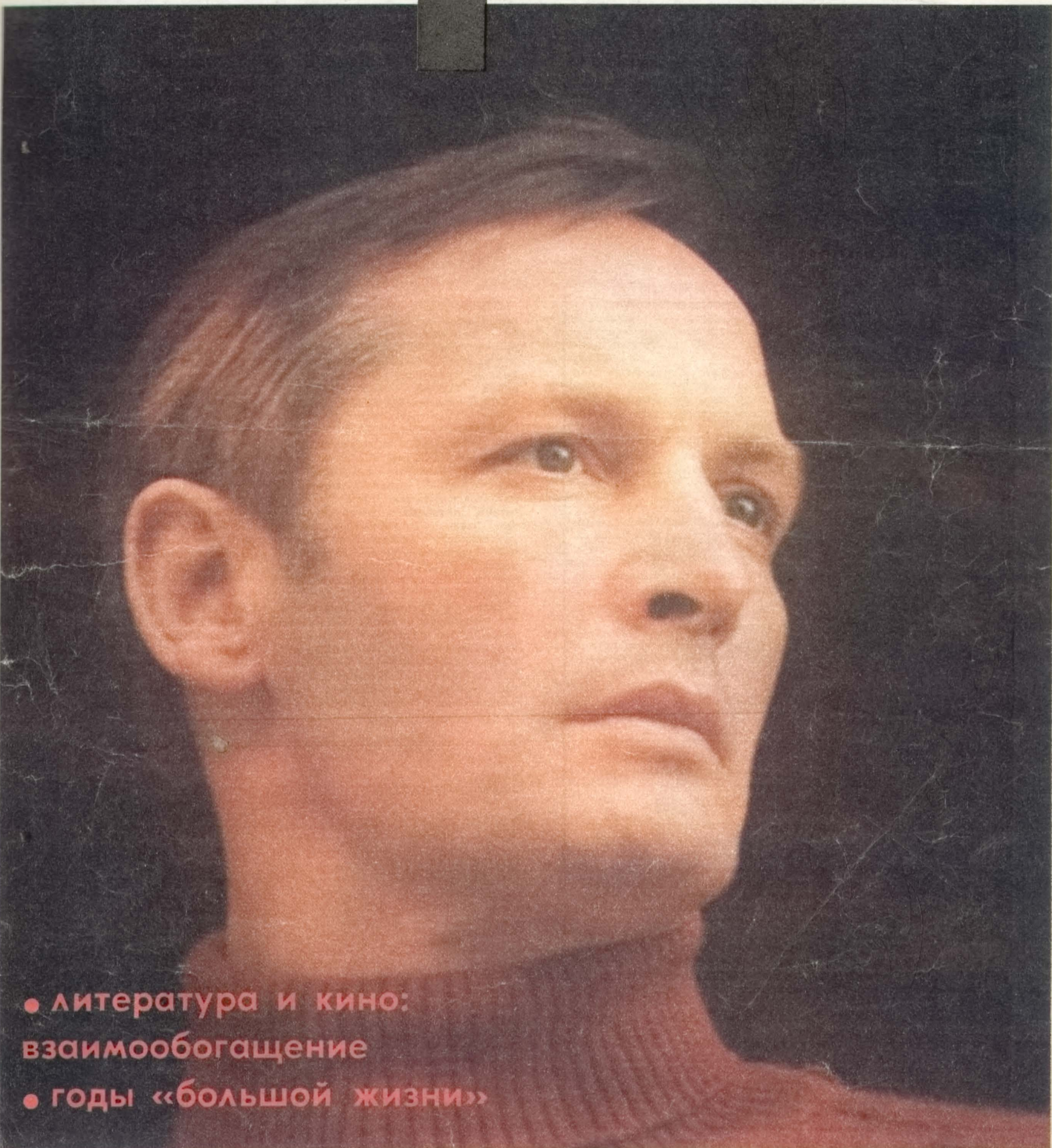


СОВЕТСКИЙ

6

Экран



- литература и кино:
взаимобогащение
- годы «большой жизни»

СОВЕТСКИЙ Экран

№ 6 март 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.

В НОМЕРЕ:



100-летию со дня рождения великого ученого посвящают свой фильм «Абу-Рейхан Бируни» узбекские кинематографисты.

Стр. 2—3



Моцарт, Гамлет, Деточкин, дядя Ваня — знаменитые экранные герои Иннокентия Смоктуновского. Новые работы актера — новые грани его таланта.

Стр. 6—7



Как случилось, что немец Клаус Арндт стал украинцем Владимиром Зеленым.

Стр. 8—9



Геorgia Вицина, Леонида Куравлева, Савелия Крамарова и других вы увидите в кинокомедии Леонида Гайдая «Не может быть!».

Стр. 10—11



30 дней «Парамон-фильма». События. Замыслы. Изыскания.

Стр. 20

На первой странице обложки актер Василий ЛАНОВОЙ («Атгестар зрелости», «Павел Корчагин», «Война и мир», «Анна Каренина», «Офицеры», «Юнга северного флота», «Анна и командор»). Фото С. Ветрова

Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА, Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНИУТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Т. М. ХЛОПЛЯНКИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЯ.

Главный художник К. А. Сошинская. Оформление С. Д. Алексеева. Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 56. Телефон редакции 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает. № 6 (438) — 1975 г. Сдано в набор 31/1—1975 г. А 04802. Подписано к печати 18/II — 1975 г. Формат 70 × 108¹/₂. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 507. Заказ № 164.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

Заметки с VI пленума
Правления Союза кинематографистов СССР

БЫТЬ ГРАЖДАНИНОМ

В Москве состоялся VI пленум Правления Союза кинематографистов СССР. С докладом «Задачи кинодраматургии в решении важнейших тем современности» выступил первый секретарь Правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанов. В прениях по докладу выступили председатель Госкино СССР Ф. Ермаш, Ч. Айтматов, Е. Габрилович, Л. Нехоршев, Е. Матвеев, К. Смаилов, Б. Добродеев, Р. Быков, С. Герасимов, Е. Оноприенко, С. Михалков, С. Жганова, К. Парамонова, Б. Васильев, А. Гребнев, В. Соловьев, Г. Полонский, В. Мережко, И. Вайсфельд, Д. Данин, А. Каплер.

Мы публикуем заметки с пленума и в сокращении выступление Чингиза Айтматова.

Споры о том, что сценарий — основа фильма, на Шестом пленуме не возникало. Разговор шел прежде всего о качестве сценария. Эта проблема была центральной и в докладе первого секретаря Правления Союза кинематографистов СССР Льва Александровича Кулиджанова.

За два с лишним года, что прошли после опубликования постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», немало сделано для развития кинодраматургии. Перспективное планирование, государственные заказы, сценарные конкурсы, деятельность Центральной сценарной студии, выход альманаха киносценариев и многое другое способствуют успешному решению сценарной проблемы.

«Если уж говорить о том новом, что появилось в советском кинематографе за последние годы, — сказал докладчик, — то это прежде всего решительный поворот к современной тематике. Дело не только в том, что фильмов о современной жизни стало больше, гораздо важнее то,

что их авторы стремятся вести всестороннее исследование духовной сущности современного характера, социальных и нравственных конфликтов наших дней».

Настоящий художник должен обладать особой восприимчивостью окружающей его действительности. Во всем многообразии явлений и процессов он должен уметь видеть главное, что существеннейшим образом влияет и на жизнь общества в целом и на характер, психологию, мышление отдельного человека. Но как сказал в своем выступлении на пленуме писатель и сценарист Даниил Семенович Данин, не должно быть просто «инвентаризации времени», искусство должно рассказывать о возможностях человеческого духа.

Сделать фильм о современности — это не значит дать лишь внешние приметы сегодняшнего дня — быт, техника, язык, манера обращения и т. п., — необходимо глубоко раскрыть и внутренний мир человека семидесятых, как он отвечает и на «вечные» вопросы и на вопросы своего времени и как в соответствии с этими ответами строит свою жизнь.

Чингиз АЙТМАТОВ ПОЛЕ ВЫСОКОГО НАПРЯЖЕНИЯ



Я не собираюсь утрировать, но думаю, не ошибусь, если скажу, что все мы, вступая в мир киноискусства, первым делом узнавали, что главная забота состоит в том, как создать или где найти, достать хороший сценарий.

Кинофильм в наше время не только художественное произведение, но и часть



В кулуарах спорят, встречаются, разговаривают...
На с н и ж е:
Николай Рыбников, Алла Ларионова
и киносценарист Владлен Кагарлицкий

Многие киносценаристы в последнее время исследовали тип «делового человека». Интересны размышления о таком герое в фильмах «Самый жаркий месяц» Г. Бокарева и Ю. Карасика, «Старые стены» А. Гребнева и В. Трегубовича, «Здесь наш дом» В. Соколова.

Особо говорилось о последних работах Василия Шукшина «Печки-лапочки» и «Калина красная», о его героях — неуспокоенных, предъявляющих высокий душевный счет и жизни и самим себе.

К личным чувствам, к нравственным проблемам сегодня наш кинематограф обращается с пристальным вниманием.

И в то же время развивается эпический фильм. В этом жанре продолжается разработка темы Великой Отечественной войны.

Немалые успехи имеет советский кинематограф за последние годы. Но участники пленума сделали главный акцент на нерешенных проблемах.

«Прошлые заслуги и прошлые успехи хороши, мы за них всегда будем благодарны, — сказал в своем

выступлении председатель Госкино СССР Филипп Тимофеевич Ермаш, — но жизнь есть жизнь, и она требует от такого оперативного искусства, как кино, несмотря на всю продолжительность по времени создания фильмов, отвечать на запросы, которые волнуют сегодня людей».

Требовательностью, выскателностью отличались выступления ораторов на пленуме. «Для всех жанров и видов киноискусства большое значение имеет борьба с сериатностью». Причем говорилось о том, что нужно «бороться именно с явлением сериатности, а не с определенными неудачными произведениями».

Откуда берутся серые фильмы, что их порождает? Поверхностный взгляд на жизнь, а стало быть, и поверхностное ее изображение. Этот порок свойствен и документальному кинематографу, несмотря на то, что он имеет дело с реальными людьми.

«Мы задаем одни и те же вопросы своим героям и ждем от них стереотипных ответов. А если они говорят что-то другое, новое, непривычное, то синхрон отключается, и мы видим только шлепающие губы, а за

героя услужливо начинает говорить что-то совсем иное диктор, то бишь сам автор», — подметил в своем выступлении сценарист Борис Тихонович Добродеев.

Отчего происходит эта подмена реальных сторон жизни, реальных проблем стереотипами, как должны выглядеть эти стороны жизни на экране, как должны решаться эти проблемы в фильмах?

Видимо, дело не только в недостатке таланта, мастерства, но и в том, что некоторые сценаристы не стараются вникнуть в суть явлений, не отягощают себя трудом разобраться в их сложности, и происходит это чаще всего от притупления чувства гражданственности. У художника притупляются мысль, чувства, восприятие действительности.

Особенно тяжело сказывается притупленность гражданской мысли, чувства на молодых. «...Некоторые молодые сценаристы уже с первых шагов относятся к своей профессии с элементом цинизма. Пишут сценарии удобные, легко проходимые, в которых нет ни яркой мысли, ни открытия характера, ни самобытности

форм», — говорил Лев Александрович Кулиджанов.

А зритель ждет правдивых фильмов, в которых жизнь показана во всей ее сложности. «Видишь, как по-новому созрело сознание зрителя, который представляет для нас главнейший интерес, насколько он готов к сложности и тонкости восприятия, насколько претят ему всякого рода инструктивные указания в наших сюжетах», — подчеркивал Сергей Аполлинариевич Герасимов.

Каждое выступление участников пленума было пронизано мыслью об ответственности перед временем. И в постановлении пленума записано: «Долг каждого киносценариста и писателя, работающего в кино, с честью выполнять свою высокую гражданскую миссию, быть первопроходцем современной темы в киноискусстве, стремиться к правдивому и глубоко художественному отображению жизни нашего общества, созидательного труда советского народа, который под руководством ленинской партии успешно борется за осуществление исторических решений XXIV съезда КПСС».

окружающего нас мира. По фильмам даже самого разного качества ныне можно косвенно судить об обстановке на всей земле, в обществе, о прогрессе и культуре, о личной и коллективной жизни человека. Я бы сказал, что кинематограф — это то поле высокого напряжения, на поведении которого сказывается вся глобальная структура противостоящих сил добра и зла, прогресса и реакции. А значит, и киносценарий не может оставаться каноническим. Он подвержен постоянным внутренним изменениям. В отличие от литературы классических киносценариев, возмозжно, никогда не будет. Киносценарии 40-х, 50-х и даже 60-х годов для нас давно пройденные этапы.

Конечно, преемственность профессионального опыта остается. Но, по существу, сценарий рождается, чтобы однажды воплотиться на экране и тем самым завершить свою миссию.

Я вовсе не утверждаю, что мои высказывания бесспорны. Лишь пытаюсь напомнить о той специфической особенности, которую мы должны учитывать, приступая к работе над замыслом, определяя значение сценария в системе художественных ценностей кино, принимать во внимание при оценке труда сценариста в творческом, моральном и материальном отношении. Но главное состоит в том, что современная киносценаристика как способ, как метод особого литературного письма, особого

художественного изложения материала находится в постоянном движении, в попытках стимулировать раскрытие все новых и новых ресурсов киновыразительности. При всем приоритете режиссера в кино мы должны признать: как только поиск сценариста приостанавливается, как только начинается повторение сюжетов, конфликтов, так кинематограф начинает «буксовать». Пожалуй, нагляднейший пример тому — детективный фильм XX века как таковой. И за рубежом и у нас. Внешне самый бурный, событийный кинодетектив оставляет впечатление пустыни. Примерно так случилось с большим количеством кинотелефильмов, посвященных различным подвигам разведчиков в ты-

лу врага. Однажды возникнув, эта нужная патристическая тема не получила, к сожалению, своего глубокого художественного развития, что обогатило бы нас духовно и внесло бы новое слово в эстетику кино. Как мне кажется, этого не случилось именно потому, что сценарии данного направления не возникли как новые открытия киносценаристов.

Отсюда напрашивается вывод, что главным в сценарной политике должно быть не только тематическая ориентация, что само по себе необходимо и что, безусловно, отвечает нашим идеологическим задачам. Одновременно с этим заботой сценарной политики должны быть меры, обеспечивающие условия максимального творческого

благодеяния для киносценаристов как жанра, имеющего свои закономерности: каждый сценарий должен являть собой новое художественное восприятие действительности, новый способ подачи жизненного материала. Не мечтать об этом и тем более не предпринимать какие-то конкретные организационные, творческие, моральные усилия означало бы застой, чего мы ни в коем случае не имеем права допускать, исходя из нашего профессионального долга перед искусством, перед народом и партией.

Давайте подумаем, как облегчить жизнь сценариста, как поднять его творческий и общественный авторитет, как избавить его, наконец, от роли челобитчика в приемных комитетах и студий.

Момент этический, но очень важный для самочувствия сценариста, если мы хотим, чтобы он считал себя творцом, личностью.

Отрицать или преуменьшать решающую роль слова в кинофильме по меньшей мере анахронизм. Мы свидетели постоянного, непрекращающегося процесса обращения кинематографа к слову, к литературе, их взаимодействию и взаимовлиянию. Есть на этом пути и победы и разочарования. Однако важно то, что процесс этот необратим. Для современной художественной культуры характерным явлением стало двойное существование произведений — на страницах книг и на экранах кино. По-разному складывается это сосуществование, по-разному к нему относятся. Но факт остается фактом: если за плечами литературы тысячелетия, если время, века, таланты совершенствовались, оттачивали, гранили способность человека воссоздать реальный мир посредством слова, то кинематограф, в общем-то младенческий по возрасту, оказался способным вобрать в себя весь этот опыт, весь колоссальный материал стремительно изменяющейся действительности. Кинематограф оказался способным динамично выражать наши судьбы, наши страсти, идеи, политику, влияя на человека, как никакое другое искусство.

Сегодня кинематограф способен активно продлить жизнь книги в новом ее качестве, вызвать к ней живой интерес огромной аудитории, о которой автор книги и не смел мечтать.

Сегодня, однако, кинематограф не может, на мой взгляд, полноценно развиваться без опоры на литературу, прежде всего на современную прозу. Я особо подчеркиваю значение в этом смысле современной прозы. Кинематограф должен смелее, решительнее, настойчивее обращаться к нынешней прозе, ибо она есть средоточие художественной мысли века. Этим я несколько не отрицаю влияния на кино других видов литературы и искусства, но ничто не может так стереофонически, многомерно, как проза, воплотить в себя живой образ времени, собрав все воедино. И если прежде кинематограф, «потребительски» используя литературу, попросту изымал сюжет, одалживал походя чисто событийные стороны литературного произведения, то теперь настало другое время, иной уровень сотрудничества. И было бы грешно не сказать, что вслед за прозой кинематограф вступил в преддверие постижения и воспроизведения тайное тайных человеческой психологии, жизни человеческого духа, то есть того, чего так не хватало киноискусству.

И тут я не могу не поделиться тем большим впечатлением, которое оставил недавно увиденный мною фильм А. Тарковского «Зеркало». Я хочу отметить лишь одну сторону, наиболее интересную для меня. Удиви-

тельно последовательный художник, Тарковский, на мой взгляд, наиболее органически связан с современной прозой, стремящейся рассказать о человеке в слиянии прошлого и настоящего, в попытке визуально отразить всплески его эмоциональной памяти, всплески его фантазии и многослойного восприятия мира, не всегда совпадающего с окружающими реалиями. Творчество Тарковского и в «Ивановом детстве» и особенно в «Солярисе» и «Зеркале» выявило для меня несомненную связь с современным литературным процессом, зачастую жертвующим внешней логикой событий, явлений, поступков героев во имя глубинного проникновения в их сущность.

Общее между современной прозой и кинематографом я вижу в настойчивой попытке и того и другого найти новые способы, новые приемы художественных средств, художественного мышления. Это, кажется мне, два космических корабля, запущенных на орбиту и пытающихся состыковаться.

Таким образом, встречное движение литературы и кинематографа для меня не только безусловно, но и представляется магистральным путем развития киноискусства, как, впрочем, и самой литературы.

Именно на этом стыке современной прозы и кинематографа возникло такое явление, несущее в себе ягучие черты народности не в патриархальном, а в сугубо сегодняшнем, социалистическом понимании, как творчество Шукшина. Это еще одна грань, еще одна плодоносная нива синтеза литературы и кино.

Видимо, истина состоит в том, чтобы развивать все многообразие, все стилевые течения киноискусства. А что касается категории доступности, то и здесь следовало бы проявлять дифференцированный подход к делу. Не каждая доступность — благо, не каждая труднодоступность — зло. В таком огромном, многосложном процессе, каким выступает кинематограф наших дней, необходим эксперимент, поиск, творческий дозор в будущее с тем, чтобы опыт, добытый в дозоре, послужил бы художественным стимулом в творчестве последующих наступающих подразделений. Это разумно, и это необходимо.

И еще мне хотелось бы отметить в этой связи наше отношение к таким важным понятиям, как доверие и уважение к личности зрителя. Надо уметь не только подкупающе представлять, внушить уважение, восхищение к собственной персоне, в переносном смысле к произведению искусства, но и таким образом преподнести наши идеи, размышления, таким образом вести повествование, чтобы читатель, зритель вырос в собственных глазах, чтобы он почувствовал себя личностью, чтобы он изменил уровень собственной культуры.

за и против

рукописи не горят

Александр ЛИПКОВ

Еще совсем недавно жанр биографического фильма, некогда давший нашему кинематографу столько прекрасных лент, таких, как «Александр Невский», «Тарас Шевченко», «Мусоргский», «Георгий Саакадзе», казался истощенным, отодвинутым на самую периферию поисков мастеров кино. Что говорить, начало пятидесятих годов дало этому жанру наибольшую популярность, но одновременно и втиснуло его в жесткие рамки канонизированных схем, однообразных шаблонов.

И вдруг новое возрождение биографического фильма, поражающее не количеством поставленных картин, а индивидуальностью каждой из них, непохожестью на другие, острой проблемностью, своеобразием режиссерского почерка. Эпический «Андрей Рублев» А. Тарковского и кинопоэма С. Урусевского о Сергее

Есенине, киноповесть-размышление Н. Машенко о Лесе Украинке и трагедия Г. Сеидбейли о великом азербайджанском поэте-гуманисте Насими... И вот сейчас на экране — фильм «Абу-Рейхан Бируни».

Режиссер этого фильма Шухрат Аббасов и его соавтор по сценарию, ученый, филолог и историк Павел Булгаков совершили в своей картине удивительное: они вернули великому ученому, жившему за тысячелетие до нас, книгу, которую не сохранило время. Именно вернули — не нафантазировали, не сочинили за него, но воссоздали на основании его трудов, на основании трудов его современников-историков, не вписав в звучащий с экрана текст ни единого придуманного слова.

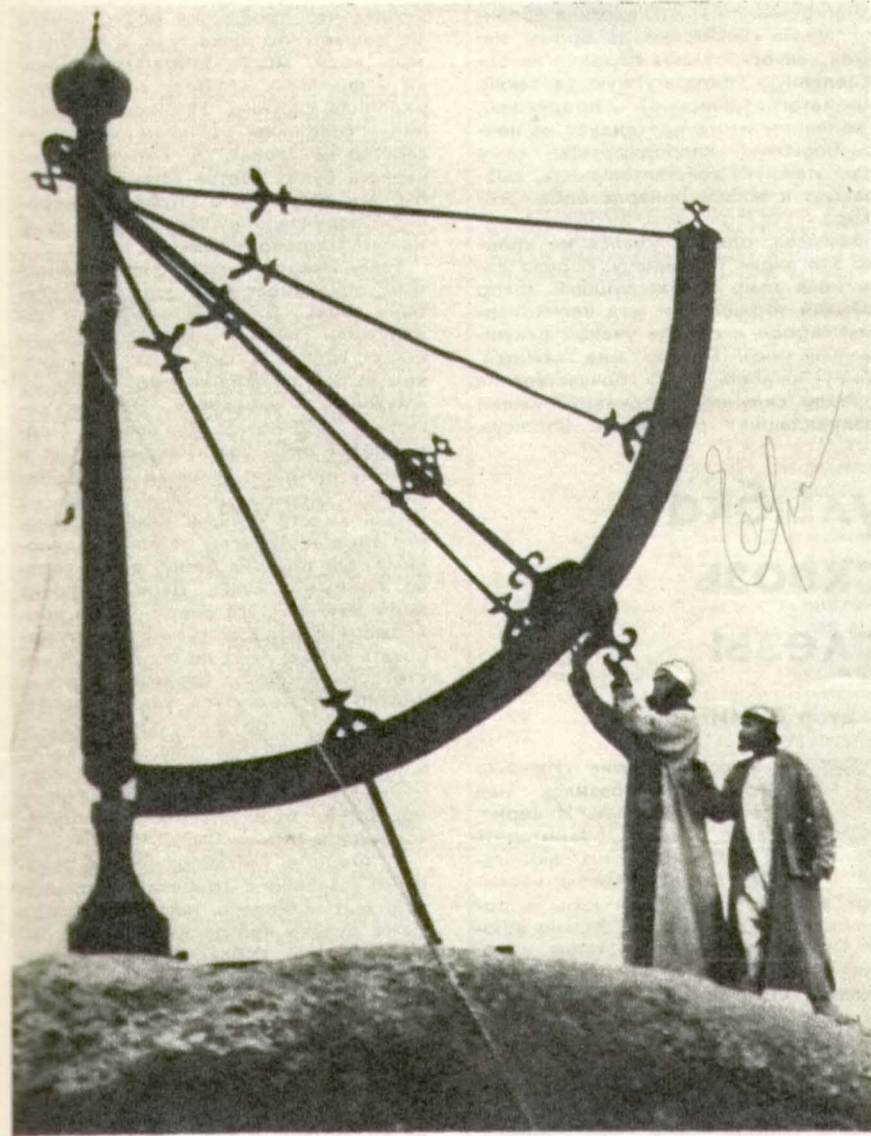
«Рукописи не горят», — говорил в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» Воланд, возвращая Мастеру сожженную им книгу. «Рукописи не горят», — невольно приходят на память те же слова, когда слышишь с экрана текст жизнеописания султана Махмуда, брошенный гуманистом-ученым как обвинение в лицо владыке-деспоту.

Можно не сомневаться в кропотливейшей научной аргументации этого

Актер Пулат Саидкасымов в роли Бируни



Сценарий П. Булганова, Ш. Аббасова
Постановка Ш. Аббасова
Гл. оператор Х. Файзиев
Гл. художник Э. Калонтаров
Композитор Р. Вильданов



вымысла, неизбежного при обращении к фактам давней, тем более столь давней истории. Да, таким и был кровавый тиран Махмуд, прикрывавший грабежи, убийства, истребление миллионов людей словесами о служении истинной вере. Да, таким и был ученый Бируни, не болящийся перечить всевластному государю, хотя — такая уж судьба средневековой науки — и вынужденный жить при его дворе, пользоваться его щедротами для научных опытов.

Жестоко и кроваво показанное в картине время. Мрак, дикость, предательства, смуты, междоусобицы, непрекращающиеся войны, бушующий вихрь пожаров, кровь, кровь, кровь... Каким непрочным рядом с этим уничтожительным ураганом кажется человек и все, что создано им!

Горят в клубах черного дыма разрушенные нашествиями города, горит построенный Бируни глобус, подожженный невежественной, фанатичной толпой, горят люди, привязанные к бесконечным столбам вдоль дороги, — их жгут только потому, что забавиться от них дешевле, чем их прокормить, горят книги — в той самой рукописи, которую читает Махмуду Бируни, говорится о сотнях костров из книг, о безвозвратно погибших трудах писателей, ученых, мыслителей.

И не парадоксально ли, что тот самый Махмуд, по приказу которого горели эти костры, считает бумагу

Ученый проводит астрономический опыт

материалом более прочным, чем гранит и мрамор, книгу — более долговечным монументом, чем пирамиды, дворцы и мечети. Не в этом ли начале осознания великим царем своего бессилия: горит бумага — бессмертна мысль, можно казнить ученого — вздернуть, четвертовать, содрать кожу с живого, но нельзя убить слово.

Вот почему Махмуд (актер Б. Ватаев) готов простить Бируни все — гордыню, неповиновение, лишь бы тот своими трудами увековечил его имя. И вот почему, поняв, что Бируни написал совсем не ту книгу, о какой мечтал Махмуд, султан не приказывает, нет, он просит, он почти умоляет ученого сжечь свою книгу. И лист за листом падает в факел святильника, а затем Бируни говорит, что книга размылена, разослана во все концы земли, что ее все равно прочтет весь мир.

Таков завершающий эпизод фильма, оборванного задолго до конца жизненного пути Бируни. А до этого были многолетние скитания, одержимый исследовательский труд, открытия, жизненные драмы, взлеты и падения, в которых формировался его жесткий, суровый характер, его страсть к истине. Таким сыграл своего героя Пулат Саидкасымов.

Эпизод за эпизодом авторы прослеживают этот долгий жизненный путь. Такой способ повествования, достаточно традиционный для биографических фильмов и достаточно часто применявшийся в былые годы, когда произведения биографического жанра были столь популярны на наших экранах, приводил к греху иллюстративности: рассказ о герое превращался в наглядное дополнение к школьному учебнику. Что ж, и в случае с Бируни выбор именно такого драматургического построения диктовался в достаточной степени задачами просветительскими: авторы взяли рассказывать о человеке, судьба и даже имя которого ранее были почти неизвестны огромному большинству зрителей. К тому же личность Бируни действительно необъятна: он астроном, историк, ботаник, фармаколог, физик, этнограф. «Его рука не расставалась с пером, глаза — с наблюдением, ум — с размышлением, кроме двух праздничных дней в году» — таким запечатлен его облик в свидетельствах современников.

Чтобы такой герой мог свободно, раскованно существовать на экране, ему нужен временной простор, пространство истории. И если в каких-то деталях рассказа авторы не избежали все же иллюстративного описательства, то в главном их драматургический принцип выдержал проверку экраном. Из цепи эпизодов, фактов жизни, научной деятельности, связанных с нею политических коллизий постепенно вырастает, набирает силу внутренняя тема фильма: ученый и время.

Что стоит мудрость ученого в невежественном мире, где правят насилие и алчность, религиозный фанатизм, мракобесие? Да, ученый может дать беднякам добытую из глубин песков воду, но где гарантия, что завтра орды очередного завоевателя не вытопчут вспоенные этой водой посевы, не угонят в рабство вырастивших их крестьян?

Ученый может вложить искру знания в душу и разум своей ученицы (история рабыни Рейханы, роль которой играет актриса Д. Камбарова, — одна из самых поэтических линий картины), но он бессилен перед ее циничным хозяином. Деляга-рабовладелец (актер С. Джумадылов) тоже сторонник просвещения — просвещенный раб принесет своему господину большой барыш, чем неуч, но как бы учен ни был раб, он все равно должен оставаться рабом, собственностью, вещью. По праву собственника купец нагло врывается в дом к Бируни, его холуи избивают ученого, уводят Рейхану. И снова разум бессилен перед насилием.

Но, пожалуй, наиболее ярко и трагично конфликт между знанием и практикой жизни раскрывается в новелле о шахе Кабусе. Кабус (В. Якут) отнюдь не невежда, не злобный неуч — он просвещен, он утончен, он сам не чужд философских размышлений и искусств — в минуты раздумий он ищет успокоения в игре на арфе. Ему чужды сословные предрассудки, он готов сделать Бируни своим визирем и даже отдать ему в жены дочь. Но лишь при условии, что Бируни примет истину шаха: власть правителя может держаться только на крови, на принуждении жестокостью.

Для устрашения мятежников должны быть казнены заложники, маленькие, ни в чем не повинные дети. Би-

Режиссер Филипп де Брока
Оператор Рене Мателен
Художник Франсуа де Ламот
Композитор Клод Боллинг

руни пытается переубедить Кабуса, говорит о позоре, который падет на его голову. «Должность государя проклята историей», — спокойно отвечает Кабус. И казнь свершается. А Бируни, пытавшийся своей волей остановить ее, схвачен стражей и подведен вплотную к плахе: шах преподает ему урок жестокости, равнодушия к пролитой крови.

Так что же все-таки может сделать человек, постигший бесчеловечность и гибельность путей владык? Он может то, что сделал Бируни, — писать правду. Какой бы горькой, безжалостной она ни была, какие бы преграды ни вставали на ее пути, какие бы кары за нее ни грозили. И если к этой правде останутся глухи современники, она пробудит будущие поколения, она дойдет до них. Ведь рукописи не горят.

Впрочем, так ли это? Сколько рукописей погребло во мраке веков, сколько трудов ученых, мыслителей погребено под пеплом истории! Чтобы рукописи не горели, во все времена нужны усилия многих и многих людей, которые, вернее всего, останутся безвестны. (О действительной Рейхане, той, что по фильму спасла труды Бируни, мы не знаем ничего, кроме имени, сохраненного посвящением одной из его книг.) Только благодаря мужеству таких людей, их самопожертвованию проходит через века мысль гениев и пророков. Фильм «Абу-Рейхан Бируни» и об этом...

МИСТЕР МУЖЧИНА

Юрий БОГОМОЛОВ

Один из наиболее известных французских киноактеров послевоенного поколения, Жан-Поль Бельмондо, наконец представлен в нашем прокате картиной, которая для первого знакомства называется многообещающе: «Великолепный». И если эпитет, вынесенный в заголовок, не вполне соответствует достоинству самого фильма, то по крайней мере может быть отнесен к актеру, сыгравшему главную роль. Точнее, две роли. Обе главные. Или все-таки одну?..

Еще не отстремели разрывы гранат и не улеглись желто-лимонные фонтаны песка в виду лазуревой дали сказочного моря, еще не кончили свое дело славный Боб Сен-Клер и его милашка Диана, отстреливающиеся от полиции агентов, еще не все враги полегли, как появились служанка Мартин с пылесосом и вернула красавчика Боба к действительности: в холостяцкую мансарду с видом из окна на стену серого дома и клочок тусклого неба.

У писателя Франсуа Мерлена (имя создателя Боба Сен-Клера) есть свой пулемет. Это подержанная пишущая машинка, из которой он строчит без устали. Выстреливаются кремлевые пейзажи с вечнозелеными пальмами, сверхзвуковые лайнеры, шикарные отели со всеми мыслимыми и немислимыми коммунальными услугами и, наконец, сам великолепный Боб.

По мотивам романа П. Лебеденк «Четвертый разворот»

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ
ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО

Сценарий В. Ивченко, Ю. Пархоменко
Постановка Б. Ивченко
Гл. оператор И. Беляков
Гл. художник В. Бескровный
Композиторы И. Понлад, В. Шевченко



«Хорошо поработали?» — спрашивает служанка Мерлена, имея в виду пухлую стопу страниц и количество уместившихся в них трупов.

Видно, что неплохо. Да вот пулемет стал барахлить, вдохновение окончательно покинуло художника, и он снова возвращается на землю, где свои заботы и проблемы: душ не работает, электропроводка не в порядке, денег нет, долги и т. д.

Реальные электромонтер и водопроводчик бесчеловечнее монстров из комиксов. Издатель Шаррон — вылитое чудовище Карлштоф, шеф Алвазийской разведки. У красотки Дианы — верной подруги Сен-Клера — есть свой прототип: интеллигентная девушка Кристина, что живет этажом выше.

Словом, Мерлен строчит свой бредовый роман почти что с натуры. Даже странно, что копия так мало похожа на оригинал. Точно перед нами две разные планеты... А может быть, все-таки одна?..

Кристина, возвращая Мерлену очередной роман, признается в том наркотическом эффекте, который оказывает на нее — ученую девушку — это бульварное чтиво. «Знаете, — говорит она, — спускаешься этажом ниже, открываешь вашу книгу и будто попадаешь в другой мир».

Сам Мерлен в другой мир попадает таким образом: закладывает в каретку чистый лист бумаги, затыкает уши клочками ваты, подвигает к себе открытку с видом на морскую лагуерь и сразу врубает четвертую скорость.

С заткнутыми ушами он всемогущ и действительно великолепен, побрит, причесан, лихо вскакивает на сиденье авто и покуривает только до-

Писатель Мерлен (Жан-Поль Бельмондо) за работой.

рогие сигареты, рискуя, правда, проглотить ампулу с цианистым калием, которая у него всегда хранится за щекой.

Уж там, по ту сторону действительности, в другом мире, от него досталось и электромонтеру, и водопроводчику, и полицейскому, и, понятно, шефу Алвазийской разведки Карлштофу.

Наконец, там он более удачлив с женщинами. Настолько, что Кристина (не говоря о Диане) предпочитает вымышленного типа небритому прототипу.

Тогда-то Франсуа и обращает внимание на действительность той фантастической, что он сочинил. Его ирреальный двойник, раскрашенная тень, мистер Мужчина Боб Сен-Клер вызывает нечто вроде ревности. Писатель в отместку герою пытается привнести в свой бредовый вымысел некоторую толику реализма: пусть у этого безмозглого павлина хоть раз в жизни откажет зажигание... А что, если посадить его в грязную лужу не в переносном, а в прямом смысле?

Автор пытается даже покончить со своим героем. Впрочем, ему уже проще покончить с собой. А герой неустрашим и неуязвим. Он нужен тем, кто живет этажом выше и этажом ниже Мерлена. Он нужен служанке Мартин, домашним хозяйкам, клеркам, зубоорачебным техникам и их пациентам.

Боб Сен-Клер — плод их общего воображения. Они авторы, а Франсуа Мерлен — платная машинистка.

Легко заметить, что картина «Великолепный» режиссера де Брока, начатая как остроумная пародия на определенную литературную (а также кинематографическую) продукцию, в конечном итоге претендует на нечто большее: спародировать саму разноэтажную действительность, вызвавшую к жизни призрак Боба Сен-Клера.

Замысел, однако, удался не вполне. Это видно по финалу. И дело даже не в том, что тщедушный автор все-таки торжествует над великолепным героем в сердце ученой девушки Кристины. Просто мне кажется, что условность Боба почувствована гораздо сильнее и точнее, нежели взаврадавшая реальность Франсуа.

улыбка сквозь слезы

Виктор ДЕМИН

Режиссер Борис Ивченко всласть позабылся над своими героями. И верно, давно пора протереть с песочком этих любителей звонкой фразы, натужных каламбуров, пустой игры в романтические жесты. Уж больно много развелось подобных типов и вокруг нас и даже на экране. Такой не скажет: что случилось? Он выразится изысканно: «Командир, чем омрачено твое высокое чело?» Спросят его, что он знает о Цицероне, и услышат в ответ: «Такая же балаболка, как и ты!» Назовут его иносказательно Икарком. Он и тут исхитрится: «Я не Икар. Я Роман». Чуете, сколько гордыни (или неграмотности?) в этой боязни даже в шутку оказаться каким-то Икарком?

Действие фильма «Когда человек улыбнулся» разворачивается в среде авиаторов. На летчиков, чего греха таить, мы привыкли в кино смотреть снизу вверх. Они кажутся нам скроенными из какого-то особого материала. Фильм «Когда человек улыбнулся» вновь доказывает ту простую

истину, что профессия ровно ничего не решает, что даже туда, в заоблачные выси, могут забраться пошляки и фразеры. «А Зевс все-таки порядочная скотина! Никакого уважения к советским летчикам...» Это гуарство на словах. А вот на деле: нарвать букет цветов прямо с клумбы, а к табличке о штрафе прикрепить радужную купюру. Знай, мол, наших! Широко живем!

Такое ухарство часто бывает наносным, поверхностным, тогда как в глубине души... Для того, чтобы мы обнаружили глубину души, сценаристы ставят героев в ситуацию, уже знакомую нам по французскому фильму «Мужчина и женщина». Экипаж самолета 0359 погиб при аварии. Подробности опущены. Неважно, как и почему погибли Роман и Ольга, неважно, сколько человек ушло из жизни вместе с ними. Важно только, что Инга и Алексей остались одинокими. Он потерял жену, она — горячо любимого мужа. Двое одиноких ищут друг в друге опору, чтобы превозмогнуть беду. Как тут не посочувствовать героям, как не поплакать вместе с ними? Но, с другой стороны, можно и усмехнуться, увидев, допустим, как быстро они утешились. А можно — и это как раз делает режиссер Б. Ивченко — сатирически высмеять людей, которые даже в несчастье, в большом несчастье остаются позерами.

У Федора Михайловича Достоевского сказано с грубоватой прямоотой: «От истинного, настоящего горя даже дураки иногда умнели», но тут же, впрочем, добавлено: «Разумеется, на время». Герои фильма «Когда человек улыбнулся» в этом смысле безусловное исключение. Пристрастие к фразе и позерству настолько вошло им в плоть и кровь, что даже страдая, искренне, несомненно страдая, они ни на секунду не выходят из придуманных для себя правил поведения. Вот Алексей застал Ингу возле свадебной фотографии: она смотрит на покойного мужа. Алексей тут же восклицает: «Довольно издеваться над собой, надо мной и если хочешь, над Романом тоже» Какова деликатность? Инга не остается в долгу: «Ты ненормальный!» —

*Любовь... любовь... любовь...
Коллаж С. Алексеева*





Лев Александрович АННИНСКИЙ, литературовед, критик. Выступает в печати со статьями, рецензиями, обзорами по вопросам литературы, театра, кино с 1957 года. Автор книг «Ядро ореха» и «Обрученный с идеей».

отвечает она. Какова чуткость! «Да, я ненормальный! — кричит Алексей. — И благодаря тебе становлюсь вообще кретином!» Какова тонкость! Иван Миколайчук, в репертуаре которого вереница романтических ролей, здесь лепит пародию на свой обычный образ, лепит щедро, изобретательно, хотя и несколько скванно в отдельных эпизодах. Разгадка, должно быть, в том, что талантливому исполнителю нелегко было переключиться из привычной стихии поэзии в сферу иронии и гротеска. Земфире Цахиловой, создательнице образа Инги, выпала еще более трудная задача: роль ее строится как вереница мгновенных переключений от искренности к фальши, от благородства к притворству, от высоких порывов к низкому кокетству своим горем. Режиссер — и это, наверное, основная его заслуга — вовсе не однозначно относится к этим героям. Проще всего было бы выкрасить их с головы до ног черной краской. В том-то и штука, что, развенчивая их претензии, он все-таки в чем-то сочувствует им, жалеет их, относится как к заигравшимся детям, не видящим себя со стороны. Их ребячливость в трагических вопросах, инфантилизм души, обидная неразвитость их эмоционального мира — все это материал не только для приговора, но и для раздумий. Откуда берутся такие люди? Что в нашей жизни позволяет им в нетленности пронести через все испытания унылые прописи душевного букваря и в результате оказаться совершенно обезоруженными перед лицом серьезного экзамена?

Финал завершает развенчание героев. Они расстались. Инга уехала на Север, в маленькую сельскую больницу. Там к ней привезли девушку с разрывом селезенки. Инга не хирург, но тут же берется за операцию, на которую не всякий специалист решился бы. Но в том-то и лукавый парадокс сюжета: авантюра удалась. Неизвестно, что будет завтра с больной, но сегодня она чувствует себя лучше. Чего не бывает в жизни! Инга не была бы Ингой, если б тут же не записала успех операции на свой счет. Сдерживая улыбку, создатели фильма позволяют ей упиваться собственной талантливостью, чтобы продемонстрировать, к чему это может привести. А приводит это вот к чему. Звонок из далекой Ялты. Алексей дышит в трубку и молчит. Инга тоже дышит и тоже помалкивает. «Ваше время истекло! — объявляют им. — Продлить?» «Продлите!» Дают еще десять минут, и все десять минут они молчат. Алексей сопит и потеет от волнения, Инга ласкает телефонную трубку, гладит, целует ее, трется о нее ухом, щекой, шеей. «Ну и жар!» — говорит, наконец, Алексей и дает отбой. Вряд ли он имеет в виду погоду. Скорее в его душе нашли отклик горячие чувства, волнующие Ингу.

Остановите их! — как бы говорят создатели фильма. — Их ребячество переходит все границы. Разве может общество доверять таким людям скальпель или штурвал воздушного лайнера?..

Таков идейный и художественный итог интересного задуманного фильма. Но, может быть, среди читателей есть такие, кто по простоте душевной отнесся к фильму как к суровой драме? Вот это было бы обидно.

СОУЧАСТИЕ В РАССЛЕДОВАНИИ

Разумеется, я не был исключением среди миллионов наших телезрителей и два вечера подряд усердно угадывал, кто убийца. Но помимо этого, меня что-то другое держало у экрана. Мне нравились «чисто английские» типы, ввязанные в историю фильма «Чисто английское убийство» (студия «Мосфильм» по заказу Центрального телевидения). Здесь действовал какой-то странный зрительский парадокс: чем знакомее, тем лучше.

Вот старый аристократ, хозяин дома, такой же скрипучий, ветхий и неприступный, как этот дом (в роли лорда Уорбека — Леонид Оболенский, пятьдесят лет назад сыгравший Франта в немой ленте Л. Кулешова про мистера Веста). Вот кузен лорда, министр финансов (Борис Иванов все строит на юморе:

чуть-чуть Джерома, чуть-чуть Честертона). Вот сын лорда, эпатирующий собравшихся нигилистическими выходками (должен сказать, что Георгий Тараторкин не понравился мне в этой роли: мало шарма, мало соли; похож больше на нашего российского «брата Аркадия», начитавшегося Байрона, нежели на англичанина). Вот две великосветские дамы (Файме Юрно и Евгения Плешките — два типа «северной красоты»; вообще этот фильм — триумф прибалтийских актеров). Кто еще?

Старый слуга, маску которого умело носит Иван Перверзев. Его дочь (артистка Ирина Муравьева). Типично английский сыщик: бульдожья физиономия, сигара, бакенбарды и бездна юмора (артист Эйнари Коппель). И, наконец, обаятельный Алексей Баталов в роли случайно оказавшегося здесь иностранца, который и нашел убийцу. Словом, «все свои»: из Диккенса, из Теккерея, из Голсуорси, из Бернарда Шоу и еще, я думаю, из мемуаров И. Майского, О. Орестова, описавших туманные берега Альбиона со всей возможной влюбленностью.

Так я сидел у экрана в полном раздвоении: Уорбек-младший валялся на ковре, кем-то отравленный, и внешним рассудком я соображал, кто из присутствующих кинул ему в бокал яду; всю же душой я ощущал мягкость этого ковра, глушащего шаги, и тусклый блеск фамильного серебра, и

скрип лестниц, и тысячекратно прочность английского типа поведения, в котором, хочешь не хочешь, есть же и своя сила, хотя, конечно, есть и бездна слабостей.

Я вкушал монотонную невозмутимость речей, скуку бриджа и весьма оценливу реплику одной героини, которая с чисто русской непосредственностью вдруг призналась посреди этого покоя и холода, что ей хочется «вдрызг напиться». И я понимал, почему режиссер Самсон Самсонов пожелал, как он сам заявил, «разоблачить пороки и фальшь» английской аристократии и экранизировал роман С. Хэйра (сценаристы Э. Смирнов, В. Юсов). Мне кажется, он правильно угадал интерес нашей публики, влюбившейся два года назад в телевизионную «Сагу о Форсайтах». Хотя «Сага» и обсуждаемый нами фильм — вещи разного масштаба.

Не знаю, так ли уж поучительна для нас история того, как жена дипломата отравила лорда Уорбека-младшего и довела до смерти старшего, чтобы наследственный титул пэра Англии перешел к министру финансов, а пост министра (в силу английских традиций несомвместимый со званием пэра) — к ее мужу. Я думаю, что такие дипломатически-династические сюжеты все же неактуальны для миллионов демократических советских зрителей, спешащих к телеэкрану в субботний вечер.

Лев Аннинский



Александр Наумович АСАРКАН, журналист, критик. Выступает в печати по вопросам театра, кино, телевидения с 1956 года.

КАРТОЧНЫЙ ДОМИК

Актриса Московского театра на Малой Бронной Валентина Смелкова, едва ли не впервые снимающаяся в кино, играет в этом фильме профессиональную киноактрису по имени Вероника — она и есть звезда экрана. Звездой ее сделало участие в каком-то музыкальном фильме-ревю, а теперь она снимается в суровом военном сюжете из жизни героини-подпольщицы. Однако режиссер по имени Игорь собирается и подпольщицу изобразить в шикарном ревю со страусовыми перьями. Глас народа в лице одного симпатичного юноши, отдыхающего тут у моря, наводит Веронику на мысль, что это, может быть, не вполне соответствует жизненной правде, а скромная и милая директриса гостиницы Ольга Сергеевна как раз и оказывается той самой подпольщицей, в результате чего Вероника сниматься больше не желает, и все едут в Москву на встречу ветеранов, и тут Вероника соединяется со своим

юношей, а режиссера, искажающего правду, вообще больше не показывают, но все хором поют песню о «памяти далеких дней».

Такое кино. Конечно, ничего подобного не могло бы произойти в обычном игровом фильме, где сама техника кино съемки создает иллюзию правдоподобия даже в историях про Змея-Горыныча и жизнь на Марсе. Но тут, во-первых, все говорят стихами, что уже как-то располагает к недоверности, а главное, это музыкальный фильм, и, более того, это экранизация оперетты.

Пересказывать же опереточные сюжеты — значит бить лежачего, хотя сама оперетта, по-видимому, так о себе не думает и свое отношение к изложенному выше сюжету выражает с большим достоинством: «Двадцатый век, нелегкий век шагает по планете, за все сегодня человек перед людьми в ответе, должны мы драться до конца, а не стоять в сторонке и проверять свои сердца по сердцу той девчонки». Но после сеанса думаешь все-таки не о музыке А. Эшпая, а о сюжете. Как с ним трудно иметь дело! Его естественная среда — театр с рядами кресел, с гримом, подсветкой, бутфорной и суфлерской будкой. Любовный опереточный дуэт на берегу настоящего моря так же неуместен, как настоящее море на сцене опереточного театра. Это вам не Шекспир, который вмещает в себя всю жизнь, в том числе и ту, которую вы можете придумать для него в кино. Это оперетта, которая склеена в себе. Играет сама с собой в

«законы жанра», и создать в кино привычную для нее среду обитания очень сложно.

Съемки «фильма про подпольщицу» нельзя показать на экране как подлинную картину кинопроизводства, поскольку таких фильмов (как бы ни ругали мы наше кино) все-таки не бывает. Это должна быть какая-то особая съемка, равная по нелепости тому, что снимается. И жеманное правдоискательство «звезды экрана» нельзя изображать всерьез да еще припутывать сюда тех, кто на самом деле воевал. В общем, не надо делать в кино оперетту лучше, чем она есть, — от этого она становится хуже.

Постановщик «Звезды экрана» Владимир Гориккер прекрасно начал этот фильм, и первые сцены (особенно суматоха горничных в гостинице перед приездом киногруппы) идут у него так естественно и весело, как будто он ничего не «экранизирует», а ставит оригинальный фильм, к которому сам заказал музыку. В первых сценах еще нет натурности, да и сама опереточная форма трактована свободнее обычного, приближаясь к мюзиклу — жанру, более пригодному для кино и для серьезной темы без кавычек. Но сюжет уходит все дальше по пути опереточного маскарада, слова пустые, чувства дутые, а режиссер снимает все так же основательно, добросовестно, полнозвучно. Из капитальных и дефицитных стройматериалов он возводит карточный домик, который постепенно разваливается у нас на глазах.

Александр Асаркан

Трубач
(«Романс
о влюбленных»)



Людвига ЗАКРЖЕВСКАЯ

ЗНАКОМЫЙ И НЕОЖИДАННЫЙ

крупным планом

Заметки о новых ролях
Иннокентия Смоктуновского

Не могу забыть одной давней статьи. Вот маленькая выдержка из нее: «Курская дуга. Фронтовики знают, что это значит. Он был там. Днепровский плацдарм. Фронтовики помнят, что это значит. Он был там. Житомирская область. Окружение, неравный бой, плен. Он бежал из колонны в Каменец-Подольской области. Конвой мог бы и не стрелять — стояли холода, там далеко не уходили. Но он ушел...»

Нет, это не военный очерк, не отрывок из мемуаров, а искусствоведческая статья. Напечатана она была в «Комсомольской правде» и называлась «Вехи таланта». При случае возьмите в библиотеке подшивку за 1964 год (3 апреля) и прочтите то, что более десяти лет назад написал Алексей Баталов об Иннокентии Смоктуновском. Просто так, для сведения. Для того, чтобы лучше понять, как становятся Актерами.

Сибирская деревня. Красноярский порт. Школа кинемехаников. Война. Потом театральная школа. Норильский театр. Русский театр в Махачкале. Волгоградский театр. Театр-студия киноактера. Большой драматический в Ленинграде. Фарбер в «Солдатах». Куликов в «Десяти днях». Моцарт. Если собрать все написанное только об этих, самых первых работах Смоктуновского, получится увесистый том.

Роль Гамлета принесла ему звание лауреата Ленинской премии и мировое признание.

Уже после принца Датского Смоктуновский играет Деточкина в «Берегись автомобиля», Чайковского, Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании», дядю Ваню — Ивана Петровича Войничкого...



И. О. О. («Отроки во вселенной»)

И. О. О. Знаете, что это означает? Исполняющий Особые Обязанности. Есть такая странная должность в штатном расписании научно-фантастических детских фильмов «Москва — Кассиопея» и «Отроки во вселенной».

Доверенное и уполномоченное лицо неведомого «всевидящего ока», фантастическая фигура, осязаемый мираж, содеянная в натуральную величину нейтринная кукла, этот И.О.О. на экране отнюдь не страшен и почти ни капельки не загадочен. Став для советских школьников, покинувших пределы Солнечной системы, чтобы провести важнейший научный эксперимент, своеобразным «бортпроводником», а заодно и связным с далекой Землей, он возникает то тут, то там, всегда в самую трудную минуту, и помогает космонавтам. При этом он по-ребячески радуется своим телекинез-возможностям, словно Знаком качества, сияет абсолютно обаятельной улыбкой и незловредно подхихкивает над растерянностью впервые видящих его.

Действует этот И.О.О. поистине умопомрачительно. К примеру, проводит сеанс односторонней видеосвязи (Земля — Космос) с помощью двухкопеечной монеты, обыкновенного уличного автомата и случайно оказавшегося в его руках блестящего портсигара.

Сколько неподдельного озорства и в то же время стопроцентной серьезности, откровенной «липты» и одновременно истовой веры в свои действия (не эта ли вера и делает детскую, да и всякую игру великим таинством) в одном только этом небольшом эпизоде! Сколько здесь лукавства, психологической многомерности (одновременно — и верит и смеется; общается и с героями и с нами, зрителями), сколько «актерства» — и все это без малейшего поползновения потрафить кому-нибудь, без желания покрасоваться, без своего рода подмигивания в зал... Пожалуй, именно этот И.О.О., этот кибернетический волшебник, как две капли воды похожий на актера И. Смоктуновского, этот одетый в обыкновенный человеческий костюм дяденька и есть самый большой ребенок, самое нерезонерствующее и фантастическое существо в фильме — увы! — не добравшем по части легкомысленности и веселой пародийности.

В «Романсе о влюбленных», в яркой, буйной, многоголосой, многокрасочной кинопоэме о любви, Иннокентий Смоктуновский играет Трубочку.

...Откуда он взялся здесь, в старом, до боли знакомом московском дворе, вынырнувшем, выведшем в люди не одно поколение мальчишек и девочек, в этой стране детства, до конца дней снейшей покинувшим ее, в этой коммуналке добрососедства? Откуда этот странный, уже немолодой, но по-мальчишески подвижный человек со всепонимающими и немного грустными глазами и почему именно ему дано стать здешним Глашатаем, Трубочкой? «Ах, Арбат, мой Арбат, ты моя религия...» Может быть, этот Трубочка не кто иной, как школьный товарищ Сережка с Малой Бронной и Витьки с Моховой, вернувшийся с войны, переживший свою смерть ради счастья каждодневно трубить звую старому двору? Это ему оберегать нынешних Сережек, быть их кровным другом, их совестью, их часовым. Он связующее звено между поколениями: он был своим тем, он свой этак...

Впрочем, он, конечно же, самая поэтическая, самая символическая здесь фигура — вместилище поэзии и условности фильма. Той самой чистой, но и правдивейшей условности, по закону которой девушка может спокойно уснуть, прислонившись к спине возлюбленного, сидя на бешено мчащемся мотоцикле.

Но при всей своей архиусловности и почти сценической остранинности Трубочка удивительно узнаваем: так много знакомого, сегодняшнего в его ненарочитой «свойскости» (ныне без особого соблюдения возрастных цензур, со второй встречи большинство на «ты»); в завлекательном «кепарике»; в ладно сидящих потертых джинсах (опять-таки сегодня многие до старости ходят «в молодых»), и это, слава богу, никого особенно не бесит); в уже привычной кудлатости головы... Наконец, в неожиданности его появлений, которые всегда к стати. В этой его «вездесущности» вдруг обнаруживается неожиданное и, скорее всего, не случайное сходство Трубочки с уже знакомым нам И.О.О. Наверное, и взрослым, вполне совершеннолетним людям, нужен, ох как нужен в космических дебрях жизни такой вот «бортпроводник», такой вот Трубочка и Связой... И пусть этот образ как бы нарочно чуточку «заземлен» авторами фильма: мы узнаем вскорости, что герой Смоктуновского работает рядовым служащим в аэропорту, а позже встречаемся с ним в обычном магазине за будничными покупками — все-таки именно ему доверяют, уходя на передовую жизни, самое дорогое, символ верности, гитару. Ему, Поэту.



Вадим Антонович («Дочки-матери»)

Вадим Антонович Васильев из фильма «Дочки-матери», думается, стал для Иннокентия Смоктуновского неким порубежным героем, возможно, еще не до конца понятым событием в советском кинематографе, ведь судьба этого актера небезразлична не только профессионалам экрана, но и всем без исключения советским кинозрителям.

Кто же он, этот Вадим Антонович, и чем он интересен, в данном случае применительно к творчеству Смоктуновского?

Крупный, длинноволосый («чтоб студентки лучше слушали»), вернее, взъерошенный, потому что

волосы у него немного «мелким бесом» и дыбом, как у всякого порядочного физико-химико-математика, а впрочем, может быть, и наоборот, как у целого ряда филолого-искусствоведов... Чуточку несуразный, авторы фильма подчеркивают это, впервые появляется он перед нами в пижаме, с перевязанным горлом, измученный ангиной, при-



В заглавной роли спектакля Малого театра «Царь Федор Иоаннович»

дирчивый, капризный, занятый своими полосканиями и куда-то запропастившимися нужными бумажками — к счастью, они тут же находятся...

Большой эгоистичный ребенок, ласково-безразличный ко всему и вся, кроме самого себя, любимого, привыкший к опеке, пестуемый женой.

Странный это брак. Странный, но, пожалуй, более, чем взаврадавший. Она — как струночка, подтянутая и возвышенная, деловая и бескорыстная. Чуткий к чужой жизни, деликатный, совестливый, в лучшем смысле общественный человек. Он, как кочан капусты, рано разохламившийся, источенный завистью и самоедством, но с белой и чистой сердцевиной человечности внутри. Однако для того, чтобы добраться до этой сердцевины, нужно не полениться растянуть все сорок одежек его души.

То мрачно-самоутраченный, то натруженно паясничавший, «представляющий», он может показаться и ничтожным, и фальшивым, и злым, и равнодушным. Но недаром Елена Алексеевна, сдержанная, кое-что понимающая в жизни женщина, любит (как ни крути ни верти, а терпит, жалеет, любит!) этого закомплексованного великовозрастного юношу, воспринимает всерьез и даже чтит его — увы! увы! — несостоявшийся талант.

Смоктуновский играет эту роль как бы нарочито неровно: то почти открыто комикуя (реплики, манеры Вадима Антоновича чаще всего действительно смешны), то впадая в драматический раж, то искренне сочувствуя — сочувствуя! — душевным горестям своего героя. Создается впечатление, что актер постоянно держится от него на крохотной дистанции, ну хотя бы как тень от подателя тени.

Кажется, такое «отслоение», «отлет» от плоти образа наблюдается у Смоктуновского впервые, прежде он бывал как бы «сняским близнецом», сообщающимся духовным сосудом своего героя. Кажется, мы являемся свидетелями интереснейшей творческой мутации.

...И здесь мне подумалось о Малом театре. О великом Малом. Знаменателен приход актера в эту прославленную труппу, хранящую традиции русского реалистического театра, связанные с именами Щепкина и Мочалова, Южина и Садовских, Зубова и Рыжовой — с великолепным мастерством сценического перевоплощения, бесподобного актерства.

Прошел слух: Смоктуновский должен играть Александра Николаевича Островского... Вспомним на минуточку знаменитый портрет великого драматурга. Теперь мысленно представим облик Смоктуновского. Похоже. Как интересно! Скорее бы увидеть на экране эту новую работу актера!

ИННОКЕНТИЮ СМОКТУНОВСКОМУ ИСПОЛНЯЕТСЯ ПЯТЬДЕСЯТ. «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» ОТ ИМЕНИ СВОИХ ЧИТАТЕЛЕЙ ПОЗДРАВЛЯЕТ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОГО АКТЕРА.



ЛЕТОПИСЬ ВОИНСКОЙ ДРУЖБЫ

Фильмы студии
«Чехословацкий армейский фильм»

Студия «Чехословацкий армейский фильм» выпускает инструктивные и учебные фильмы для чехословацких воинов, а значительная часть ее художественной продукции — примерно 15 фильмов в год — ленты, рассказывающие об истории и буднях Чехословацкой Народной Армии и армий Варшавского Договора, о визитах военных делегаций из социалистических стран.

К 30-й годовщине освобождения Чехословакии работники «Чехословацкого армейского фильма» подготовили несколько документальных картин.

В первую очередь это цветной фильм «На пороге дома», поставленный в сотрудничестве с киностудией Польской Народной Армии режиссером Леонардом Ордо по сценарию Рышарда Згурецкого. Основой для создания фильма стал архивный материал и беседы с участниками боев за Дукельский перевал в 1944 году. Здесь сражались войска Второго и Третьего Украинских фронтов и Первый чехословацкий армейский корпус под командованием Людвика Сво-

боды. О событиях того времени, о праздновании тридцатилетия боев за Дукельский перевал, в котором приняли участие партийные и правительственные деятели ЧССР, рассказывает фильм «Дукла-1974».

Заканчивается работа над фильмом «Демонстрация дружбы» режиссера Мирослава Бургера, посвященным празднованию в частях Чехословацкой Народной Армии тридцатой годовщины Словацкого национального восстания. Эти героические страницы истории Словакии в центре еще одной ленты, сделанной Витом Стуглым, — «Вечный огонь». В ней сентябрьские сражения 1944 года связываются с деятельностью сегодняшних воинов и членов Народной милиции.

Полнометражный фильм «Рождение свободы», поставленный режиссером Карлом Форстом, венчает список картин, подготовленных студией к 30-й годовщине освобождения ЧССР Советской Армией.

Алена Навратилова

Прага

Прага встречает советских воинов-освободителей (кадр из документального фильма)



«Я уже тогда прикидывал в уме книгу про Дрезден. Тогдашним американцам эта бомбежка вовсе не казалась чем-то выдающимся. В Америке не многие знали, насколько это было страшнее, чем, например, Хиросима.»

Это отрывок из романа «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» известного американского писателя Курта Воннегута.

Еще раз прочтем: «...насколько это было страшнее, чем, например, Хиросима.»

В 1975 году полковник в отставке Виктор Васильевич Зеленый, проживающий в Бердянске, рассказывал мне о бомбежке Дрездена. В ночь с 13 на 14 февраля 1945 года американцы и англичане предприняли налет на город. Примерно 1 300 самолетов. 3 захода. 3 000 тонн бомб. 30 000 погибших мирных жителей. Бомбардировка лишила крыши почти всех.

Взрыв не оставил камня на камне от дома фрау Доротеи Арндт. Фрау Арндт взяла сына Клауса 5 лет и дочь Ингрид 14 лет, остатки имущества — малый скраб беженца — и ушла. Эти трое медленно шагали в колоннах по шоссе. Такие колонны беженцев прошли по России, Украине, Белоруссии... Теперь шли немецкие колонны, шли по Германии.

Фрау Арндт посадила сына на подводу, которой правила пожилая, на вид добродушная немка. Так прошли еще отрезок пути — с остановками, большими и малыми. А потом дочь Ингрид упала в обморок: ей было уже 14 лет, и её не пустили на подводу. Фрау Арндт отнесла дочку на обочину дороги, откачивала. А могла и не откачать, но колонна ни за что не прекратила бы своего движения. И подвода не остановилась, и на ней уехал Клаус. Добрая тетя ссадила его на развилке: пусть дождетсся маму. Клаус стал дожидаться и смотреть, он выискивал среди проходящих маму и сестру — не было их. Мальчик растерялся.

...Мне никто не говорил — ни полковник Зеленый, ни его жена, — что мальчик растерялся. Эту фразу я взял из головы. И взял из уверенности в том, что мальчик растерялся: мамы-то не было. И я предполагаю дальше: он заплакал. Заплакал Клаус и пошел искать маму и сестру. Он шел четыре дня.

Мальчик почти ничего не ел, только крохи какие-то, что давали ему проходящие беженцы. Потом Клаус остановился на дороге. Он остановился ночью. Горестные колонны куда-то ушли. Позже появились другие колонны — сосредоточенные, тархтящие моторами, гусеницами, приказами на высоких нотах и на русском языке. Клаус снова стал на обочину. Эта ночь не была сплошь черной, то и дело вспыхивали фары, осветительные ракеты, дальние взрывы. И в каждой вспышке возникал на секунду, проявляясь, как фотографический негатив, стоящий на обочине пятилетний малыш.

Майор — тогда, в сорок пятом, майор, командир саперного батальона Зеленый, — приказал остановить «виллис», открыл дверцу и крикнул: «Юнге, ком хир!» — «Мальчик, иди сюда!» Клаус не подошел, он физически не мог. Майор Зеленый подбежал к мальчику, взял его на руки и отнес в машину. Поехали. В Дрезден.

«...страшнее, чем, например, Хиросима», — пишет Воннегут. Да? Или нет? Сложно сравнивать.

Война не позволяет заниматься воспитанием детей. Майор Зеленый поручает мальчика военфельдшеру лейтенанту Надежде Булгаковой. Через несколько дней Зеленый и Клаус едут на «виллисе» по Дрездену, Клаус говорит: «Дас ист Эльба» — «Это Эльба», он узнает реку, узнает город — в общих чертах, руины города. Но дома своего найти не может. Еще через день на улице выезжает передвижная радиостанция, по-немецки читается объявление: «Найден мальчик пяти лет, зовут Клаус»...

За Клаусом никто не пришел.

Батальон майора Зеленого срочно снимается из Дрездена, намечена переброска в Чехословакию. Перед отъездом Зеленый везет Клауса в приют, получает расписку — на случай, если объявятся родные.

Вот майор уже садится в машину... «Фатер, фатер!» — «Отец, отец!» — кричит Клаус, бросается к Зеленому. Что тут делать?

Раз ты назвал меня отцом, то быть тебе моим сыном. И никаких приютов, никаких расписок!

...Все это мне рассказывает Виктор Васильевич Зеленый.

Я у него в гостях.

Тридцатилетняя дистанция, отделяющая сегодняшний наш день от последних выстрелов Отечественной войны, позволяет рассматривать события, которые происходили в разное время, в различных местах, с различными участниками. Майор Зеленый не знал тогда, в сорок пятом, историю

гает малышу в его вере, становится его отцом. Естественно, хотя и необычно. Ведь чтобы усыновить немца тогда, в сорок пятом, после четырех лет тяжелой войны, наверное, требовалось нечто большее, чем просто естественная человечность.

Виктор Васильевич Зеленый говорит:

— Оставили Клауса у себя. Солдаты к нему сильно привязались — истосковались они по теплу, по детям. Наташили игрушек. Научили русскому. Да, уже через год Клаус говорил по-русски без акцента. И солдаты обращались к нему: «Кла-

Виктор Васильевич продолжает:

— Ну вот, потом Володя школу закончил, уехал по комсомольской путевке шахту строить в Донбассе. Потом — армия, завод, преподавал еще в ремесленном. Женился. Дочь родилась, Иринка. Потом...

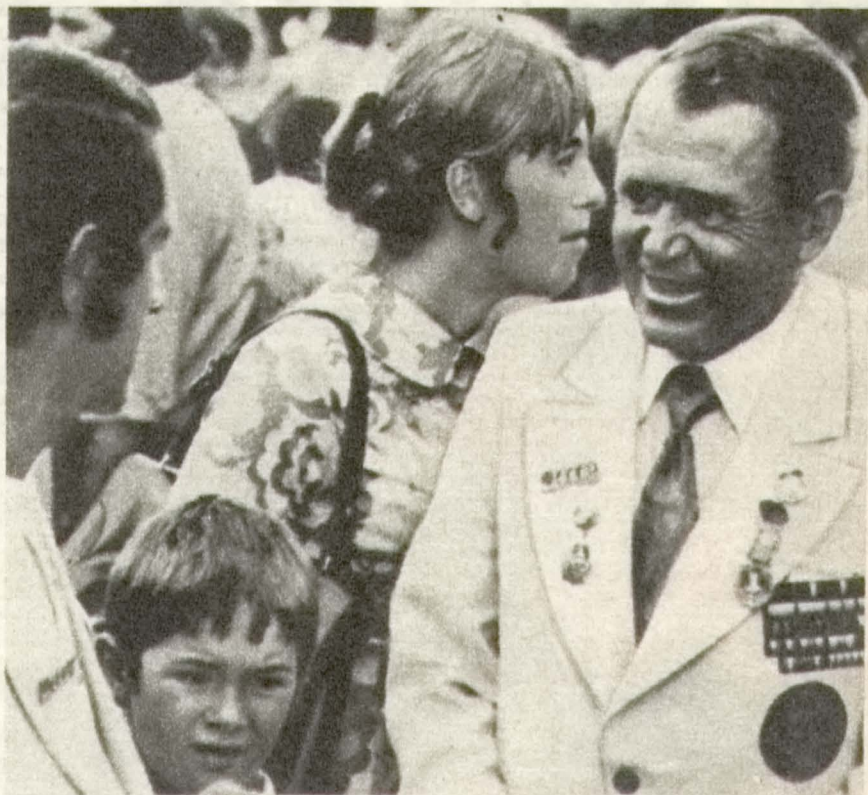
...В 1967 году Надежда Булгакова (во время войны — военфельдшер, ухаживавшая за истощенным малышом) обращается в «Комсомольскую правду» с просьбой разыскать отца Клауса, она рассказывает всю историю, прикладывает к пись-

На Международном кинофестивале документальных фильмов в Лейпциге премией Союза кинематографистов ГДР награждена цветная документальная лента «Сердце солдата».

Мы рассказываем о герое этой картины Викторе Васильевиче Зеленом, о событиях, послуживших материалом для ее центральных эпизодов.

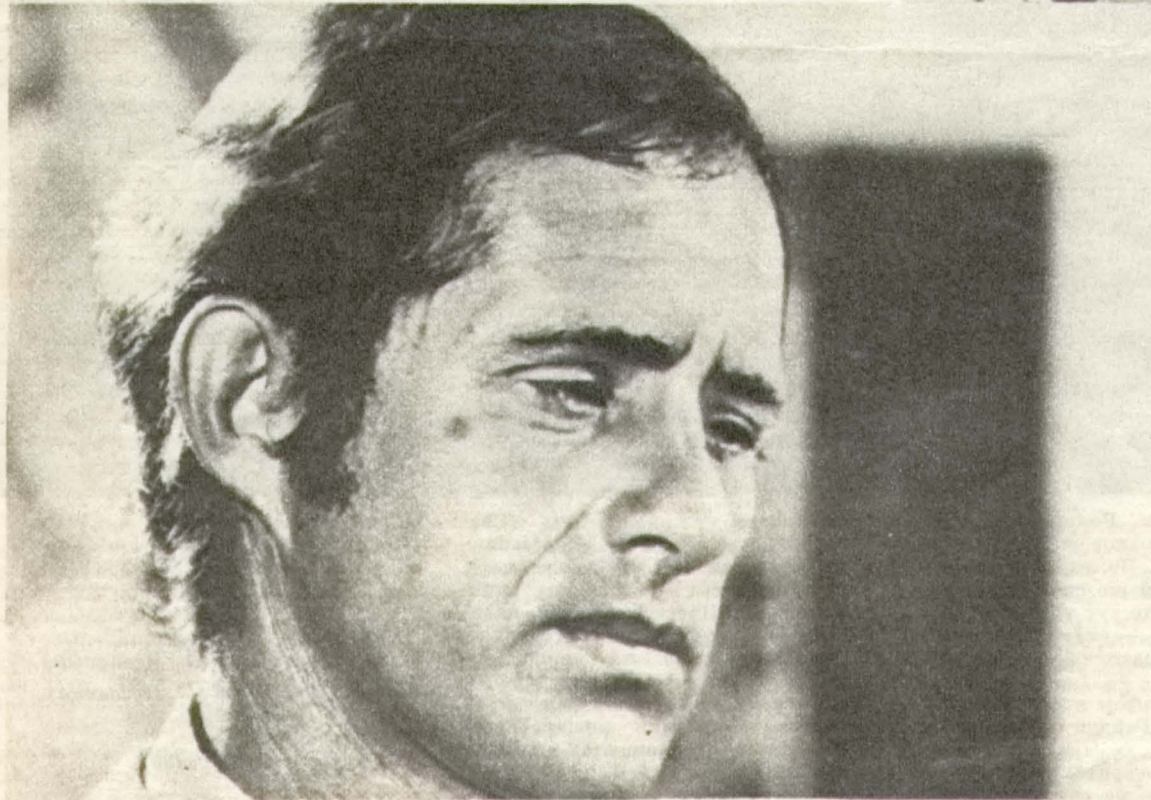
Александр БУРАВСКИЙ

СЫН СОЛДАТА



Виктор Васильевич Зеленый на X Всежирном фестивале молодежи и студентов в Берлине

Сегодня Володя-Клаус работает электросварщиком в Черновцах



Клауса, не связывал ее, вероятно, с бомбежкой Дрездена, с горестными колоннами беженцев. Он видел только очоленного малыша. Фрау Арндт считала сына погибшим или, может быть, пропавшим.

Она, очевидно, надеялась... Отец Клауса был жив, но ничего не знал ни о семье, ни о майоре, он еще воевал против русских, один из которых не дал умереть его сыну. Только со временем нам раскроется более или менее полная картина событий.

Временная дистанция, она ведь еще и смягчает отношение к людям. Для нас абсолютно естественно движение Зеленого. Малыш в беде, и мужчина ему помогает. Малыш верит мужчине, он называет мужчину отцом — и мужчина помо-

ус, ты не фриц, ты рус Иван!» А он смеялся, кивал. А потом уже все вокруг звали его по-русски Володей, и он откликался и сам себя звал Володей.

До сорок седьмого года мы всей семьей — жена, дочка и сын — жили в Австрии, я служил командиром комендантского батальона. А в сорок седьмом году вернулись на Родину, меня перевели на службу в город Черновцы. Пришло время определить Володю в школу. Экспертизой точно установили его возраст: к тому времени семь лет. В горсовете выписали метрики: Владимир Викторович Зеленый, украинец... Усыновил я его. Стал он украинцем, а то как же? Пошел бы в школу немцем? Да его мальчишки бы извели — все ж первые послевоенные годы.

му фотографию: Клаус в военном костюмчике, рядом — майор Зеленый. Виктор Васильевич откликается на опубликованное письмо. Так события сорок пятого года становятся широко известными. В Германской Демократической Республике перепечатают материалы «Комсомольской правды». И в шестьдесят восьмом году отыскивается мать Клауса, Доротея Арндт, она жива, живет в ГДР, работает на заводе, вдова.

Сколько лет было Клаусу-Володе, когда он вновь встретился со своей настоящей матерью? Тридцатилетний мужчина, сам уже имеющий семью...

Они встретились. И отец Володи Виктор Васильевич Зеленый встретился с матерью Клауса. Встретились спустя столько времени. Но в тот момент понятия временного разрыва не существовало, люди помнили все. И то, что война была жестокой. И страшной. И разрушающей человеческое в человеке. И то, что усыновить немца, пусть малыша, но тогда, во время войны, не просто естественный поступок, но требующий особого таланта. Они все это вспомнили. Талант — он был, этот высокий талант человека, «...если в сердце твоём нашлось место для сына врага».

Эти слова в кавычках — то, что сказала Доротея Арндт. Сказала через много лет после войны, вкладывая в слова всю память войны. Так она сказала. И эти слова звучат в фильме «Сердце солдата».

Несколько лет назад Виктор Васильевич вышел в отставку и переехал в Бердянск.

Теперь он — директор межколхозного пионерлагеря «Березка». Работает с детьми, дел куча. Это до отбоя. А затем возится со взрослыми детьми, пионервожатыми — они ведь чаще всего студенты, молодежь.

После фильма к нему идут письма. Много писем. В основном от детей. Возится с письмами: детям обязательно нужно отвечать. Всем.

идут съемки...

„НЕ МОЖЕТ БЫТЬ!“

Феликс ФРАНЦУЗОВ



Откуда он появился на съемочной площадке, не знаю. Подошел ко мне, сказал:

— Вот вы интервью у актеров берете, у режиссеров... А почему бы вам не поговорить с умным человеком со стороны?

— У вас, конечно, есть что сказать?

— Да, — уверенно произнес он, — у меня есть неожиданные мысли. Первая: все комедийные режиссеры очень хитрые люди. И в том числе Гайдай. Они делают вид, что кинокомедию снимать трудно. А на самом деле легко. Доказываю, — предупредил он, — следите за развитием моей логики. Что делает Гайдай, чтобы снять смешной фильм? Сначала он ищет книгу известных сатириков Ильи Ильфа и Евгения Петрова, Михаила Булгакова... На этот раз — Зоценко. Потом вместе с В. Бахновым берут любые три рассказа (у Зоценко они все смешные) и пишут сценарий. Теперь актеры: Пуговкин, Невинный, Даль, Шагалова, Теличкина, Вицин, Куравлев, Крамаров... Всех нельзя и перечислить. У него даже эпизоды играют

Филиппов, Киви, Ронинсон... А потому что? Куманьков рисует декорации и костюмы. Полуянов встает за камеру... Гайдай же сидит на стуле и командует. Что тут трудного?

— Крайность, — скажет читатель, — такого разговора не может быть.

Отвечу эниграфом к сценарию нового фильма Гайдая «Не может быть!»:

«Вот вы говорите: не может быть!.. Конечно, не может... А все-таки — было!»

Было. И не раз.

Скажем, один известный в прошлом комедийный актер не в приватной беседе, а на страницах одного журнала сказал: «У Гайдая должен смешить не только и не столько текст, сколько трюк, гэг. Актер, произнося реплику, должен непременно при этом упасть».

Довольно своеобразное представление о стиле гайдаевских комедий, не правда ли?

А сколько было разговоров о трюках ради трюка. Справедливы ли они?..

Впрочем, пойдете на съемочную площадку. Сегодня снимается оче-

редней эпизод киноновеллы «Свадебное происшествие». Пересказывать содержание и этой новеллы и остальных двух — «Забавное приключение», «Преступление и наказание» — занятие неблагодарное. Можно их перечитать, можно дожидаться выхода фильма на экраны. Интересней проследить, как юмор Зоценко, бичующий международных жуликов, воплощается в кадрах новой кинокомедии.

Итак, «Свадебное происшествие». Жених Володька (Л. Куравлев) с приятелем Сергеем (С. Крамаров) попадают, наконец, в дом невесты. Вся в предсвадебных хлопотах радужная мамаша (Л. Шагалова) передает друзей подвыпившему мужу (Г. Вицин).

Выписываю эпизод из сценария: «— Очень приятно! — стараясь быть гостеприимным, проговорил отец. — Не желаете ли трахнуть по маленькой?»

— Мерси-с, — церемонно ответил жених.

— Это никогда не помешает, — сказал, потирая руки, Серега».

Что здесь играть? Актеры опытные, органичные. Подошли, подо-

«Свадебное происшествие». Жених (Л. Куравлев), папаша (Г. Вицин), Серега (С. Крамаров).

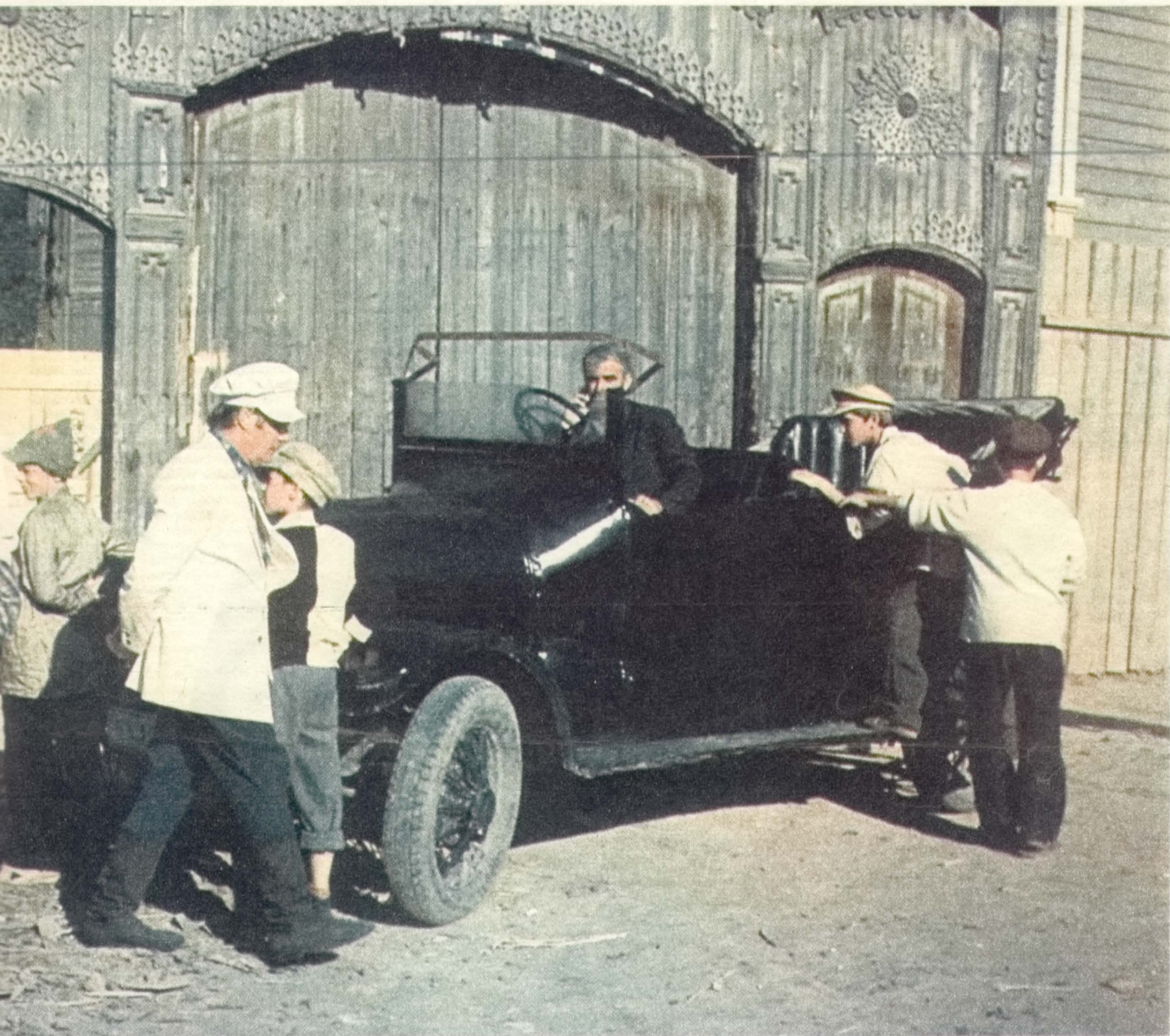
«Преступление и наказание». Петр Васильевич (В. Невинный). Завмаг Горбушкин (М. Пуговкин), его жена Анна Васильевна (Н. Гребешкова), милиционер (Р. Мурагов)

Фото В. Мурашко

ровались, пошли выпивать. В режиссерском сценарии эпизод рассчитан на 10 метров, то есть на двадцать секунд.

Репетировали и снимали около двух часов.

...Петр Петрович Кукушкин сделал шаг к гостям. Остановился. Рука уложена за лацкан пиджака... Вицин играет величавость монумента. В резком контрасте с плюгавой сущностью своего героя.



Церемонно подходит жених. Он чуть волнуется, но сознает торжественность момента. Застывает. Поза: «Мы тоже деликатные обхождения понимаем».

Кукушкин величественно протягивает ему руку. Обмениваются рукопожатием. Да, да, именно обмениваются, а не просто здороваются.

— Очень приятно, — важно соглашается Кукушкин...

И тут репетируются и снимаются варианты. Вот два из них.

Первый. Его предложил Вицин, чтобы внутренне оправдать неожиданный переход к фразе: «Не желаете ли трахнуть по маленькой?»

Он поворачивается к Сереге... и узнает родную душу вышивохи. Сразу слетает маска величия, возникает радужное и естественное:

— Не желаете ли трахнуть по маленькой?

— Мерси-с, — отвечает жених Володька, он еще «держит» торжественность момента.

— Это никогда не помешает! — до предела радостно вопит Серега.

— Не надо так, — останавливает Гайдай. — Ты проникнись: Серега на приеме, он умеет себя вести.

— Он же бабник, элегантный человек, — подсказывает Куравлев.

Ну, а когда Савелий Крамаров в модном кургузом пиджачке, в оранжевых носках из-под серых в полосу брюк, в галстуке бантом играет элегантность... Это, знаете ли, зрелище!

Второй вариант.

— Нет, — говорит Гайдай, — слишком резко от чванства к панибратству... Давайте поинцем переход.

И нашли. Вицин отводит взгляд от Сергея, смотрит перед собой. В глазах тоска: надо вроде что-то говорить, а что?.. Начинает медленно раскачиваться: с носка на пятку, с пятки на носок... Куравлев, не меняя «церемонного» выражения лица, включает: с пятки на носок, с носка на пятку... В том же ритме закачался Крамаров...

— Вот правильно, — говорит Гайдай, — в беседе высоких договаривающихся сторон произошла заминка, не предусмотренная протоколом. И тут у папаша внезапно родилась мысль...

— Не желаете ли трахнуть по маленькой? — облегченно выдыхает Вицин...

В этом «проходном» эпизоде является одна из самых сильных сторон дарования Гайдая — умение придумать трюк-детальку, трюк-трик, ввести зрителя в атмосферу смешного. Почти ничего не произошло, но сыграны и характеры персонажей и логика их взаимоотношений.

Так кадр за кадром, эпизод за эпизодом идет съемка фильма, который, как надеются его авторы, будет вызывать смех, улыбку.

«Смех — в обработке, — писал В. В. Маяковский. — Обработка эта имеет свои законы...»

Гайдай знает эти законы, умеет ими пользоваться.

— Наверное, — говорит В. Бахнов, — если очень постараться, можно найти в фильмах Гайдая и трюк ради трюка. Но одно я знаю твердо — он их не любит. «Питкинизм», — говорит он в таких случаях.

Что такое «питкинизм»? Это трюк, не оправданный никакими жизненными обстоятельствами, аналогиями. Питкинизм может упасть с высоты восьмизэтажного дома, встать, отряхнуться и пойти как ни в чем

не бывало. У Гайдая должно быть объяснение: реальность характера или ситуации. Смешное возникает не от абсурда, смешное — это утрированная реальность. Очень часто в том или ином эпизоде можно было бы обойтись без трюка. Помните, в «Двенадцати стульях» мадам Грицацуева в погоне за Остапом бросается на транспортер и застревает под мостиком?.. Можно было так и снять застрявшую мадам. Но Гайдай снимает результат: движется лента транспортера, а на ней сумочка... Так намного смешней. На маленькие трюковые детали, которые создают настроение комедии, вызывают смех, Гайдай щедр чрезвычайно...

— Этим нашим фильмом, — включает Бахнов, — мы как бы завершаем трилогию, в которую вошли произведения классиков советской сатиры: Ильфа и Петрова, Булгакова, Зощенко.

— Когда вы приступаете к эксцентрической комедии... — начал было я, но Гайдай не дал мне закончить:

— Я не знаю, эксцентрическая она или еще какая. Это нам потом критики все объяснят...

ДНИ КАРФАГЕНА

Семен ЧЕРТОК

«Мы, художники, испытываем необходимость поделиться своими мыслями с народом. И здесь незаменимым оказывается кино, названное Лениным самым массовым из искусств, ибо для нас кино — возможность диалога между художником и зрителем».

Эти слова произнес египетский режиссер, член жюри V Международного кинофестиваля стран Африки в Карфагене (Тунис) Тауфик Салах.

В странах Арабского Востока и Черной Африки около восьмидесяти процентов населения неграмотно, и кино, которое говорит показывая, стало самым доступным видом искусства и средством информации. Серьезность и актуальность тематики

половиной часа экранного времени — это и игровые сцены, и документальный репортаж, и интервью, которые берет у рабочих сам режиссер, и приемы театра в стиле Брехта, и мультипликация, и урок политической экономии.

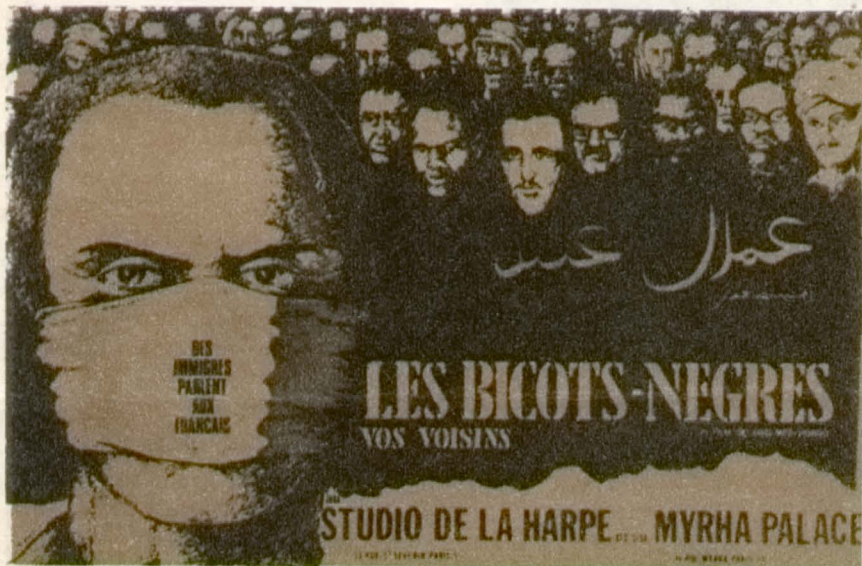
Если в первой полнометражной картине М. Хондо «Солнце О», которую мы видели на Ташкентском фестивале 1972 года, было много символов и иносказаний, иногда с трудом подававшихся расшифровке, то нынешняя доступна и интересна каждому: и изощренному киноведущему и городскому уборщику мусора. Мед Хондо говорит: «Как рассказать о трущобах, о нищете, не показывая их? Цель фильма — вскрыть действи-

сил в деревне, выступает против империалистов и их сторонников».

В 1952 году, во времена колониализма, происходит и действие картины тунисского режиссера Абделлатифа Бен Аммара «Сейнан», получившей приз «Серебряная Тانيت». Главный герой — студент Кемаль, отца которого убили колонизаторы. Это заставляет Кемаль задуматься над тем, почему его отец встал на путь борьбы, а затем и самому принять в ней участие. Кемаль погибает во время столкновения солдат с демонстрантами. В картине затронуты не только проблемы борьбы за независимость, но и эксплуатации, положение женщины, роль интеллигенции в период, когда народ Туниса поднялся на

борьбу за свободу. Среди героев — рабочие типографии, куда устроился корректором Кемаль после того, как его выгнали из университета. Режиссер не прячется за фольклорные или мелодраматические сцены, хотя возможности для этого в фильме есть: Кемаль влюбился в дочь владельца типографии Аниссу, но она по требованию отца выходит замуж за состоятельного человека, а Кемаль погибает в момент, когда идет их свадьба. Фильм трактует трагедию этой любви прежде всего как социальную: Кемаль и Анисса не могут быть счастливы, ибо принадлежат к разным классам общества. Этот фильм означает не только начало нового направления в тунисском кино — он характерен для всего нового арабского кино. На Карфагенском фестивале не было показано ни одной «любовной драмы» со стандартными мелодраматическими ситуациями и вставными танцевально-музыкальными номерами.

Из стран Черной Африки наибольшее развитие кинематограф получил в Сенегале: в 1974 году в небольшой стране выпущено пять полнометражных художественных фильмов. В Карфагене была показана цветная лента



Плакат к картине «Грязные» арабы-негры — ваши соседи — точно выражает ее содержание.

Сенегальская мать из фильма «И Дианган». Ее сын стал жертвой религиозного фанатизма.

фильмов — вот что определило лицо Карфагенского фестиваля. Правду о нищете и отсталости народных масс, о неоколониализме и народившейся в последние годы собственной буржуазии рассказывали произведения кино восемнадцати государств континента. В фильме «Грязные» арабы-негры — ваши соседи режиссера М. Хондо дается анализ положения африканских рабочих в Западной Европе и отношений между богатыми странами и их бывшими колониями.

Демонстрация картины в столичном кинотеатре «Капитоль» сопровождалась гулом голосов зрителей, живо реагирующих на происходящее, обменивавшихся репликами, то смеявшихся, то возмущавшихся, то затаивших в горестном раздумье: фильм говорил о главном для них, кровном, близком. А завершился просмотр бурей аплодисментов.

На дискуссии о фильме выступавшие говорили о его необычной форме, о режиссуре, о монтаже, а закончили спором о причинах тяжелого положения африканских рабочих, живущих рядом с европейцами, но выполняющих только черную работу. А ведь это и было задачей картины, получившей высший приз фестиваля — золотую статуэтку богини Тانيت.

Фильм этот — едкая и талантливая сатира на неоколониализм во всех его проявлениях, вплоть до разоблачения идеологической роли западных кинокартин в странах Африки. Сюжет и форма картины далеки от привычных европейских стандартов. Два с

тельное положение, даже если оно не слишком привлекательно. Я работал над картиной четыре года. После демонстрации ленты эмигранты — тунисцы, алжирцы, марокканцы — долго обсуждали ее на улице и не отпускали нас. Никто не говорил нам ни о стиле, ни о том, что картина идет долго. Говорили о жизни».

Мед Хондо, тоже эмигрант и бывший чернорабочий, ставший актером и режиссером, показывает положение своих товарищей, приехавших на заработки в Европу, как продолжение многовекового рабства в новых исторических условиях, в новой форме, показывает историческую трагедию африканцев, которые попадают в обстановку завуалированного расизма, бесчеловечности, бессовестной эксплуатации. В картине много действующих лиц, но герой один — африканский рабочий.

Золотую медаль получил и сирийско-ливанский фильм «Кафр Кассем», поставленный ливанским режиссером Борханом Алауи. Действие происходит в селе, именем которого названа картина, в 1956 году, в период национализации Суэцкого канала. Фильм исследует расстановку политических



Махамы Траоре «Н'Дианган» — острая сатира на мусульманский фанатизм, на слепую веру марабут (священно-служителям). Мальчик по имени Н'Дианган, отданный марабуту учиться корану, вместо этого собирает для него на улицах милостыню и попадает под машину. Марабут сообщает родным мальчика о его кончине и просит молиться за его душу, а отец вручает ему подношение, выражая этим свою признательность... Траоре анализирует в фильме социальные, психологические и экономические последствия «марабутизма»: рабство продолжается, только в иной форме, и между положением, в котором очутились герои фильма «Грязные» арабы-негры — ваши соседи, и положением, в котором находятся жители сенегальской деревушки в «Н'Диангане», в сущности, не такая уж большая разница.

Борющееся кино. Эти слова не раз произносились на Карфагенском смотре. К нему, безусловно, относится короткометражная лента «Последняя могила в Димбаза», снятая подпольно в Южной Африке. Имена авторов не названы — они рисковали свободой. Этот фильм можно было бы назвать и по-другому: «Что такое апартеид». Хибары из досок и жести, изоляция трудоспособных мужчин, которых заставляют работать за сотни километров от своих семей, умирающие от голода в больнице, могилы в Димбаза... В фильме есть эпизоды, которые заставляют содрогаться от ужаса. Это подлинный и впечатляющий документ о злодеяниях стоящего у власти белого меньшинства, проводящего политику расовой сегрегации и милитаризма, связанного с крупными иностранными компаниями, которые контролируют всю экономику Южной Африки и лишают коренное население страны его собственных богатств.

Прогрессивные кинематографисты Африки понимают, что фильмы могут способствовать пробуждению самосознания масс. Для них кино — средство политического воздействия, инструмент борьбы. Но средство тем более верное, чем лучше соединена в нем идея со зрелищностью, с формой народного представления. «Отец африканского кино» сенегалец Сембен Усман говорит: «Борьба за национальное кино является продолжением борьбы за независимость».

Одна из важнейших проблем арабо-африканского кино — прокат фильмов, ибо в большинстве стран континента кинозалы находятся в руках иностранных фирм, которых мало заботит вопрос о развитии национальных кинематографий. Не получая прибыли от проката, невозможно развивать кинопроизводство. Появление каждого африканского фильма — подвиг его создателей. Вот почему в рамках фестивалей был организован первый коллоквиум о производстве и прокате арабо-африканских фильмов. Он не только призвал правительства установить строгий контроль за кинорынком, что позволит собрать средства и оказать помощь национальному кинопроизводству, но и принял решение о создании многонациональной ассоциации по распространению и прокату арабских и африканских фильмов. Это — крупнейшее достижение кинематографистов континента.

О своем желании участвовать в ассоциации сразу же заявили Тунис, Сенегал, Ливия, Дагомея и Нигер.

Кинематографисты Африки верят в будущее своего кино. Они верят в свои силы, в народ и затрагивают в своих произведениях важные жизненные проблемы. Они понимают, что развитие — это не только капиталы, заводы, машины, это прежде всего человек. И что здесь роль кино незаменима.

Тунис — Москва

Чарльз Бронсон в фильмах «Механик», «Человек, пришедший из дождя», «Прощай, друг»



СТРЕЛЯЙ И НЕ РАЗДУМЫВАЙ

Вадим ЧУДОВ

Ошеломляющий триумф Чарльз Бронсону принесло исполнение главной роли в фильме «Жажда убийства». После того, как лента английского режиссера Майкла Уиннера собрала только в США 20 миллионов долларов, о Чарльзе Бронсоне заговорили все: «Молчаливый Голиаф с головой Чингис-хана очаровал публику внешностью громилы и мягкостью души» («Экспресс»); «Жажда убийства» — настоящий шедевр катарсиса» («Си-би-эс»); «Преступников бы поубавилось, будь у нас побольше таких, как Чарльз Бронсон», — мнение торгового служащего, высказанное в газете «Нью-Йорк таймс».

Кто же такой Чарльз Бронсон? В начале 50-х годов судьба заносит бывшего чернорабочего, акробата, борца в Голливуд, где в течение полутора-двух десятилетий никому не известный Бронсон играет в массовках, эпизодах, а позже профессионально злодействует в заурядных вестернах и гангстерских фильмах. Удача пришла из-за океана: он получил приглашение от итальянского режиссера Серджио Леоне сняться в фильме «Сыграв мне песню о смерти» вместе с Клаудио Кардинале и Генри Фонда. «Человек, пришедший из дождя» Рене Клемана, «Земля Честоу» и «Холодное дыхание» Майкла Уиннера — и вот зритель все охотнее платит за леденящее душу возбуждение, которое охватывает его при виде невозмутимого, но в любое мгновение способного на самую ослепительную вспышку актера. Немногословный, коварный, лицом напоминающий ка-

мень, обтянутый кожей, Бронсон угроюще взирал из-под прищуренных век на полный зла мир, в котором выстрелы красноречивее слов.

С завидной достоверностью перевоплощается Бронсон в Пола Кэрси, состоятельного нью-йоркского архитектора, любящего и любимого мужа, отца взрослой дочери. Но однажды в его жизнь врывается чудовищная драма. Вернувшись после работы домой, Пол Кэрси увидел обезображенный труп жены; зверски изнасилованная дочь отныне обречена доживать век в доме для умалишенных. Фирма посылает Кэрси в Аризону — отвлечься. В этом штате, где еще живы истинно американские традиции нулачного права, компаньон дарит раздавленному горем архитектору в качестве сувенира старый добрый кольт.

Когда после выхода «Жажды убийства» на экран журналисты спросили Бронсона, как бы он поступил на месте Пола Кэрси, актер ответил, что, вероятно, пустился бы на поиски конкретных виновников; в фильме же он в одиночку устраивает нарательную экспедицию против некоей абстракции под названием «всякая мразь». С кольтом в кармане Пол Кэрси гоняется за нею в вагонах подземки, злачных местах и отдаленных аллеях парков. Фильм, спекулирующий на потаенном страхе американцев перед растущей преступностью, рекомендует стрелять, как собак, «всякую мразь». Вот только что это за «мразь» и откуда она, собственно, берется, — даже вопросов таких, не говоря уж об ответах, в картине не содержится.

Итак, лучшее средство в борьбе с уголовщиной — самосуд.

В конце концов на кровавый след Пола Кэрси нападает полиция. С него берут слово не появляться больше в Нью-Йорке, где, между прочим, благодаря его действиям статистика преступности якобы снизилась вдвое. Пол Кэрси уезжает в Чикаго, чтобы продолжить свое дело.

О себе актер говорит: — Не люблю смотреть на себя в кино и не понимаю, почему люди видят во мне свирепого злодея. Вот уже 15 лет как я никого не избивал. — А как насчет роли в «Жажде убийства»?

— Поначалу мне не хотелось ее играть. Но режиссер сказал, что можно немного изменить сценарий. К тому же обещал кучу денег. И тогда я согласился и даже проникся некоторой симпатией к Полу Кэрси... В конце концов, я такой же товар, как кусок мыла, который нужно продать как можно выгоднее.

Что ж, товар есть товар, и от него, как от куска мыла, нелепо требовать ответственности за его достоинства или недостатки. М. Уиннер не делает тайны из того, что его «Жажда убийства» импонирует любителям обступать плотным кольцом врезавшиеся друг в друга автомобили да глядеть на распластанных на асфальте людей. В который уже раз обратись и выдавшему виды афоризму, приходится признать, что каждый фильм имеет ту публику, какую он заслуживает. Вот только с ростом продукции типа «Жажды убийства» публики с такими вкусами становится все больше.



«ОТМЕННО ДЛИННЫЙ, ДЛИННЫЙ ФИЛЬМ»

АНРИ ВАРТАНОВ

Сегодня, когда ленты для телевидения обрели новое свойство — многосерийность, — снова возникают споры о природе телевизионного фильма. И вот что интересно: если раньше рассуждения о них были основаны на сопоставлении с кинематографом, то теперь все чаще в ход идут литературные аналогии — от поэм Гомера до романов Бальзака.

Такие сравнения, как показывает предыдущая беседа, весьма плодотворны: у многосерийного телевизионного фильма немало общего с формами литературного эпоса. Но я бы хотел обратить внимание еще на одного предка, и не менее важного, — на само телевидение.

В первое время считалось, что телевидение — это домашний кинотеатр, позволяющий еще больше расширить и без того огромную зрительскую аудиторию экранного искусства. Таким образом, любой кинофильм, показанный на голубом экране, становился телефильмом.

Затем стало ясно, что фильмы для телевидения надо снимать иначе. Впрочем, все «законы» телефильма сводились к поправкам на размеры домашних экранов: поменьше общих планов (они плохо видны), побольше крупноплановых портретов (они видны хорошо!). Позже возникла потребность в более тесной, органичной связи «малозэкранного кино» с телевидением.

Многосерийный телефильм родился как кино для телевидения. Наш первенец четырехсерийный фильм режиссера С. Колосова «Вызываем огонь на себя» был связан с особенностями ТВ довольно поверхностно: в нем было обилие пресловутых крупных планов и непомерная для кинопроката длина ленты. Но уже следующая работа того же автора, «Операция «Трест», стала открытием в нашем искусстве эры телевизионного кино.

Вспомните эту картину: она начинается так неожиданно для кинозрителя (и, добавлю, так привычно для зрителя, воспитанного телевидением!). С первых кадров к нам обращается сидящий за письменным столом в окружении архивных документов историк — типичный телекомментатор. Он рассказывает о проведенной в первые годы революции блестящей операции нашей контрразведки. Затем предлагает «оживить архивные документы с помощью актеров», причем делает это весьма демонстративно, представляя подряд всех исполнителей. И дальше течение фильма неоднократно прерывается комментарием историка: он дает оценку увиденному нами, беседует с живыми участниками подлинных событий, направляет действие.

Введение в фильм фигуры историка поначалу казалось необязательным: в чем, говорили иные критики, изменится произведение, если этого персонажа не будет? Однако ленты, построенные по традиционным кинозаконам, легко уходили из памяти зрителей, а «Операция «Трест», напротив, с каждым новым показом становилась ближе нам.

Авторы итальянской многосерийной картины «Леонардо да Винчи» пошли еще дальше по этому пути. У них историк не ограничивается ролью ученого-комментатора: он действующее лицо происходящего. Подобно телевизионному репортеру или ведущему он находится в самой гуще событий. Сначала нас удивляет, что современный историк разгуливает как ни в чем не бывало среди художников эпохи Возрождения. Но затем мы привыкаем к его участию в фильме: оно не только цементирует события, придает им драматическое напряжение, но и приближает нас к далекому времени Леонардо.

Будущие историки телевизионного кино, несомненно, станут искать объяснения зрительского успеха «Семнадцати мгновений весны». Они назовут и принадлежность к популярному приключенческому жанру, и превосходную игру актеров, и запоминающуюся музыку. Но все это, согласитесь, можно найти еще в десятке картин. Все, кроме, я бы сказал, оглушительного успеха. Основа же его, уверен, состоит в глубокой, подспудной связи с творческими принципами ТВ.

Уже много написано о закадровом голосе в фильме, звучащем в исполнении артиста Е. Копеляна. Я сознательно написал «закадровый голос», а не привычный для кино «дикторский текст»: то, что мы слышим в многосерийной киноэпопее, принципиально отлично и от информационно-вводных слов кинодиктора и от лирических излияний создателей так называемых «авторских» фильмов, ведущих повествование от первого лица. Если уж искать родственников закадрового голоса в «Семнадцати мгновениях», то скорее его можно найти среди все тех же телевизионных персонажей: ведущего, комментатора, репортера.

Автор — Копелян разговаривает с нами так доверительно и спокойно, как это делают только наши любимые телевизионные герои.

Любопытно, что Копелян, в течение всех серий ни разу не показавшийся в кадре, стал для каждого зрителя ближе героев иных фильмов, которые, что называется, ни на минуту не сходят с экрана.

Надо отметить то качество ленты, которое резко выделяет ее из множества картин о наших героях-разведчиках, — особую степень реализма в показе врагов. Некоторых зрителей даже шокировали глубина ума и пронизательность Мюллера, Шеленберга и других. Но вот что любопытно: умные, пронизательные враги не новость в нашем кино последних лет, однако эффект, который произвел их показ в «Семнадцати мгновениях», поистине нов.

В чем же тут дело?

Думается, в том, что о них рассказано в форме бесстрастного и подробного репортажа. Мы следим за событиями, подобно их очевидцам, так, будто мы не знаем итога происходящего, будто персонажи, окружающие Штирлица, не имеют вполне определенной оценки историей. В фильме происходит чудо, вполне телевизионное по своей сути: каждый зритель без всякой подсказки со стороны авторов произносит врагам свой собственный беспощадный приговор. Сравните это с лучшими телевизионными репортажами, которые вам довелось видеть, например, с репортажной передачей «От всей души», где камера будто сама находит и открывает для нас героев среди множества людей, сидящих в зрительном зале, и вы согласитесь со мной: принцип характеристики персонажей в «Семнадцати мгновениях» сродни ТВ.

Ежедневно, включая телевизор, мы привыкли быть непосредственными соучастниками многих событий. Лучшие из многосерийных фильмов умело используют это драгоценное качество. Уже в драматургическом построении картин чувствуется стремление авторов ввести нас в самый центр происходящего, показать его как бы изнутри. В первых же кадрах «Адьютанта его превосходительства» мы видим красногвардейцев и денкинцев, оказавшихся вместе в плену у банды анархиста Ангела. Это заставляет классовых врагов забыть на время о взаимной ненависти. Но временное сотрудничество не делает противоречие менее острым: просто оно переходит в более глубокую, внутреннюю область отношений.

Сцены у бандитов как бы прообраз всех следующих за ними пяти серий ленты: капитан Кольцов постоянно находится бок о бок с генералом Ковалевским. Он не только одет в одинаковую с ним форму, говорит на одном языке, но и испытывает к нему по-человечески определенную симпатию. Вместе с тем в фильме Евгения Ташкова в каждой сцене подспудно происходит острейшая и непримиримая борьба между Кольцовым и Ковалевским. Зрители настолько вовлечены в нее, что даже сцены, в которых, казалось бы, ничего особенного не происходит, воспринимаются с величайшим напряжением.

И, напротив, финал картины — Кольцов, подобно рядовому диверсанту, пускающий под откос поезд, — оставляет нас спокойными, хотя действие обретает откровенный драматизм. Дело в том, что от внутреннего драматизма, органически присущего телевидению, авторы привычно обращаются к старым кинематографическим штампам.

Многие из художественных качеств, приведенных здесь, могут показаться близкими не только телевидению, но и обыкновенному кино. Действительно, и документализм, и подробность повествования, и внутреннее развитие драмы — все это можно найти в целом ряде кинокартин. Было время, когда кинокритики, со снисходительным пренебрежением рассуждавшие об искусстве голубого экрана, считали эти ленты чуть ли не причиной становления языка ТВ. Но, как это не раз уже бывало, казавшееся вчера причиной, сегодня при более пристальном взгляде видится на самом деле следствием. Вот почему сейчас все чаще стали говорить о современном кино как о кино в ЭПОХУ ТЕЛЕВИДЕНИЯ.

К телефильму, естественно, эта формула имеет отношение вдвойне. К многосерийному фильму — втройне. Дело в том, что и многосерийность сама по себе не столько детище неутомимой в рассказах Шехеразады, сколько естественное продолжение ежедневной телепрограммы. Мы привыкли каждый день встречаться в эфире с одними и теми же передачами, рубриками, лицами дикторов. Мы воспринимаем увиденное сегодня как продолжение вчерашнего, поэтому многосерийный фильм, который не прижился в кино, оказался столь желанным на ТВ.

Популярность многосерийного фильма у телезрителей столь велика, что на первых порах любое произведение, объявленное в нескольких сериях, оказывается чуть ли не автоматически «обреченным» на успех. Но проходит немного времени, и становится ясным различие между просто длинным кинофильмом, показанным по ТВ (или сделанным для него), и фильмом телевизионным по самой своей сути.

В конце концов не столь уж важно, присутствуют ли качества ТВ открыто заявленными в фильме или их влияние сказывается изнутри. Гораздо существеннее другое: все самое интересное, творчески новое в современном многосерийном телефильме неразрывно связано с телевидением. Вчера еще совсем незаметное среди знатных родственников, сегодня оно оказывается самым влиятельным среди них.

ЗНАКОМЬТЕСЬ:

АНАТОЛИЙ КУЛЕШОВ



Такие портреты и снимает наш коллега, художник-фотограф «Ленфильма» Анатолий Кулешов. Тайна человеческого лица, стремление проникнуть в сущность сквозь видимость — вот что привлекает в его работах.

Интересно следить, как меняются портреты героев, снятые А. Кулешовым во время работы над фильмом. Актер движется в глубь роли. Художник-фотограф Кулешов движется в глубь личности-образа.

На съемочной площадке он — везде. Куда ни повернись — Толя Кулешов. Он стоит, лежит, висит, но непременно увидит, заметит, снимет самое важное, самое яркое из того, что происходит сегодня.

После поездки на выбор природы Анатолий Кулешов привозит отличные пейзажи. Это опять-таки не просто зафиксированный фотокамерой предполагаемый съемочный объект: в его пейзажах безошибочное ощущение стиля, образа, настроения. Они поэтичны без «красивости».

Работы Кулешова — связанные со съемками и не связанные с ними, сделанные «для себя» — отличаются хорошим вкусом, чувством меры, та самая простота, которая с таким трудом дается в искусстве.

Наталья Трощенко,
Анатолий Вехотко,
режиссеры

Если верно, что театр начинается с вешалки, то кино начинается с фотопроб. С тех самых, которых так не любят артисты, говоря: «Это для порядка, это ведь ничего не определяет». И фотопробы действительно ничего не определяют, если они сделаны рукою ремесленника. И очень о многом говорят, если их снимает художник. Художник-фотограф, создающий психологический портрет будущего героя, эскиз того, что постепенно, ценою усилий и таланта многих людей обретает плоть и кровь на экране.



Фотоэтиюд

В ожидании съемки

На Одесской массовке

идут съемки...

СЕКРЕТ ОБАЯНИЯ

Ирина ГЕРМАНОВА

*Здравствуй, милая моя,
Я тебя дождался.
Ты пришла, меня нашла,
А я растерялся...*

Тем, кто родился до войны, нет надобности напоминать, что эту незатейливую, лукавую частушку пел в фильме «Трактористы» известный актер Петр Алейников. Все сразу полюбили его поваренка Молибогу в «Семеро смелых», комсомольца Петра Алейникова в «Комсомольске» С. Герасимова, Савку в «Трактористах» И. Пырьева и побившего многие рекорды популярности Ваню Курского из «Большой жизни» Л. Лукова.

«В этих ролях проявилось присущее А. редкое обаяние, простота и естественность исполнения. Герои А., сыгранные им в 30—40-х годах,— живые, остроумные, веселые парни, полные заразительной жизнерадостности, неистощимого оптимизма». Такую справку о Петре Мартыновиче

Алейникове можно получить в «Кинословаре». Как все справки, она лаконична, но сухой ее не назовешь. Любая сухая фраза обернулась бы неточностью в отношении к человеку, у которого была живая улыбка, живые глаза, живой ум.

Комсомольский задор, прямота, бескомпромиссность героев Алейникова так органично выражали атмосферу энтузиазма первых пятилеток, что на просмотрах в кинотеатрах грань между зрительным залом и экраном стиралась, исчезала дистанция, сидящие в зале узнавали в Алейникове себя и кого-то из своих знакомых...

Молибога, Савка, Ваня Курский — молодость наших отцов и дедов. Как рассказать о ней новому поколению, чтобы сохранить простоту и естественность, чтобы донести дух неистощимого оптимизма, чтобы, наконец, современники Алейникова увидели в этом рассказе и еще раз пережили

свою молодость? Вот лишь немногие из проблем, которые пришлось решать авторам фильма «Петр Мартынович и годы «Большой жизни», снимающегося на киностудии «Мосфильм» — сценаристам М. Туровской, Ю. Ханютину и режиссеру Н. Орлову.

«Казалось бы, — говорят авторы сценария, — нет ничего проще, чем снять фильм о, безусловно, не забытом до сих пор Петре Алейникове. Первая и естественная мысль — сделать монтажную картину из отрывков фильмов, в которых он снимался. Но ведь это можно сделать и в телепередаче. Следующая мысль — показать героев Алейникова в контексте времени. Просматривая хронику, мы поразились, как органично вписывались эпизоды из художественных фильмов в хронику тех лет. Интересно, но для фильма маловато: ну похоже, а дальше что? Не получалось «разности потенциалов».

Собирая материал, мы познакомились с семьей П. М. Алейникова, с женой, сыном и с дочерью Ариной. Улыбкой, чертами лица, иногда даже пластикой Арина вдруг начинала совершенно походить на отца. Дочь унаследовала и его профессию: Арина — актриса. В доме Алейникова и сейчас бывают друзья Петра Мартыновича. Не попробовать ли в таком случае устроить юбилей, пусть даже запоздалый, и попросить всех работавших с ним, знавших, любивших его (а любили его все, кто знал) рассказать об Алейникове? Но и этого нам показалось недостаточно. Опять



Савка («Трактористы»)





О ПЕТРЕ АЛЕЙНИКОВЕ РАССКАЗЫВАЮТ:

Андрей Старостин, Михаил Грозов, Борис Андреев, Арина Алейникова, Юрий Никулин, Аркадий Райкин

телефильм — отрывки, воспоминания...

В конце концов возник самый сложный, экспериментальный вариант фильма, на котором мы и решили, наконец, остановиться. Многие остались от первоначальных планов. Безусловно, будет использована правда, по-новому, хроника тридцатых годов. Вместе с тем мы встретимся с реальными героями тех лет. Так же, как герои Алейникова очень точно выражают собой атмосферу и дух того времени, так сегодняшняя встреча с реальными героями — прославившимися на всю страну шахтером А. Стахановым, знаменитым летчиком М. Грозовым, полярником И. Папаниным, футболистом А. Старостиним, певцом Л. Утесовым — поможет лучше понять героев Алейникова — людей 30-х годов.

Непосредственно о Петре Мартыновиче расскажут режиссеры и актеры, с которыми он работал. Но не в праздничной обстановке, не за юбилейным столом. Их будет спрашивать об отце Арина. Может быть, не напрямую в форме «расспроса». Просто в основе интервью-воспоминаний должно лежать стремление дочери понять отца, узнать истоки его популярности. Узнать не ради праздного любопытства.

Помимо интервью и хроники, в фильме будет игровая линия. Мы предложили Арине сыграть «самого себя», молодую актрису Арину Алейникову, снимающуюся в фильме из жизни тридцатых годов. Отдавая себе отчет в трудности такой полугровой, полуповеднической роли, мы предложили ей следующую исходную ситуацию: работа не клеится, и Арина обращается за помощью не столько профессиональной, сколько моральной к отцу. В чем секрет его обаяния?..

А режиссер фильма — его играет Олег Ефремов — идет к героям 30-х годов, чтобы через них почувствовать атмосферу времени.

«Можно сыграть все, что угодно, а вот обаяние — это дар. Если его нет, то трудно сыграть что-нибудь дру-

гое, — заполнял собой темноту просмотрового зала «Мосфильма», низкий, бархатный голос Бориса Андреева. — Правда, нам не приходилось выдумывать своих героев. Когда на съемках «Большой жизни» в Донбасе мы выходили из забоя, нас встречали так, будто бы мы в самом деле только что побили рекорд».

...Идет просмотр рабочего материала фильма. На экране одна из режиссерских мастерских ВГИКа. Сергей Герасимов, учеником которого был Алейников, обращается к будущим режиссерам.

«Как помочь актеру стать интересным, свободным, стать самим собой?.. Надо помнить о реальном мире, о связи с этим миром... На экране — обаятельный, умный парень, славный человек, а за этим — логика прожитой им жизни... Алейников был душой нашей мастерской. Он воспринимал жизнь, как непрерывное приключение».

«Самое трудное для меня — быть самой собой в картине. Искренне, непосредственно «сыграть» свои проблемы, свое беспокорство, свое состояние радости или огорчения. — Мы сидели с Ариной на скамейке Цветного бульвара, напротив старого здания Московского цирка, где только что закончилась съемка сцены из «Петра Мартыновича»... — Моя задача в фильме скорее эмоциональная. Причем эмоции возникают иногда помимо желания — моего и авторов фильма. Когда, например, собрались вместе Герасимов, Жженов, Крылов, Жаков, Макарова и начали вспоминать отца, в самый неподходящий момент я не смогла сдержать себя и расплакалась. Каждого из этих людей я знаю с детства. Каждый не раз рассказывал мне о папе. Но вот так, все вместе, они вспоминали о нем впервые».

Правда, так или иначе, мне тоже приходится участвовать в анализе. В какой-то момент я даже испугалась — из-за всех разговоров, встреч, фотографий отец как бы отделился от меня. Я узнала его лучше, глубже, но появилось ощущение, взгляд со стороны. Потом внезапно это прошло. Все снова вернулось на свои места.

Участие в этом фильме для меня — и радость и огромная ответственность».

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ЭКРАНАМ

Эти фильмы намечены к выпуску

«ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ЗИМЫ»

Публицистический фильм, обращенный к проблеме гражданской ответственности человека перед обществом. Действие разворачивается на крупной сибирской стройке. В главных роли бригадира строителей — Лев Дуров.

Цв., ш/э. Производство киностудии «Ленфильм». Сценарий и постановка В. Григорьева, оператор В. Карасев. В ролях: Л. Норейна, Е. Копелян, Е. Лебедев, А. Солоницын и другие.

«СВАДЬБА»

Героическая драма, воскрешающая события освободительной борьбы народов Югославии против фашистских захватчиков в годы второй мировой войны.

Цв., ш/э. Производство Киевской киностудии имени А. П. Довженко (СССР) и киностудии «Филмско студио Титоград» (СФРЮ). Сценарий Р. Шарановича, В. Говяды, М. Бошковица, режиссер Р. Шаранович, оператор В. Ильенко. В ролях: Д. Волянич, В. Попович, В. Никулин, З. Капанидзе, В. Дворжецкий и другие.

«ПОТОМУ ЧТО ЛЮБЛЮ»

Киноповесть о современных военных летчиках, о нравственных, моральных проблемах, стоящих перед ними.

Цв., ш/э. Производство киностудии «Беларусьфильм». Сценарий А. Пинчука, В. Трунина, режиссер И. Добрылюбов, оператор Г. Масальский. В ролях: Г. Корольков, В. Бочкарев, В. Теличина, Н. Величко и другие.

«ТЕПЛОЕ ОСЕННЕЕ СОЛНЦЕ»

Лирический рассказ, затрагивающий вопросы морали на примере взаимоотношений современной супружеской четы.

Цв.. Производство киностудии «Грузия-фильм». Сценарий Р. Табукашвили, режиссер Т. Палавандзишвили, оператор Л. Ахвледиани. В ролях: М. Джапаридзе, О. Мегвинетухуцеси, С. Такашвили и другие.

«БЕЛАЯ ДОРОГА»

В горах Памира работают молодые герои этой лирической ленты, рассказывающей о любви и поисках своего назначения в жизни.

Ш/э. Производство киностудии «Таджикфильм». Сценарий Э. Карпухина, режиссер Г. Аразян, оператор В. Симаков. В ролях: Е. Драпекко, В. Яковлев, Х. Абдураззаков и другие.

«РОГАТЫЙ БАСТИОН»

Решенная в комедийном ключе лента, действие которой происходит в современном колхозе, направлена против мелкобуржуазной психологии и очковитательства.

По пьесе А. Макаенка «Левониха на орбите».

Цв. Производство киностудии «Беларусьфильм». Сценарий А. Макаенка, режиссер П. Василевский, оператор В. Окулич. В ролях: П. Кормунин, О. Хорькова, А. Грибов и другие.

«УТЕС»

Экранизация социальной классической драмы, сюжет которой разворачивается в армянском селе начала XX века.

По одноименной пьесе В. Папазяна. Ш/э. Производство киностудии «Арменфильм» имени Амо Векназаряна. Сценарий В. Аджемяна, А. Айрапетяна, С. Ризаева, режиссеры В. Аджемян, А. Айрапетян, оператор С. Исраелин. В ролях: Г. Джанибекян, Ов. Авачин, М. Пароникян и другие.

«ОБ ОДНОМ ВИДЕ СЧАСТЬЯ»

В центре этой проблемной киноповести — история молодого инженера, выбирающего свой жизненный путь.

Производство киностудии «Бухарест» (ССР). Сценарий К. Кирица, А. Блайера, режиссер М. Константинеску, операторы Г. Ионеску, Ш. Хорват. В ролях: О. Ю. Молдован, И. Карамитру, Т. Кредулеску и другие.

«НЕВИННЫЕ УБИЙЦЫ»

Современная психологическая драма с элементами детектива.

Производство киностудии «Мафильм» (ВНР). Сценарий Д. Маара, П. Зимре, режиссер З. Варкони, оператор Т. Шомло. В ролях: Л. Меншарош, С. Шуневски, Д. Бенде и другие.

«ДОРОГА НА РОДНУЮ ЗЕМЛЮ»

Фильм рассказывает о днях борьбы вьетнамского народа за независимость. Герой — один из бойцов Народной освободительной армии.

Производство Студии художественных фильмов (ДРВ). Сценарий Вань Тяу, Буй Динь Хак, режиссер Буй Динь Хак, оператор Лыу Суан Тхы. В ролях: Чук Куинь, Лам Той и другие.

«ЖЕРТВА ИНТРИГИ»

Мелодрама, рассказывающая историю молодого человека, приехавшего из провинции в столицу.

Производство кинокомпании «Али Аббаси» (Иран). Сценарий и постановка Д. Могоддама, оператор Н. Аллахоуни. В ролях: Б. Восуги, Гугуш, Ф. Саджеди и другие.

«СВАДЬБА ПО ДОВЕРЕННОСТИ»

Комедийная лента, обыгрывающая перипетии свадьбы молодой женщины, борющейся эмансипации.

Производство кинокомпании «Магда-фильм» (АРГ). Сценарий М. Османа, режиссер А. Салем, оператор А. Фахми. В ролях: А. Магда, А. Рифаат, Рамсис и другие.

«ПОВТОРНЫЙ БРАК»

Этот фильм, сделанный в историко-приключенческом жанре и полный самых разнообразных событий, рассказывает о любви. В главной роли Жан-Поль Бельмондо.

Цв. Производство кинокомпаний «Гомон Энтернасьональ» (Франция), «Риччоли-фильм» (Италия), киностудии «Бухарест» (Румыния). Сценарий и постановка Ж.-П. Раппио, оператор К. Ренуар, композитор М. Легран. В ролях: М. Жюбер, П. Брассер, С. Фрей и другие.

«ХЛЕБ И ШОКОЛАД»

В основу этой социально-психологической драмы положена история синтаний итальянца, приехавшего на заработки в Швейцарию.

Цв. Производство кинокомпаний «Видес-фильм» (Италия). Сценарий Ф. Брузати, И. Фиастри, Н. Манфредди, режиссер Ф. Брузати, оператор Л. Товали. В ролях: Н. Манфредди, А. Карина, П. Турко, Д. Дорелли и другие.

«МОЯ ДОРОГАЯ КЛЕМЕНТИНА»

Вестерн, поставленный одним из видных мастеров этого жанра — Джоном Фордом. В главной роли Генри Фонда.

Производство кинокомпании «XX век Фокс» (США). Сценарий С. Г. Энгеля, У. Миллера, С. Хелмана, режиссер Д. Форд, оператор Д. Макдональд. В ролях: Л. Дарнелл, В. Метюр, К. Дарнс и другие.

Мы сидим в темном зале и смотрим на экран. Предположим, нас огорчает надуманность предложенного нам киносюжета; мы с досадой убеждаемся, что антриса, играющая героиню, заученно повторяет самое себя; на худой конец нас просто одолевает скука. Почему же в нашем восприятии фильма вопреки всем его очевидным недостаткам все же наличествует стойкое ощущение реальности?

По-видимому, эта иллюзия — прямое следствие фотографической природы киноизображения. Так уж срабатывают наши зрительные реакции, что все, зафиксированное фотографическим способом — люди, предметы, пейзажи, интерьеры и т. д., — обладает в наших глазах достоинством подлинности. И мы с невольной готовностью расширяем это достоинство на самое действие — на фабулу, на поведение и характеры героев, на их судьбы.

Таков феномен едва ли не принудительной убедительности кинематографа. Собственно, это только одна из многих особенностей его магического воздействия на зрителя. Не буду здесь заниматься их перечислением, напомним еще только о так называемом «эффекте присутствия», конечно же, хорошо знакомом каждому из нас.

Кинематограф, как известно, умеет вовлечь зрителя не только в свое иллюзорное пространство,

ИСКУССТВО, РОЖДЕННОЕ ПРИ НАС

Б. РУНИН



но и в свое зрительное время, которое в отличие от обычного, астрономического времени обладает поразительной способностью то сокращаться, то растягиваться.

Словом, повествовательные возможности и средства художественной выразительности, подаренные людям кинокамерой, весьма многообразны и еще далеко не изведаны. Ведь по сравнению с театром или, например, живописью, кинематограф очень молод (он ровесник века), и тут нас ждет еще немало открытий, как технических, так и принципиально творческих.

Задумавшись над тем, что в истории человеческой культуры возникновение нового искусства — явление вообще крайне редкое. По существу, со времен античности до появления кино такого не случилось. И вот что любопытно: едва родившись, кинематограф сразу принялся стремительно осваивать свои средства и раздвигать свои рамки. Он и сейчас продолжает удивленно выяснять собственную специфику, ибо язык его все еще складывается.

Мы не всегда это сознаем, но можно твердо сказать, что у нас на глазах идет бурный процесс самоопределения этого нового вида искусства, и притом самого массового, самого жизнеподобного искусства. Тем важнее и тем интереснее научно осмыслить этот процесс и попытаться закрепить в теории то, что уже освоено на практике.

Подобную задачу и ставил перед собой недавно скончавшийся известный киновед С. Гинзбург, когда писал свои «Очерки теории кино»*. «Поиски и проблемы» — таков характерный подзаголовок второго раздела его книги, где речь идет об особенностях и возможностях постижения действительности средствами кинопублицистики, мультипликации и научно-популярного кинематографа. Но, пожалуй, в еще большей мере этот дух историзма и проблемности пронизывает первый, наиболее важный раздел книги. Он посвящен тонностям взаимодействия игрового художественного фильма со зрителем и по праву охарактеризован самим автором как «анатомия киновосприятия».

Здесь-то и раскрывается во всей своей сложности логика наших кино впечатлений, обусловленных и фотографической природой зрительного изображения, и сменой планов, и движением камеры, и техникой монтажа, и выбором оптики, и использованием цвета, и привлечением музыки, и опорой на звучащее слово. При этом несомненным достоинством книги является ее, так сказать, двойная экспозиция. С одной стороны, она дает достаточно полное представление о структуре современного фильма, а с другой — и на этом автор делает акцент, — в ней четко выражена ориентация на восприятие киноискусства, на социально-психологические реакции зрителя.

Знакомясь с этой интересной и серьезной книгой, думаешь о том, что основы кинематографической теории, заложенные Л. Кулешовым, С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и А. Довженко, получили в работах покойного С. Гинзбурга достойное развитие.

* С. Гинзбург. Очерки теории кино. М., «Искусство», 1974.

НУЖНЫ ДЕТИ!

Елена БОРИСОГЛЕБСКАЯ

Объявления в газету не давали. Но через родных, знакомых и жэковских старушек до киевских мам доносилось: «Киностудия имени А. П. Довженко собирается снимать фильм «Гуси-лебеди» по автобиографическому роману Михаила Стельмаха. Нужны дети!»

И мамы пошли на штурм, ведя с собой чистых, вымытых и выутюженных детей. Пока будущие киногерои тут же во дворе студии затевали нескончаемые игры, от которых дребезжали стекла и гудел асфальт, мамы атаковали комнату киногруппы «Гуси-лебеди».

— Вы понимаете, — пыталась объяснить одной маме помощник режиссера Марина Кучеренко, — нам нужен мальчик худенький, бледненький. Ребенок голодных лет.

— Ничего, похудеет! — воскликнула мама категорично. — Он же почти ничего не кушает. Правда, сыночка?

— Правда, правда, — соглашался дородный сыночка, нетерпеливо хрустя в кармане печеньем... Да, мамы были всякие — дети не подходили. И тогда состоялся великий заход по младшим классам и детским садам. Но безуспешно. По ночам Марине Кучеренко стали сниться розовые пятки и молочные улыбки.

А потом появился он — юркий, как ящерица, с большими ушами. И всем: режиссеру А. Муратову, оператору В. Курачу, художнику В. Цырлину — стало ясно, что Володя Чубарев из 85-й школы и есть настоящий Михайлик, герой фильма. Неуемное любопытство светилось в глазах мальчишки, пока ему рассказывали о его сверстнике из далеких послереволюционных лет, о том, как мечтал учиться Михайлик. И, выслушав все внимательно, Володя сказал с надеждой: «А вы не ищите другого мальчика. Со мной перебьетесь...» Вот таким, с ожиданием событий чрезвычайных на маленьком, остром лице и вошел он в фильм.

Володя все больше сливался с Михайликом, настолько полно разделяя чувства своего героя, что актеров, исполняющих определенные роли, для него не существовало, а были, как в жизни, добрые и злые люди. Себастьян (Ф. Стригун), помогающий Михайлику, был хорошим человеком. Юхрим (В. Шептекиста), издававшийся над Михайликом, — плохим. Однажды, увидев, как артисты в перерыве между съемками курят на площадке, он, встревоженный, прибежал к Марине и сообщил: «Идем скорее, а то, пока мы здесь разговоры говорим, Юхрим Себастьяна совсем приберет!» Жизнь была для Володи продолжением только что отснятого эпизода.

Но рядом с совершенной детской наивностью уживалась в Володе и немалая пронизательность.

Например, он довольно скоро сообразил, что привязанность и доброту можно эксплуатировать. И не только сообразил, но и точно наметил подходящего человека. Им стал Анатолий Кучеренко, ассистент режиссера. По профессии актер, Кучеренко в фильме играет отца Михайлика, красного бойца, возникающего в воспоминаниях мальчика. И, кроме того, в киногруппе у Анатолия еще одна нештатная должность — «утешителя детей». Ведь с детьми все время что-нибудь происходит. Они обжигаются крапивой, влезают в колючки, набивают шишки. И Анатолий, разделяя детские горести, вытаскивал занозы, сводил синяки.

Все это Володя быстро подметил. И когда в сцене смерти деда (В. Алексеенко) мальчик никак не мог настроиться на грустный лад, он нашел решение:

— Знаешь, Толя, ты поплачь со мной, пожалуйста!

Так они и снимались: Володя, рыдающий над дедом в кадре, и Толя сбоку, не попадая в объектив.

Володе не всегда удавалось собраться, но порой он просто поражал группу врожденной артистичностью. За какую-то очередную шалость ему сделали выговор. Он сидел в углу, нахохлившись, сдерживая ресницами готовые пролиться через край слезы. А эпизод предстояло снимать радостный: в старом замке Михайлик находит самое большое, по его понятиям, богатство — книги. Было совершенно ясно, что в таком раскисшем состоянии мальчик сниматься не может. И вдруг он в последний раз хлопнул носом, встряхнулся, как проснувшийся воробей, и через несколько минут уже смеялся в объектив.

Жизнь постоянно бурлила в нем и искала выхода. Еще чуть-чуть — и он влез бы во внутренности кинокамеры. На одну минуту позднее — и ружье пиротехника оказалось бы в его руках. Не уследили — и он уже скакал на лошади, кричал в восторге:

— Не смейте меня снимать! Мне здесь нравится!

Только к вечеру, когда надо было учить с мамой текст для следующего дня, он притихал. Слушалось, что так и засыпал на полуслове. А утром слова крепко сидели в его голове. И, появляясь в павильоне, он сообщал:

— Полный порядок!

— Ну какой прогресс! — хвалили его. — Вот что значит мама рядом.

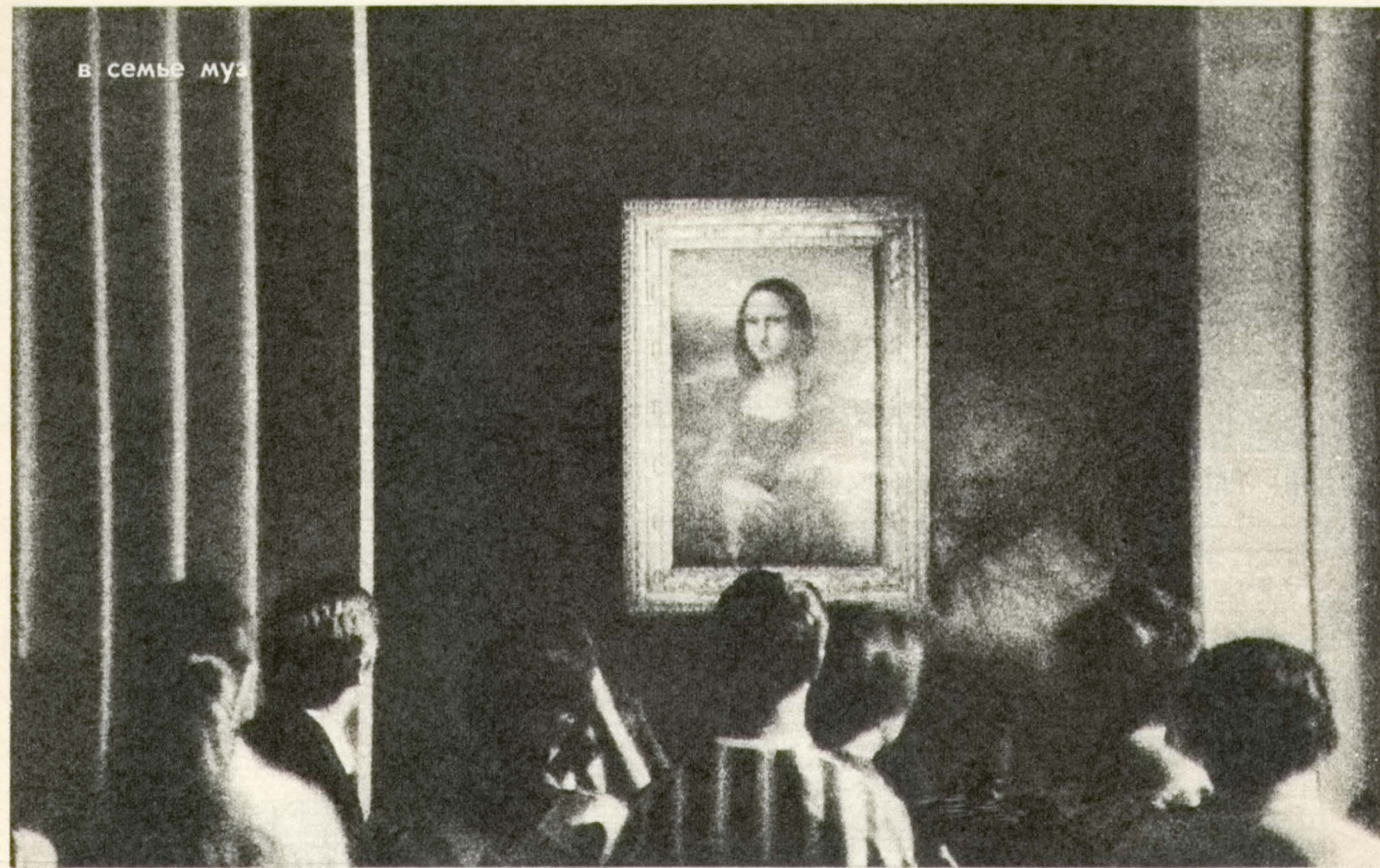
И тут же в ответ слышалось:

— Прогресс двигают женщины, а прогрессируют мужчины.

Рабочий день начинался...



На роль Михайлика, героя фильма «Гуси-лебеди», утверждён киевский школьник Володя Чубарев



«Задала вопросы молчаливо»

Виктор ЛИПАТОВ

свое достоинство, вынужден был оставаться все время при папе, герцоге, короле! Гений, шагнувший из своего века необозримо далеко, вынужден был метаться из герцогства в герцогство. В «Джоконде» перед нами его трагедия и надежды.

Женщина на портрете Леонардо да Винчи, представшая перед нами из далекого прошлого, но и как бы из будущего. И словно бы наша современница. Одежды ее просты и не запечатлеваются в памяти, «лунный» пейзаж, хотя идентичный ему и находят в Италии, представляется сугубо символическим.

В очереди я подслушал и такое выражение — «космический пришелец». Это о картине. О «Джоконде». Броско и модно сформулировано, а есть в том какая-то правда. «Джоконда» — пришелец, наш гость, зашифрованная мысль великого человека. В фильме «Свидание с «Джокондой» это выражено точно. Глядя на лица, выхваченные камерой, понимаешь, как удачно искали и находили авторы наиболее типичные выражения. Одни стараются понять и объяснить, другие просто восхищаются прекрасным и наслаждаются, словно пловцы, отдаваясь течению. Третьи любопытствуют: где, что, как? А все

вместе — свидание. Желанное свидание. С надеждой на взаимность. Глядя на мелькающие кадры, на «Джоконду», понимаешь: она дарит свое внимание терпеливым, знающим, не зря любопытствующим, умеющим чувствовать и ощущать. Мы становимся свидетелями немых диалогов, которые, к сожалению, быстро обрываются и из-за кратковременности свидания и из-за поспешности камеры: все-таки десять минут — не подчитать коэффициента полезного воздействия «Джоконды». Его, разумеется, не следует преувеличивать, но следует видеть — и о том свидетельствует фильм — большой нравственный заряд впечатления. Люди думали, волновались, по-новому оглядывали свою и окружающую жизнь. А вот Марина Сергеевна Абрютиня, у которой, как она пишет, «при выходе из зала был только комок в груди», после музея написала стихи, где есть строка: «Задала вопросы молчаливо Монна Лиза людям на века». Фильм снят людьми со вкусом, понимающими и ценящими высокую радость происходящего события, не зря же они привели на свидание и другого исполнителя — Баха. Его музыка усиливает настроение торжественного раздумья. Но вот попытка как можно о большем напомнить немного мешает. Конечно же, хорошо, что мы видим на экране архитектуру XVI—XVII веков и камера «скрыто» проводит параллели между могучим всплеском культуры высокого Возрождения и памятниками Древней Руси, параллели, которые сливаются, демонстрирует нам современников «Джоконды». Но нам, зрителям, может быть, ценнее, если бы заявка, данная авторами более ощутимо, более детально, была подтверждена свиданием в зале музея. Чтобы немые диалоги, о которых сказано выше, были насыщены большей психологичностью и анализом. Впрочем, в какой-то степени это уже требование «сверх». Свою же просветительскую, репортажную миссию фильм выполняет вполне. Если вы не видели его, — посмотрите. Если вы не были на встрече с «Джокондой» и мало знаете о ее авторе, именно фильм может стать первым шагом к познанию мира, который называется Леонардо да Винчи.

«Джоконда» гостила в Москве. К «Джоконде» — очереди. Кто говорит — явление положительное, знаменательное, свидетельствующее об огромной тяге к культуре; кто считает — девальвация ценностей, ибо иные шли, потому что «нельзя не увидеть», потому что «раз в жизни»; да и в кругу друзей, когда разохотятся: а видели ли вы? — можно с твердым достоинством и некоторым жаром сказать: «А как же! И даже дважды...»

О том, как люди шли к «Джоконде», снят фильм «Свидание с «Джокондой» (сценарист В. Горохов, режиссер Д. Фирсова, оператор В. Микоша), утверждающий: шествие к полотну — событие славное и примечательное. Мы наблюдаем сам процесс свидания многих и разных людей с незнакомкой из XVI века, о которой строили столько догадок: и кто она и почему такая... Большинство все же утвердилось в мысли, что это двадцатипятилетняя Монна Лиза Герардини, в замужестве Джоконда. Жена банкира. Только не просто флорентийская женщина, пусть даже очень обаятельная и вдохновляющая, но и освященная талантом Леонардо да Винчи.

Человек, писавший «Джоконду», переживал непростую жизненную эволюцию, переоценивал ценности, сомневался — может быть, потому в картине так явственно проступают печаль и радость, сомнение и понимание: прошлого не вернуть, иллюзии исчезли, видения растаяли. «Ручей нанес так много земли и камней себе в ложу, что и сам принужден был покинуть свое русло» — так впоследствии записал мастер в одной из своих басен. «Можно говорить не об улыбке, а о легком содрогании лица, предвещающем слезы», — предположил известный искусствовед А. Каменский.

Блестящий мастер sfumato — дымчатой светописы («живопись происходит из смешения света и тени при помощи различных простых и сложных красок»), живописец, добывший славу, запишет массу открытий самого разного плана в свой «Атлантический кодекс», правда, не имея возможности утвердить их и применить. Это онто, столь образованный и умный, остроумный и насмешливый, не терпящий посягательства на

парамоновские новости

Вот события, которые произошли на студии за месяц со дня ее основания.

Свежим ветром повеяло в комедийном объединении. Здесь установили новый кондиционер. Просто смешно смотреть, как он работает... Да, сама жизнь порой подсказывает нам сюжеты для веселых и жизнерадостных фильмов.

В объединении мультипликации с гордостью сообщили, что вместо 32 сценариев по плану объединение приобрело 96. «Некоторые из

них,— сказал редактор Панасеев,— возможно, будем и ставить. Конечно, у нас не хватает еще производственных мощностей... Ну что ж, будем снимать с живыми актерами!»

Разные люди на студии, но все они большие мастера своего дела. Достаточно назвать фамилию старшего гримера Киреева В. А.

— Не понимаю,— говорит он,— зачем пять лет учить студента во ВГИКе, когда я за пять минут из него Баниониса сделаю...

Вдумчиво следит камера оператора Куркова за появлением из яйца молодого черепашонка. Он намерен проследить все стадии его жизни. От рождения до самой смерти. «Когда вы собираетесь закончить фильм?» — спросили мы. «Черепахи живут до 300 лет. Так что на мой век работы хватит!»

Монтируется первый ежемесячный журнал. И хотя прошло всего пять лет со дня съемок этих сюжетов, люди, о которых в них рассказывается, еще живы.

М. Липскеров,
наш спецкор

НА ЭТОМ МЕСТЕ
ВПРЕДЬ БУДЕТ
ЭМБЛЕМА
КИНОСТУДИИ
«ПАРАМОН-ФИЛЬМ»,
НАД СОЗДАНИЕМ
КОТОРОЙ СЕЙЧАС
КИПИТ РАБОТА

ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

РАССКАЗ РЕЖИССЕРА
НАУЧНО-
ПОПУЛЯРНОГО КИНО
Н. ФАТАЛЮКА
О ТРУДНОСТЯХ
ЖАНРА



Работа режиссера в области научно-популярного кино очень ответственна и сложна. Дело в том, что в наших фильмах многие роли исполняют не люди, а животные: крупный рогатый скот, хищники, насекомые и даже микроорганизмы. Причем последние встречаются такие мелкие, что их даже не видно. Снимешь, бывало, тысяч пять метров в цвете, проявишь, отмонтируешь, принесешь сдавать... А никто ничего не видит.

Во время творческих встреч со зрителем меня часто просят рассказать о моих четвероногих артистах более подробно.

До сих пор у меня стоит перед глазами один из самых талантливых моих актеров, бульдог Тузик, с которым мне посчастливилось встретиться во время работы над научно-популярным фильмом о бешенстве животных — «Бешеных собак пристреливают, не так ли?».

Бульдогу Тузику пришлось сыграть роль взбесившейся болонки. После многократных репетиций он так вошел в роль, что действительно сорвался с цепи, сбесился, перекусал всю съемочную группу, и в конце концов худсовет принял решение пристрелить этого талантливого актера.

Запомнился мне также крылатый артист — малярный комар Спиридон, который трагически погиб во время съемок. У него был очень смелый характер и добрый нрав: даже в самых опасных съемках, когда на болото забрасывали ядохимикаты, Спиридон работал без дублера. И вот когда уже съемки подошли к концу, оператор чисто рефлекторно хлопнул себя по лбу и забил насмерть нашего любимца, который, ничего не подозревая, сел пообедать после съемочного дня на широкий лоб оператора.

На прощание мне хочется поделиться своими творческими планами. Скоро я приступаю к съемкам мюзикла из жизни бактерий. Не буду раскрывать карты, скажу только, что фильм начнется феерическим танцем палочек Коха с антибиотиками, а музыку для будущей картины пишет главный врач санэпидемстанции.

Литературная запись
Юрия Воловича

Доска приказов и объявлений

ПРИКАЗ № 3

В связи с изменением кодекса законодательства о труде, приказ №2 считать недействительным и уволить ст. осветителя Ивакина не по ст. 47 КЗоТ РСФСР, как было указано ранее, а по ст. 33 КЗоТ РСФСР.

Попугай-какаду, умершего от старости при съемках фильма «Дыхание джунглей» набить опилками и, присвоив ему инвентарный №1409, с 1. 3. 75 г. считать чучелом.

ПРИКАЗ № 5

Пиротехнику Дымову В. С. за мужество, проявленное при тушении пожара, возникшего в результате устройства им короткого замыкания, объявить благодарность и выдать премию в размере 50 руб. с удержанием ее из зарплаты (в двойном размере).

ОБЪЯВЛЕНИЕ

Участников массовки фильма «Ночь св. Варфоломея» просит в трехдневный срок сдать ножи директору столовой.

Немедленно пропуск на имя Ермова Г.П. просьба срочно вернуть его во второй павильон владельцу пропуска Щукиной Г.П.

Письмо кинозрителя т. Бабкина по поводу кинокомедии, этого любимого всеми людьми жанра

Кинокомедия — любимый всеми людьми жанр. И вот каждый раз, посмотрю кинокомедию, такая злость разбирает, хоть жалуйся. А кому жаловаться? Решил вам. Мало у нас в комедиях смешного юмора. Вот взять, к примеру, Луи де Фюнеса. Посмотрите, сколько у него на лице этого самого юмора накопилось! А у нас? Есть хоть один похожий? Неужели на 250 миллионов нельзя такого красавца найти? Искать не умеют. Я вчера на улице одного встретил. Сам маленький, нос как у гятла, уши вперед торчат. Лицо в крапинку. Один зуб золотой, остальных вообще нет. Глаза, как у окуня мороженого. Букву «р» шепелявит, ос-

тальные совсем не выговаривает. Улыбка обаятельная. И такой талант зазря пропадает!

Но актер — это полдела. А по содержанию? Про что они, комедии наши? На чем в них юмор держится? Сплошная говорильня. Стоят — говорят, сидят — говорят, лежат — говорят. Нет чтобы попроще. Например, идет человек по улице. Ни о чем таком не думает. Одет хорошо. В галстук. В руках — цветы. На лице — высшее образование. Идет как на день рождения, только торта не хватает. Вдруг, бац, и на голову ему кастрюля со щами с десятого этажа... Нет, лучше со второго, чтобы остыть не успела. Или нет,

лучше суп-лапша! Чтобы с ушей свисала. Или если фильм цветной, то лучше борщ, чтобы свекла на лице красивее выглядела. И кастрюля, как цилиндр на голове! Главное ведь неожиданно...

А еще хорошо, когда в комедии все путают. Надо все так перепутать, чтобы никто ничего понять не мог. Вот тогда и смешно будет.

И если ко всему этому прибавить немного мысли и доброй сатиры, то нашей комедии никакой Луи де Фюнес не страшен. Может отдышать вместе со своим Скотланд-Ярдом!


Письмо распечатал
Л. Измайлов

ИЗБРАННЫЕ МЫСЛИ БОРИСА ЛОБИНА

РЕКЛАМНОЕ ОБЪЯВЛЕНИЕ

... Можно грустно смотреть на зимний сосновый бор. Снег массивными горами ложится на разнолистных ветвях елей и осин, на опушке чутко дремлет зайц-русак, ветер шумит по строгам сосновых крыш, позволяет забытое у колодца ведро да изредка пробежит по-над заборами одичавший довершан-пикер...

Купить Реку Калбасы!!



... Наша группа встретилась с сельскими зрителями. Все было очень волнительно и палезительно.

... Сегодня никаких мыслей в голову не пришло...

... Сегодня ночью опять думал. Но - почему наши-сам невозможны стьбаи:

А лошадь была такая сильная,
А может, ее красило небо?
А ей хотелось чего-то красивого
А может, ей просто хотелось хлеба?

Журизировать?.. Только кого взять на роль лошади?.. О! Тогдаж -!! Вчера, в последний заезде он был первым...

... Нютон открыл "Закон всемирного тяготения" Колзуков (или Уайт?) сконструировал паровую машину. Велосипед изобрел велосипед. Какой след оставил в жизни я? Я много сделал и много не сделал. За это мне будут благодарны паталки?

В планах рекламного объединения, созданного на киностудии «Парамон-фильм», уже есть пятиминутный вестерн о котлетах из частика, пародийный детектив о штапельных тканях, мюзикл о валяной и резиновой обуви, эксцентриада о применении аспирина.

Сегодня мы познакомим с принципами создания рекламных фильмов на примере полутораминутного фильма о морской капусте.

Вот требования, которые предъявляет заказчик к будущему фильму:

АННОТАЦИЯ

на заказной рекламный художественный фильм под условным названием «Морская капуста».

В фильме в доходчивой остроумной форме должны быть отражены вкусовые и целебные свойства замечательного океанического продукта — морской капусты.

Издавна жители прибрежных районов замечали, что животные, откармливаемые морской капустой, быстро жиреют, а их мясо является прекрасным кровоостанавливающим средством.

Было бы неплохо показать в фильме человека — больного диабетом, базедом, гипопфизом и страдающего фолликулярной ангиной, который после употребления морской капусты выздоровел и, более того, стал олимпийским чемпионом.

На главную роль в фильме следует выбрать актера, чье лицо может выразить вкусовую гамму морской капусты и радость от встречи с этим прекрасным продуктом.

Фильм предназначен как для капустопроизводящих предприятий, так и для широких кругов зрителей.

Экранное время — полторы минуты.



ФОТОПРОБА

В отдел кадров киностудии первым пришло письмо с фотокарточкой претендента на роль партнера Софии Лорен от тов. Крутикова Ефима Сергеевича.

Дорогой «Парамон-фильм»!
Коротко о себе. Я учетчик РТС пос. Кириллово, Селезневского района. Не жаг. Сообщил, как в этом отношении у Софии Лорен. Зарабатываю я неплохо. Живу в общежитии, но если женюсь, обещают дать комнату. Физику я, правда, немного подзабыл, но зато неплохо рисую, а когда соберутся ребята, то и на гитаре могу сыграть.

Я думаю, ей в Кириллово будет хорошо. У нас красивая природа и всегда нужны рабочие руки. Хоть на ферме, хоть в лесхозе. Так что жду ее с нетерпением. Сам сейчас приехать не могу, так как готовим технику к посевной.

Извини, что на фотографии я в кепке. Это потому, что фотографировался для «Общества озеленения». В кино буду сниматься в шляпе. В шляпе я еще красивее.

Теперь прощаюсь.
С приветом,

Крутиков



Я — КАПУСТА!

(Литературный сценарий)

Бушует Тихий (Великий) океан. Вверх и вниз взлетают увенчанные белыми барашками девятые валы. По берегу океана бредет человек, отягощенный диабетом, базедом, гипопфизом и страдающий фолликулярной ангиной. Об этих болезнях красноречиво говорит врач Иванов, письменный диагноз которого человек держит в правой руке лицом к зрителю.

Крупным планом показан неисправный гипопфиз поджелудочной железы. Человек нервничает. В это время налетает особенно крупный девятый вал и сбивает его с ног.

Затемнение

Человек с рассеченным лбом лежит в хижине, окруженный чабаном с приданными ему овцами. Овцализывает рану на лбу человека, и рана исчезает. Остальные овцы с довольным видом едят морскую капусту, жирея прямо на глазах. Затем чабан готовит на костре обед из валяющейся тут и там морской капусты.

Некоторое время человек наслаждается обедом (хмурит лоб, причмокивает, ахает), после чего с гитарой в руках выснакивает из хижины и под полуденным солнцем поет гимн морской капусте (ансамбль «Самоцветы»).

Крупным планом — исправный гипопфиз поджелудочной железы. Мерно работают митральные клапаны.

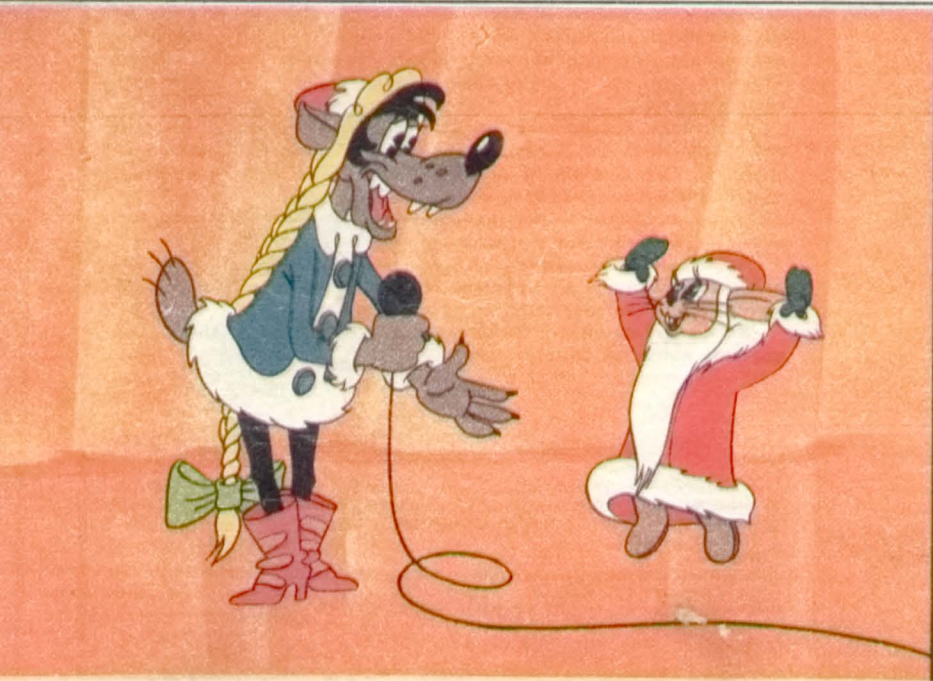
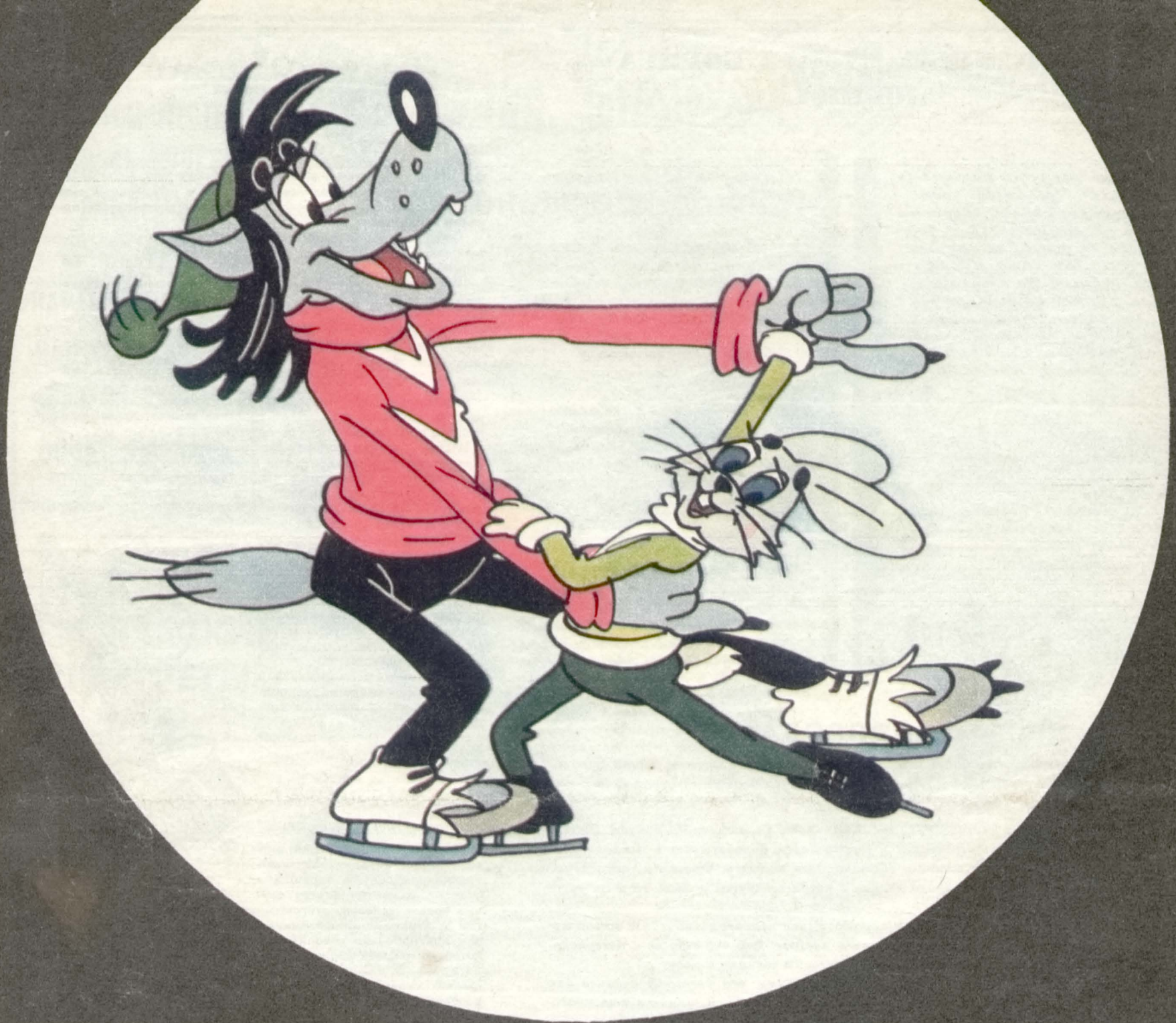
Перебивкой идут документальные кадры: Василий Алексеев поднимает штангу, на брусках кувырняется Ольга Корбут, бежит Валерий Борзов, прыгает Виктор Санеев.

На фоне спокойного Тихого (Великого) океана видны банки морской капусты, образующие

конец.

замеченные опечатки

В первом выпуске «Парамон-фильма» («Советский экран» № 4) по вине работников студии т.т. Б. Колдобина и Т. Бричкина допущены следующие опечатки:
На стр. 20—21
вместо:
«режиссер киностудии «Парамон-фильм» Б. Колдобин»
следует читать:
«режиссер киностудии «Парамон-фильм» Б. Лобин»;
и вместо:
«Письмо кинозрителя Т. Бричкина»
следует читать:
«Письмо кинозрителя Т. Вабкина».



Вышел на экраны восьмой выпуск популярной мультпликационной серии «Ну, погоди!», в котором сценаристы А. Курляндский, А. Хайт, режиссер В. Котеночкин и художник С. Русаков рассказывают о новогодних приключениях Волка и Зайца. Ловкий Зайчик и на сей раз не дал себя в обиду.