее в окрестностях Рио-де-Жанейро. Был пересмотрен план. Имелось в виду, что именно там, на латиноамериканском фоне, Ялтинская киностудия построит нам русскую курную избу допетровской эпохи. Туда же будет подъезжать паром, на котором этот, как его... ну, испанец открыл в свое время одноэтажную Америку. Мы намерены создать контраст и противопоставить. Нам, правда, еще не совсем ясно, что к чему, но мы все равно решили снять. Критика потом разберется, определит и нам скажет.

Вопрос. Но...

Ответ. Совершенно верно. Фильм сначала был задуман как черно-белый. Но пейзажи Латинской Америки просят цвета. Я об этом поставил в известность директора картины. Вместо того, чтобы загореться вместе с нами, он почему-то расстроился. Дали, понимаешь, какого-то ветерана — все время в смету смотрит. Чудак. Я ему говорю: ты, старина, не в смету смотри, ты, говорю, проникнись замыслом. А он вдруг стал нервным и стал мне говорить: за вашей, говорит, работой одна редколлегия

смотрит, и то, если чем другим не занята, а за расходом средств, — все инстанции до самых принципиальных включительно. Вот и поработай с такими директорами!

Вопрос. Однако...

Ответ. Само собой разумеется. Для придания полной исторической достоверности мы намерены в звуковую гамму фильма ввести звуки движения воздушных струй вокруг наиболее оживленных столиц земного шара, в частности Парижа, Лондона и некоторых других. Эту запись мы намерены провести компактной группой в составе режиссера-постановщика, главной героини, оператора и очень талантливой практикантки с операторского факультета ВГИКа. Звукооператор за это время должен будет быстро закончить работу по записи голосов певчих птиц в лесу около станции Тарасовка, Северной железной дороги.

Вопрос. Насколько нам...

Ответ. Бесспорно. Как только разделаемся с этим, сразу едем в село Дедушкино, где умельцы нашего декоративного цеха соорудят в натуральную величину микрорайон Химки — Ховрино и часть Комсомольского проспекта. Там сто двенадцать с половиной полезных метров. Из которых двадцать метров проходов героини и девяносто два с половиной метра подмосковного заката. Потом возвращаемся в павильон, где будет построена крестьянская изба. Нет, не такая, как сейчас в колхозах строят. Нам нужен колорит. Нам нужна рубленая, подслеповатая, с резными наличниками, желательно голубыми.

Вопрос. Лично вы...

Ответ. Ходил. Лично ходил в плановый отдел. Все объяснил и мотивировал. Начальник планового отдела выслушал, почему-то покраснел и послал меня... Но я человек с характером. Его я не послушал, а по-

шел в комитет. Там меня выслушали. Особенно заинтересовал их звук воздушных струй. Какой-то товарищ сказал, что этот звук можно записать у Останкинской телебашни. Там все время свистит ветер. Особенно наверху. Он сам не раз слышал. Латинскую Америку мне в комитете зарубили. Странные люди. Выше — пожалуйста, а дальше почему-то нельзя. И над избой в павильоне... Тоже как-то...

А насчет Химок — Ховрина сказали свою точку зрения. Это я вам не для печати, потому что разговор еще не кончен. Ну посудите сам: деревню-то мы нашли. Правда, там были окна выбиты и людей не обнаружили. Наплевать. Так даже острее контраст будет. Пока переделывали постановочный план, наша деревня исчезла. Оказывается, это была окраина Москвы, там все снесли и построили новый микрорайон... Как его... Потом вспомню. Теперь и комитет убедится, что здесь снимать трудно.

Я прошу понять меня правильно. Если здесь не получается, пусть разрешат выехать хотя бы в Италию. В конце концов можно вполне обойтись без Рио-де-Жанейро. Тем более, что сейчас там лето, а нам надо что-нибудь осеннее и желательно со слезой.

На прощание ваш корреспондент пожелал молодому, известному режиссеру всего самого хорошего. Режиссер на прощание поинтересовался, не был ли ваш корреспондент в Японии.

— Нет, — ответил ваш корреспондент.

— Жаль, — заметил Леонардо Глухобоев, — может быть, в Японию попроситься. Говорят, в Токио тоже есть высокая телебашня.

Интервью пытался взять
В. Алешин

Реконструкция «Мосфильма»

Начались работы по реконструкции и техническому перевооружению киностудии «Мосфильм». Вся эта перестройка проводится для улучшения качества выпускаемых фильмов и создания лучших условий на той же территории и с тем же штатом работающих. Будет осуществлена новая планировка, которая позволит четко разграничить творческие и производственные комплексы. Внедрение кинотелевизионных методов и новых технических средств в процесс производства кинофильмов позволит повысить производительность труда. Запись на видеомагнитофон репетиций и возможность мгновенного их воспроизведения значительно облегчит работу режиссера с актерами. Поможет видеомагнитофонная запись и при монтаже картины. А телевизионные фильмы, видимо, вообще целесообразно будет снимать не на пленку, а непосредственно на видеомагнитофон. В числе первоочередных объектов, над которыми работает ГИПРОКИНО и к строительству которых уже приступили, являются вторая очередь тонстудии и корпус игрового инвентаря. Сейчас киногруппы испытывают острую нехватку репетиционных помещений. После реконструкции в репетиционных залах недостатка не будет. Реквизиторский цех получит новое здание, причем система хранения и классификации костюмов, разрабатываемая специалистами ГИПРОКИНО, позволит лучше использовать их.

Н. Сосина

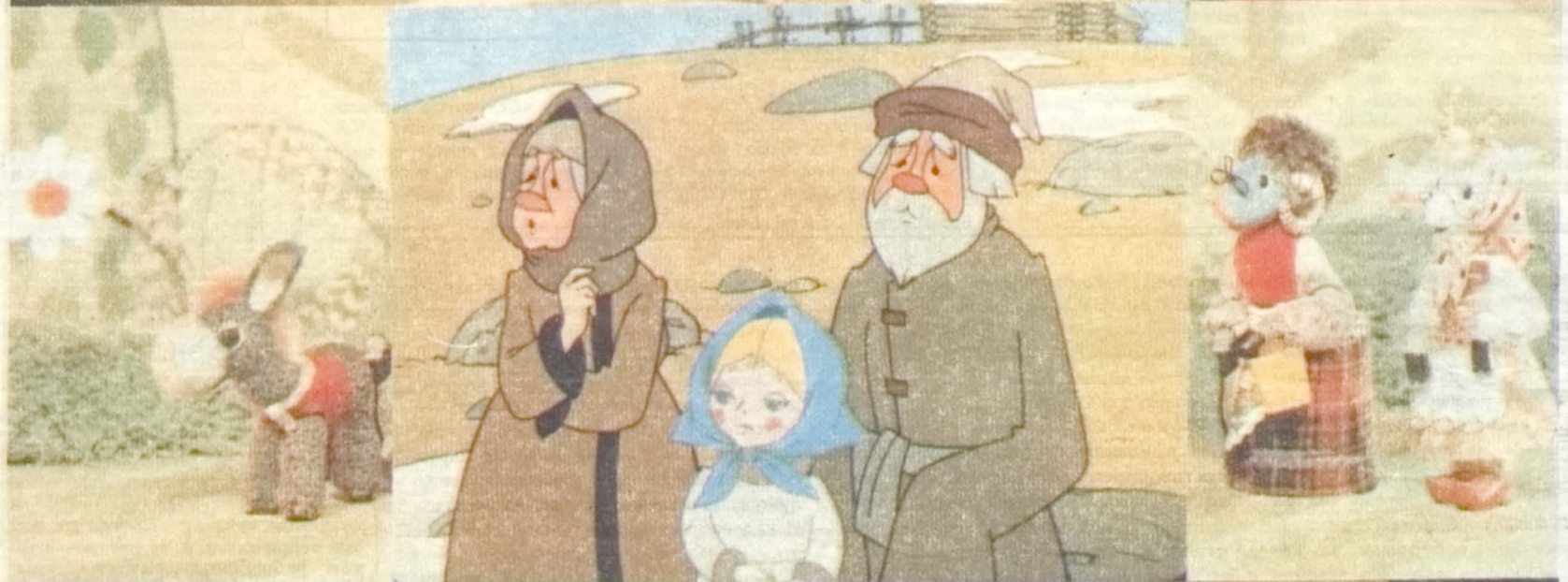
«Волшебные фонарики»

«Козленок,
который считал до десяти»



«Как ослик счастья искал»

«Как ослик счастья искал»



«Тимощкина слеза»



«Солнечное зернышко»

Фильмы режиссера Владимира Дегтярева давно знакомы большим и маленьким зрителям. Козленок, который учился считать до десяти, ослик, искавший счастье, щенок, неутомимо искавший ответа на вопрос, кто же все-таки сказал «мяу», и многие другие герои его мультипликационных лент популярны у нашей детворы. О творчестве художника читайте на стр. 20.