

СОВЕТСКИЙ Экран 8

- ПАМЯТЬ
КЛЯТВЫ
СОЛДАТСКОЙ
- «ДЕРСУ
УЗАЛА»
ГЛАЗАМИ
ЯПОНСКОГО
РЕЖИССЕРА



СОВЕТСКИЙ Экран

№ 8 апрель 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:



В фашистском концлагере потеряла сына Зина Воробьева — героиня фильма «Помни имя свое»
Стр. 4—5



Человек и природа — тема картины, которую ставит на «Мосфильме» японский режиссер Акира Куросава
Стр. 10—11



Новая рубрика журнала «Сюжет для сценария». Ее открывает кинодраматург Евгений Габрилович
Стр. 12—13



Что такое детское кино? Развлечение или размышление, призыв или убеждение, праздник или будни?
Стр. 15—16



Чем интересна Неделя французского кино, проходившая в нашей стране
Стр. 18—19

На первой странице обложки актер Юозас БУДРАЙТИС (читайте о нем на стр. 2—3). Фото Н. Гнисюка

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. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Т. М. ХЛОПЛЯНИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская. Оформление О. С. Теслера.
Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 5б.
Телефон редакции 152-88-21.
Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 8 (440) — 1975 г. Сдано в набор 3/III—1975 г. А 04648. Подписано к печати 19/III—1975 г. Формат 70×108¹/₂. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 980 000 экз. Изд. № 768. Заказ № 344.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24



Мы показали поэтам несколько новых документальных фильмов о войне. Результат просмотра — вот эта подборка, которую мы так и назвали:

ПАМЯТЬ

Юлия ДРУНИНА
САМОЕ ТРУДНОЕ,
САМОЕ
ПРЕКРАСНОЕ...

Ялта. Победная весна. Уинстон Черчилль всматривается в лица наших солдат, застывших в парадном строю. Очень, очень внимательно всматривается! И во взгляде его — страстное желание ПОНЯТЬ. Понять душу народа, который сумел остановить и уничтожить страшную, могучую, беспощадную машину, именуемую германским фашизмом, понять душу народа, который спас мир от катастрофы. Вот мистер Черчилль задерживает свой пристальный взгляд на молодом скуластом курносом лице. Встретились глаза простого русского парня и английского премьер-министра... Смотрю эти удивительные кадры из фильма Стеллы Пумпянской «Весна победы», а мысленно прокручивается другая кинолента — моей жизни.

...Родной город — Москва. Райкомы комсомола, «оккупированные» взволнованными школьниками шестнадцати-семнадцати лет. Полудетские платьица, тапочки, пальцы в чернилах. В военкоматах этих добровольцев с косичками отсылали домой: война — дело нешутливое... Тогда они бросались в райкомы, требуя комсомольской путевки на фронт.

Очереди, очереди у дверей секретарей. И сколько прославленных и сколько безымянных будущих героинь томилось в этих девичьих очередях сорок первого года!

...Тяжело раненный в грудь, немолдой уже пехотинец. Его нужно вынести из-под огня, а у меня не хватает силенок. Хочу разжать пальцы раненого, чтобы высвободить винтов-

ку, — все-таки тащить его будет легче. Но боец вцепился в свою «трехлинейную» образца 1891 года мертвой хваткой. Почти без сознания, а руки помнят первую солдатскую заповедь — никогда, ни при каких обстоятельствах не бросать оружия!

...Аджимушкайские каменоломни под Керчью. Отрезанный от своих, без воды, без еды, продолжает сражаться, делать неожиданные вылазки вверх многострадальный подземный гарнизон. Бойцы не могут пойти на прорыв — в катакомбах скопилось несколько госпиталей, их нельзя бросать...

Фашисты взрывают входы в каменоломни. Солдаты страдают от жажды и голода. Их призывают прекратить «бессмысленное сопротивление».

И вот радиограмма, переданная командиром гарнизона полковником Ягуновым в ту страшную минуту, когда фашисты стали нагнетать в катакомбы ядовитый газ: «Всеми! Всем! Всем!.. Мы, защитники Керчи, задыхаемся от газа, умираем, но в плен не сдаемся!»

Понял ли мистер Черчилль, ЧТО давало силы умирать, но не сдаваться? Документальное кино — фантастическая машина времени...

...Принимая воинскую присягу, замерли ряды танкистов. И мы слышим их молодые, ломкие, самозабвенные голоса. Вспоминаю стихи поэта-танкиста Сергея Орлова:

Красный бархат и алый шелк,
На траве преклонил колени
Тридцать третий гвардейский полк,
А на знамени в небе — Ленин.
Где-то там, в полном строю,
Лейтенант в свои девятнадцать
На одном колене стою
Со словами клятвы солдатской...

...Звонит с экрана задорный голос щеголеватой регулировщицы: «Привет от всех фронтовичек тру-



В 1945 году жители белорусского села Лиолетово посадили березы в память о тех, кто не вернулся с войны... (Кадр из фильма «Солдатки»)

женикам тыла! Каюсь, сначала подумала: «Там, где могут стоять регулировщицы,— тоже тыл. На переднем крае движение «регулируют» фашистские снаряды и мины». Но тут же одернула себя, вспомнила, как свысока посмотрела на меня, батальонного санитаря, девушка-радистка, переходящая с группой полковых разведчиков линию фронта. Я тоже, наверно, показалась ей «тыловичкой»...

... А вот характерный «расейский» говорок матери летчика Виктора Талалихина. Волнуясь, она повествует, как услышала по радио о подвиге сына, пошедшего на таран. Сын, молодой парень, вытянувшись почти по стойке «смирно!», напряженно стоит рядом с матерью и застенчиво улыбается в объектив. Видно, конечно, некоторое несовершенство этой зарепитированной мизансцены, но... Мы-то теперь знаем, что Герой Советского Союза Талалихин вскоре после этой самой «мизансцены» будет убит... И потому так сжимает горло, когда смотришь на него ЖИВОГО, застенчивого, не знающего, куда девать руки. Горло сжимает часто.

И когда видишь древнюю старуху, истова благословляющую уходящих в бой «сынков»...

И когда смотришь в потрясенные лица вернувшихся фронтовиков и в счастливые — почти до страдания — лица дождавшихся их женщин...

И когда под резкую сухую дробь барабанов солдаты-освободители швыряют к подножию Мавзолея надменные фашистские штандарты...

И тогда, когда смотришь на ветеранов теперь уже далекой Великой Отечественной войны, ветеранов, пришедших в День Победы к скверу возле Большого театра на встречу со своей юностью.

У этих людей время отняло многое — молодость, здоровье, фронтовых побратимов.

Но никто и никогда не отберет у них сознания, что жизнь прожита правильно, что в трудное для Родины время они прикрыли ее собой.

Самая трудная пора оказалась и самой яркой.

Могла ли я, простая санитарна, Я, для которой бытом стала смерть, Понять в бою, что никогда так ярко Уже не будет жизнь моя гореть? Могла ли я в плену окопных буден Понять — когда окончится война, Я никогда уже не буду людям Необходима так и так нужна?..

Марк ЛИСЯНСКИЙ

Я ИХ СЛЫШУ

Смотрю фильм «Голоса войны», по крупнице собравший редчайшие, уникальные кадры, которые запечатлели суровое время войны, и думаю: это чудо, граничащее с мистикой, реальное чудо, которое спорит с вымыслом, побеждая его. И если Пушкин говорил: «Над вымыслом слезами обольюсь», — то здесь, глядя на подлинные документы войны, слушая спустя тридцать с лишним лет живые ее голоса, испытываешь потрясение, которое словами невозможно передать.

И тут тебе, бывшему младшему лейтенанту, хлебнувшему свою, пусть и малую долю фронтового лиха, никуда не деться от пережитого, от памяти, от времени, в котором остались твои друзья. Из этого времени доносятся до меня голоса моих боевых товарищей. Их не запечатлела пленка. Они, как десятки миллионов, не попали в кино. Я слышу простуженный голос комиссара 112-го полка нашей 243-й стрелковой дивизии Але-

ксандра Садовникова, бесстрашного человека, любимца дивизии.

В бою под Ржевом Садовников, когда тяжело ранило командира одного из батальонов, возглавил атаку батальона. В одной руке у него был пистолет, в другой малая саперная лопата, которой он прикрывал голову от пуль...

Я был в блиндаже командира полка Давиденко, только что вернувшегося с боя, когда туда ввалился Садовников. Стеганный ватник был изодран в клочья. На закопченном, возбужденном лице веселым и злым огнем горели озорные глаза, ярко белели зубы. Я еще не знал, что Садовников возглавил атаку батальона, и у меня вырвалось: «Александр Данилович, откуда ты такой?»

«С того света!» — ответил он и лихо подмигнул мне.

Я до сих пор слышу его усталый, с хрипотцой голос: «С того света...»

Садовников вернулся с войны в свой родной Свердловск и там спустя двенадцать лет умер. Умер не от старости — от старых ран. Помните, как писал Семен Гудзенко:

**Мы не от старости умрем —
От старых ран умрем.**

Я потерял на войне самых близких друзей: Бориса Магнелина, окончившего к началу войны Московский медицинский институт, Сашу Кузнецова, специального корреспондента «Известий». Я и сегодня их слышу. Они всегда со мной.

...Один из полков нашей дивизии полгода не выходил из боев. Наконец его отвели во второй эшелон на отдых и переформирование. Фронтовики знают, что такое пусть даже очень короткий отдых после боя.

У моих ярославских товарищей — командира полка Александра Андреева и комиссара полка Дмитрия Горева — было прекрасное настроение: они остались целыми и невре-

димыми, готовились к новому наступлению, а пока грелись на апрельском солнышке, вспоминали Волгу, липы над рекой, свой город... Но война не признает передышек. Вдруг появился немецкий бомбардировщик. Они метнулись по ходу сообщения в блиндаж. Единственная сброшенная бомба превратила этот блиндаж в кучу бесформенных обломков. А лишь несколько часов назад я вручил Дмитрию Ивановичу Гореву письмо и посылку от его жены.

Разве я могу забыть их голоса! Я слышу их через три десятилетия так, как будто мы говорили вчера.

В городе Днепродзержинске живет другой мой товарищ, Иван Семенча, чей комсомольский билет, залитый кровью, хранится в музее:

**В городе Днепродзержинске,
На улице Медицинской,
Где шрамы войны не видны,
Есть госпиталь инвалидов
Отечественной войны.**

**Здесь вздохи, и крики, и стоны,
Здесь падают и встают,
И в смертном бою
Не сдают
Священные бастионы.**

**Колышется сумрак ночной,
Белеет чья-то рубашка...
И вдруг раздается:
— За мной! —
И падает навзничь рубана.**

**И вновь поднимается он,
В атаку ведет батальоны —
И день наступает победный.
Но снова сквозь боль
И сквозь стон:
— Это есть наш последний!..**

СВЕТ СКОРБИ
И ЛЮБВИ

В этом фильме всего одна фраза: в победном 1945 году жители белорусского села Лиолетово посадили березы в память о тех, кто не вернулся с войны.

Вот они, тридцатилетние березы. Они не просто живые. Они одухотворены, пронизаны светом скорби и любви. Их зелень затопляет экран. Не колючая «вечная» зелень у могил усопших, а трепетная, как мысль, как чувство. Их береста напоминает обрывки солдатских писем. А подует ветер, и легкие белые завитки коры шевельнутся, как седые пряди.

Пожилые крестьянки, бережно связав в узелок немудрящую снедь, приходят в березняк. Прикрепляют к березкам старые фотографии — все больше свадебные: он, которого давно уже нет, и она, которая живет, всему вопреки, которая по древнему обычаю чтит сейчас память мужа пролитым на траву медом, раскрошенными яйцами.

Я никогда не была в селе Лиолето-во, но я знаю вас, белорусские женщины. Пятнадцать лет назад, когда эти, не виденные мной в природе березы были вдвое моложе, я, только-только окончив институт, приехала в белорусское село с первым журналистским заданием. Мужчин в селе почти не было. Правда, подрастали сыны погибших, пропавших без вести, но они еще не вошли в силу.

Война не была для меня только историей. Она искорежила детство, потрясла душу. И городские мои сверстники не досчитывались отцов. Но чтобы отцов вообще ни у кого не было, — с таким мне пришлось столкнуться впервые.

Не по заданию редакции (оно было четким и практичным) я тогда же написала стихотворение «Сын». Его я числю в своем активе.

Почернела старая бадья.
Потусинела мазаная хата.
Здесь живет безвестная семья
без вести пропавшего солдата.
Бегают дворняга, хвост поджав,
куры квохчут возле огорода...
Примеряет юноша пиджак,
весь пропахший сыростью номода.
Сделает три медленных шага:
горница, прихожая, задворни —
и найдет в кармане пиджана
горсть отцовской высохшей
махорки.

Он закурит желтую махру,
сразу станет взрослым, деловитым
и пройдет по тесному двору
к матери, склоненной над корытом.
Отпихнет собаку:

— Не скули!

Отвернется, ясный и лобастый.
Мать тихонько скажет:

— Не кури.

Дурачок, успеется. Не хвастай...
Только вдруг раскुरенная горсть
защемит ей горло сладким дымом,
будто бы вернулся жданный гость,
тот, кого звала она любимым.

В короткометражном фильме «Солдатки» снова встретилась я с героиней своего стихотворения, ставшей на 15 лет старше. Сын вырос, — может быть, уехал, может быть, отделился от матери. К березкам вдовы ходят с внуками, не все вдовы, а те, кому повезло, кому осталась память о муже, воплощенная в ребенке, в дитяти кровного ребенка. А те, другие, у кого ничего нет, никакой зацепки за прошлое, кроме фото — свадебного, пышного, невзправдавшего? Им остается бессмертный березовый лес.

...Тридцать лет оплакивают солдаты погибших. Тридцать лет несут они на плечах неженскую ношу. Тридцать лет ходят они к березам, шумящим то буйно, то доверчиво, как шумели те, чьей памяти они остались верны.

ГАРМОНИЯ КОНТРАСТОВ

крупным планом



З

а десять лет работы в кино им сыграно более двадцати ролей. Пожалуй, творческую биографию молодого литовского актера Юозаса Будрайтиса (не сглазить бы!) можно назвать счастливой. Тем не менее подступиться к ней, взять ее критическую «пункцию» достаточно трудно.

«Разговорить» Будрайтиса, выспросить у него секреты его творческой лаборатории еще труднее. Сдержанный, доброжелательно вежливый и, как это ни странно для человека, избравшего своим жизненным уделом актерскую профессию, немного застенчивый, он отвечает на все вопросы скупо.

— Как вы определяете свою актерскую тему? Что вам дорого в человеке? Какие жизненные ценности утверждаете вы как актер?

— Больше всего я ценю в людях доброту. Даже самым отрицательным своим героям я всегда оставляю «выход», шанс изменить жизнь... Я убежден, что никто не рождается злодеем. Злодеями становятся, к преступлениям скатываются. Постараться помочь людям стать чуточку добрее и справедливее друг к другу — вот моя актерская задача. Мне все равно, кем станет мой сын — ему,

правда, нет и шести, и говорить о его будущей профессии рановато, — но я хочу, чтобы он вырос добрым человеком.

...В фильме Витаутаса Жалакявичуса «Никто не хотел умирать» тогда еще студент третьего курса юридического факультета Вильнюсского университета Юозас Будрайтис дебютировал в роли младшего из братьев Локисов — Ионаса.

В смертельной — ты или я — исторически, классово неизбежной, но человечески противоестественной схватке соседа с соседом, схватке, в которой ни один не хотел умирать, роль импульсивного, стихийно исповедующего закон справедливости, но еще не подготовленного к сражению за нее, в сущности, еще не определившегося в своих чувствах долговязого «жеребенка» Ионаса более чем скромна.

Он вмешивается во все и вся, но от его искреннего соучастия добродушно отмахиваются. Его щадят люди, его бережет история — он младшенький в семье, ему жить, ему продолжать род... Таким он и запомнился в первой своей роли:

Людвиг ЗАКРЖЕВСКАЯ



Горн («Колония Ланфиер»)

Ионас («Никто не хотел умирать»).
На первом плане Вяй Артмане в роли Оны
и Лаймонас Норейка в роли Домового)

Федор Базырин («С тобой и без тебя...»)
В роли Степаниды — Марина Неёлова)

Фелицию («Это сладкое слово — свобода!»)

истовым и не очень умелым, искренним и справедливым, на глазах мужающим юношей, крестьянским сыном, рослым, русоголовым прибалтом и — для литовского зрителя — чуточку загадочным «варягом», которого всегда хочется разгадать до конца...

Не мудрено, что сразу же после выхода фильма «Никто не хотел умирать» Будрайтиса (как, впрочем, и остальных исполнителей) ринулись «разгадывать» — стали снимать повсюду и буквально нарасхват.

Одна из первых — после фильма Жалакявичуса — роль была сыграна им на соседней Таллинской киностудии в фильме Велья Кяспера «Девушка в черном».

Фильм как фильм и роль как роль, — честно говоря, достаточно проходные. Будрайтис сыграл здесь молодого рыбака Танеля, возлюбленного героини — скромной замкнутой «девушки в черном», которую религиозная и злобная тетка доводит чуть ли не до самоубийства. В сентиментальной этой истории Будрайтису отведена роль несколь-

ко пассивная: он играет здесь не столько «пылкого Ромео», сколько «благородного спасителя», положительного молодого человека.

С этого фильма как бы началось искусственное «расщепление» живого, из плоти и крови, такого понятного в своих устремлениях, в своей силе и слабости («Мила мне в сильных слабости, в слабых сила»), — сказал Кайсын Кулиев) героя Будрайтиса, заявленного в его первой экранной работе, на два «метафизических» типа характера: на положительного, сильного, доброго, цельного и т. д. («Девушка в черном» — яркий пример тому) и на...

Да-да, отрицательные роли не заставили долго себя ждать. Заведомые злодеи (а иже с ними подлецы, трусы и т. п.) заняли в последующей биографии актера пусть незначительное, но вполне определенное место.

Вот, к примеру, капитан Дитрих из фильма Владимира Басова «Щит и меч». Жестокий, хитрый, фанатически преданный делу фюрера, пронырливый служака (ведь именно он распознал под маской Иоганна Вайса советского разведчика Белова). Это типичный образец заклятого врага, сыгранного без малейшей скидки на человеческие слабости (вспомним, каким житейски понятным и психологически неоднозначным сыграл лисипу Мюллера Леонид Броневой в «Семнадцать мгновений весны»).

Конечно, всякий актер всегда ищет новое, неожиданное. И в конце концов не законное ли право артиста и не первое ли пожелание ему: не «засиживаться» в одном амшлуа, а пробовать себя в разных жанрах.

Но в том-то и загадка Будрайтиса, что, играя роли-антиподы, он не прибегает ни к гриму, ни к каким бы то ни было приемам внутренней актерской механики, позволяющим иногда почти до неузнаваемости меняться от роли к роли. Нет, он как будто и не перевоплощается и не меняется вовсе. Все та же мужественная стать, все то же сдержанное, несуетное лицо...

Привлекательное, впечатляющее лицо у Будрайтиса. По-своему, не по-картинному красивое. И есть в этом лице почти неуловимый диссонанс между открытым спокойным, чуть печальным взглядом и неуловимо сложным, иногда, кажется, усмехающимся выражением рта.

Об этом противоречивом лице интересно думать. Глядя на него, хочется угадать реальный — наверняка непростой — характер этого, казалось бы, столь близко ко экрану рассмотренного, но, в сущности, незнакомого человека.

Может быть, именно странная двойственность облика и послужила причиной двоякой трактовки таланта Будрайтиса, когда одни воспринимают его как героя со знаком плюс, а другие — как персонаж со знаком минус? Может быть, не случайно так часто приходилось играть ему то одного («Чувства»), а то и сразу двоих («Мужское лето») братьев-близнецов?

Единог и «неделимого» Будрайтиса все время хотели как бы поделить надвое, «развести» по разным ролям, причем с одинаковым доверием и основанием поручали ему играть и ту и другую половинку человеческой натуры.

И если в «Чувствах» — фильме, повествующем о сложных внутренних драмах героев (действие происходит в конце войны и в первое послевоенное время), Будрайтис создает образ рыбака Андруса, старающегося любыми путями уйти от борьбы, остаться в стороне от битв эпохи и потому терпящего жизненный крах, то в «Мужском леге» он очень лихо играет одновременно и бандита-националиста и бесстрашного советского контрразведчика.

...Были у Будрайтиса и роли, как бы соединившие в себе оба — и позитивное и негативное — начала. Я имею в виду роли-перевертыши, роли «с двойным дном». Так, например, в фильме «Черный капитан» Будрайтис играет врага молодого Советского государства, дельца и коммерсанта Брассара, который на поверку оказывается французским коммунистом. А в «Человеке в штатском» — советского разведчика, который работает в гитлеровской Германии под личиной обедневшего венгерского графа... К сожалению, в обоих случаях драматургия и режиссура фильмов настолько слабы, что ни о каком серьезном постижении в принципе любопытных характеров не могло быть и речи.

А вот уже превращения иного свойства, если можно так выразиться, «диалектические». В фильме «Блокада» Будрайтис играет бывшего адъютанта Гитлера майора Данвица — очередной «характер нордический»... Очередной, но не совсем стереотипный. Изначальная актерская значительность, с которой была сыграна Будрайтисом эта роль, привлекла внимание писателя Александра Чаковского, гамеренного в последующих сериях фильма показать нравственный сдвиг в сознании майора Данвица.

В одном из лучших фильмов с участием Юозаса Будрайтиса — советско-чехословацкой картине «Колония Ланфиер» — путь героя сложнее, мучительнее и печальнее. Этот фильм, поставленный по повести Александра Грина, стал, пожалуй, самой «гринювской» из всех виденных нами экранизаций замечательного писателя.

История беглеца, изгоя, эмигранта из общества, где правят толстосумы, где даже любовь прекрасной женщины легче купить, чем завоевать личными достоинствами, легла в основу фильма.

Да, он ненавидит тех, продающих и продажных, оставшихся на далеком материке. Здесь, на далеком, заброшенном острове, в забытой богом колонии Ланфиер, он впервые чувствует себя свободным. Но вот он находит золото.

Кончается его возвышенное уединение, исчезает доброта к меньшому брату, уходит чувство восхищения и признательности ко всепрощающей женщине-спасительнице. Свободный человек становится рабом.

Умное, печальное, мужественное лицо Горна искажается гримасой подозрительности, ненависти и презрения — у него теперь одна забота и одна страсть: сохранить свое золото и свою жизнь. Так нищее и независимое благородство продается власти, даруемой деньгами, — древний и вечно актуальный конфликт духа и материи. Так незамысловатая, романтическая «робинзопада» оборачивается историей одичания души, трагическим парадоксом предательства.

...Предательство. Страшный рубикон, за которым уже нет ни человека, ни жизни, ничего, кроме позорного прислужничества.

Фелицию из фильма Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!» — также одна из лучших ролей актера.

Кто он, этот жалкий неврастеник и наркоман с нездоровым, землистым цветом лица, с кривой, то заискивающей, то как будто намекающей на что-то улыбкой? Мелкий жандармский чин (возможно, из разжалованных офицеров), пантажист, почти на добровольных началах ведущий дозор за подпольщиками-революционерами. Кажется, он с самого начала знает, что такие эта красивая супружеская пара, Мария и ее муж, и чем занимаются их друзья. Он завидует, он жмет к ним, он заигрывает с ними. Когда-то сильный, красивый человек, перешедший, однако, роковую черту предательства; «падший ангел» с обугленными и давно уже пустыми глазами; капитан Горн, промотавший свое золотишко, уставший или забывший оплакивать свою жизнь...

...А все «эта проклятая покорность!» Она помешала сельскому скрипачу и поэту Миколасу, герою литовского фильма «Эта проклятая покорность», действие которого происходит во времена крепостного права, парню немного «не от мира сего» (таким он может показаться из-за непомерной своей любви ко всему живому), жениться на красавице Северии.

Управляющий именем отбирает у него любимую девушку. Более того, угадывая за покорностью Миколаса скрытую, непонятную и неподвластную ему силу, он старается как можно больнее унижить, сломить этого талантливого человека. Управляющий приказывает ему зарезать ягненка. И тот, содрогаясь от ужаса и словно прощаясь с собственной жизнью, выполняет приказ. Сжванная, обреченная воля...

Спустя много лет, уже глубоким стариком, умирает Миколас прямо в поле, на полосе, за работой: упал и успел прошептать в последнее мгновение жизни лишь несколько слов благодарности за дарованную ему большую любовь, верность которой он сохранил на всю жизнь.

...Верность любви. Чистой и прекрасной нотой пронизана роль Федора Базырина в недавнем фильме «С тобой и без тебя...»

...Верность долгу. Страстной, мужественной решительностью была отмечена одна из ранних работ Будрайтиса — образ революционера Пабло в телефильме «Вся правда о Колумбе».

Герои Юозаса Будрайтиса знают, что такое гармония, что такое единая цель жизни. Им дано прекрасное начало. Пусть помнят они древнюю мудрость: «Дорогу осилит идущий».

— Какой жизненный опыт дает вам актерская профессия? Приносит ли она удовлетворение? Не жалеете ли вы, что расстались с юриспруденцией?

— Жалею иногда, когда что-то не получается с ролью. Ее надо сделать хорошо, а как — никто не знает. Был бы я юристом, знал бы все законы. А в искусстве свои законы...

Жизненный опыт дает лишь сама жизнь. Но поскольку моя жизнь целиком связана с актерской профессией, то, следовательно, именно ей я обязан своими сведениями об этом мире и о человеке... Можно ли научиться жизни у собственных героев? Не знаю. А вот профессиональный опыт от роли и роли накапливается, хотя в смысле мастерства мне еще учиться и учиться.

АЛЕКСЕЙ ЛЯРСКИЙ —



АКТЕР И СОЛДАТ

В фильме
«Детство Горького»

Широко известна кинотрилогия, созданная режиссером Марном Донским: «Детство Горького», «В людях» и «Мои университеты». Она идет на экранах нашей страны и за рубежом более тридцати лет и пользуется неизменным успехом.

В фильмах «Детство Горького» и «В людях» роль Алеши Пешкова сыграл московский школьник Алексей Ляровский.

М. Донской рассказывал: «Хорошо помню эти дни. На студию приходили сотни ребят и все похожие друг на друга, — курносые, голубоглазые, русоголовые. Представляете, сотни Алеш Пешковых! Выбрали мы Алексея Ляровского, поразившего нас вдумчивостью, лиричностью. Прекрасно прочитал он стихи Некрасова... Когда началась война, Алеше было всего 17 лет. Но он пошел на фронт добровольцем и погиб».

На Центральное телевидение и в редакцию пришло много писем с просьбой рассказать о судьбе Ляровского.

Среди них было письмо инженера Д. Евсеева из Калининграда Московской области. Во время Великой Отечественной войны он служил вместе с Ляровским в 365-м отдельном артиллерийско-пулеметном батальоне.

Начались поиски ветеранов батальона. Архив Министерства обороны СССР дал справку о том, что «наводчик 365 отдельного пулярт-батальона рядовой Ляровский Алексей Петрович, 1923 года рождения, уроженец г. Москвы, призван в Советскую Армию Ростовским РВК г. Москвы, погиб 8 февраля 1943 года, похоронен в деревне Кирино Красносельского района Ленинградской области». В справку вкралась ошибка о месте захоронения. Выяснилось, что деревня Кирино, где воевал 365-й отдельный батальон, находится в Демянском районе Новгородской области. Однако по данным Демянского райвоенкомата в списках захороненных в Кирино Ляровский А. П. не значится.

Вскоре удалось отыскать бывшего заместителя командира батальона по строевой части Г. И. Морозова, проживающего в Загорске Московской области. Он сообщил, что сформированный в 1941 г. 365 отдельный артиллерийско-пулеметный батальон в феврале 1942 г. был направлен в район Можайска, а в апреле 1942 г. на Северо-Западный фронт.

Затем Г. И. Морозов назвал фамилию ветерана батальона М. Алексева, который, по его мнению, должен помнить Ляровского. Ответ от М. Алексева, который тоже живет в Загорске, не заставил себя долго ждать.

«Алексея Ляровского, — пишет М. Алексеев, — я знал по совместной службе. Мы были зачислены в первую роту. Командиром был лейтенант Федоров, старшиной — Шубин».

На фронт мы выехали в 1942 году.

Вскоре нас перевели на Северо-Западный фронт в район Демянска. В 1943 году мы держали оборону около деревни Кирино. С правой стороны деревни есть высота, на которой я и встретился с Алексеем Петровичем Ляровским после того, как в моем расчете был убит второй номер. Из рассказов Ляровского знал, что он сыграл роль Алеши Пешкова в кино и был за это награжден медалью «За трудовое отличие». Это был очень веселый, общительный парень. Я с ним вместе прослужил очень мало, так как вскоре он был убит немецким снайпером недалеко от нашей огневой точки.

Похоронили его вблизи Кирино на бугре в поле...

В Кириновской восьмилетней школе Демянского района Новгородской области заботливыми руками юных следопытов создан уголок Алеши Ляровского. Специальная поисковая группа, которую возглавляют учителя Н. И. Петрова и К. В. Столярова, собрала фотографии, газетные вырезки и другие материалы. Школьники ведут переписку с ветеранами батальона, в котором служил Ляровский.

Юные следопыты хотят узнать, в какой московской школе учился Ляровский, какова судьба его школьных друзей. Они хотят отыскать всех, кто знал юного актера и храброго солдата. Может быть, в этом им помогут читатели «Советского экрана»?

Николай Доброторский

за и против



МАТЕРИ НЕ ЗАБЫВАЮТ

Лев РЫБАК

Малыш шагает впервые, ступает неуклюже — раз, другой. Шлепнулся в снег, позвал маму. Ей бы только радоваться — но плачет мать. И мы не чувствуем умиления — давит тоска. Некуда идти мальчику: вокруг гитлеровцы. У матери и сына и у других матерей, других детей, сбитых в колонну, — тяжкий путь узников. Ждут их бараки Освенцима, чудовищные опыты доктора Менгеле. Там, в лагере, разлучат Зинаиду Воробьеву с маленьким Геней. И ей всегда будет помнить: вот он пошел, маленький, упал, зовет ее...

В фильме, словно в бессонной материнской памяти, оживает прошлое. Оно возвращает нас на дальний полустанок, где в майский день 45-го беззаботно отплясывали друзья-солдаты. Звенели медали, ликовала душа. И вдруг открылся взору — на экране и в жизни — стоящий поблизости строгий эшелон; из теплушки, откатив дверь и вце-

● ПОМНИ ИМЯ СВОЕ

«МОСФИЛЬМ» (С С С Р),
ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
«ИЛЛЮЗИОН» (П Н Р)

Сценарий Э. Брылля, С. Колосова,
Я. Красиньского
Постановка С. Колосова
Гл. оператор Б. Лямбах
Гл. художник М. Карташов
Композитор А. Кожинский

пившись худыми руками в брус перекладины, разглядывали военных женщины, познавшие фашистскую неволю. Чья-то мать спрашивала о сыне, чья-то жена о муже. Было! Победа взмывала бурной радостью, война оставалась неизбывным горем потерь.

Сцепляются эпизоды из разных времен — нервная, сбивчивая связь. Здесь такое построение органично. Будто вся жизнь Зинаиды Григорьевны Воробьевой разом встает перед нами.

Давно работает она на телевизионном заводе. Кажется, все ее тут знают и любят. Как-то забежала к ней в лабораторию девушка-сотрудница, сказала: по городской программе показывают хронику о детях Освенцима. На испытательном стенде, на экранах сотен телевизоров, переключенных на город, появилось изображение: советские солдаты-освободители бережно ведут из лагерного барака чудом уцелевших детей. И сверх ожиданий — сотней беспощадных крупных планов двинулось к Зинаиде бледное лицо мальчика за перекрестьем колючей проволоки. Ее Гена, сын!

«Мы подумали, может, вам интересно», — пояснила ей девушка с добросердечной бестактностью. Не будем осуждать сослуживицу — не каждую секунду чувствуем мы, как нестерпимо материнское одиночество и как ранима материнская душа. И кстати сказать, Зинаида Григорьевна дружеским участием не обделена. Много лет с нею рядом находится женщина, способная понять и поддержать ее. Подругу героини, бывшую медсестру в детском бараке фашистского концлагеря, зовут просто и символично — Надеждой. Не будь ее, Надежды, кто знает, как повернулась бы судьба Зины Воробьевой. Две неразлучные бывшие узницы Освенцима Зинаида и Надежда — «номер 39950 и 62015» — ищут мальчика, его «номер 14985» с «кривой восьмеркой», его звали Гена.

Помни имя свое! — призывает фильм. Сначала мы обратим внимание на прямое, сюжетное значение. «Запомни, мальчик! Твое имя — Гена, фамилия — Воробьев, твоя родина — Советский Со-

По мотивам документального романа С. Цвигуна «Мы вернемся»

Сценарий С. Днепров
Постановка И. Гостева
Гл. оператор А. Харитонов
Гл. художник В. Голиков
Композитор В. Баснер



Тадеуш Боровский — сам Генек Трушчинский. Актер создал психологически сложный характер, убеждающий во всех своих проявлениях — и тогда, когда Генек сопротивляется встрече с матерью, боясь обмануться в ожиданиях, что уже бывало, и тогда, когда старается понять Зинаиду Григорьевну, ближе познакомиться с ней, обрести забытое имя свое.

В облике главной героини — Зинаиды Воробьевой зритель мгновенно узнает известную актрису Людмилу Касаткину. Но доверие к реальному существованию персонажа не колеблется: актриса сливается с образом, живет в своей героине, не щадит себя ни на одном этапе этой роли, столь насыщенной сильными эмоциями, увлекает нас подлинностью глубоких переживаний, безбоязненной открытостью незащищенного женского сердца.

Фильм поставлен Сергеем Колосовым. Дав своей картине гордое название «Помни имя свое», режиссер, конечно же, сознавал, что в словах материнского наставления слышится призыв, обращенный к художнику и к зрителю. Искусство обязано помнить все. Беречь духовные ценности человечества, моральные устои, попираемые разномыслием фашизмом. Помнить о былом, напоминая о нем. Такой была общая задача, которую решал постановщик.

Взволнованно и искренне рассказал он историю своей героини. Закончил титром-справкой: «В основу фильма положены действительные события». Но и без этой фразы мы бы ему поверили: фильм правдив.

*В концлагере.
Так у Зинаиды Григорьевны Воробьевой
(Л. Касаткина) отняли сына*

«УХОДИЛИ В ПОХОД ПАРТИЗАНЫ»

Василий КИСУНЬКО

Старые крестьяне собрались, чтобы засеять поле. Кругом война, кровь, смерть, но крепкие, крахотистые мужики идут по теплой весенней земле и, как в незапамятные времена, когда не было еще ни тракторов, ни сеялок, разбрасывают из лукошек зерно.

Очень точен этот образ противоборства жизни и смерти, воплощенный в двухсерийном белорусском фильме «Пламя» (сценарий Г. Буравкина, Ф. Конева, В. Халипа, постановка В. Четверикова). Будни войны, ее логика «дописали» историю засеянного поля. Его пришлось заминировать, чтобы преградить путь фашистским танкам. А потом пришли каратели, согнали все село и велели старикам, женщинам, детям идти перед солдатами по минному полю. Тогда вышел старый крестьянин, вызвал нескольких своих ровесников. Впря-

лись они в страшные катки, и вот один взрыв, другой, третий... И так — до последнего взрыва — в котором смешались и земля, и зерно, и селятель.

Это — война.

А другой старик, в другой картине, в мосфильмовском «Фронте без флангов», уходя с партизанами, оставляет близких в лесном поселке. Потом он возвращается, но находит вместо домов пепелище.

Это — тоже война...

«Фронт без флангов» и «Пламя» займут в истории военной темы особое место уже потому, что дают необычные доселе по масштабу картины партизанских битв и партизанского быта, народного горя и народного подвига.

Вот возникают в памяти простые и точные кадры фильма «Фронт без флангов»: лес в утренней дымке, строй советских солдат, попавших в окружение. А перед строем — майор Млынский, в прошлом сельский учитель, потом — чекист, политрук, сегодня — командир регулярной части, действующей в тылу врага. Но больше, чем лица, больше, чем слова, врезается в память деталь: боевое знамя, пробитое осколком, силуэт Ленина на знамени.

Фильм, поставленный по роману Семена Цвигуна «Мы вернемся», — произведение многоплановое, насыщенное событиями. И в центре происходящего постоянно остается человек, не очень склонный выказывать свои чувства, быть может, даже немного усталый и в то же время редкостно щедрый душой, способный легко понять других, всегда помочь, поддержать. Это майор Млынский.

Наверное, многие ждали, каким будет следующий шаг в творческой биографии Вячеслава Тихонова после успеха Штирлица из «Семнадцати мгновений весны». В роли Млынского есть своя глубинная связь с этой работой: там чекист ведет скрытый поединок с военно-идеологической гитлеровской машиной. Здесь — человек той же судьбы, того же мира, только в иных условиях, в условиях открытого боя. Тихонов создает образ совершенно самостоятельный, но зритель, не сомневаюсь, уловит эту тему одной судьбы и еще раз оценит сдержанность Тихонова-актера, его мягкость, одухотворенность. И тем более потрясен будет зритель эпизодом, когда Млынскому сообщают о том, что его родных, схваченных по доносу предателя, расстреляли оккупанты, и когда партизанский командир на мгновение согнется, сожмется под тяжестью страшного горя.

Да, за победу над врагом порой приходилось платить самым дорогим. С горькой простотой рассказывают об этом авторы «Фронта без флангов». Вот один из первых его эпизодов. Советский моряк, пробирающийся к своим, набредает в лесу на одинокий хутор. Он пьет молоко, беседует с хозяином, шутит с белоголовым мальчишкой.

А потом на хутор врываются фашисты.

Спрятавшийся на чердаке моряк не может равнодушно смотреть, как оккупанты расстреливают безоружных людей. Он принимает неравный бой и выходит из него победителем. И какая же радость мелькает в глазах моряка, когда он обнаруживает, что фашистская пуля не задела мальчишку. Он уводит осиротевшего, потрясенного увиденным паренька с собой, заменяет ему родного отца.

Можно было бы вспомнить многие другие сцены, в которых появляется мичман Вакуленчук — богатырь с ясной улыбкой, неустрашимой волей, отчаянной злостью в бою, застенчивой нежностью ко всем, кого нужно поддержать. Эпизоды, в которых участвует этот герой в исполнении Алексан-

...— это в лагере настойчиво внушала сыну мать, предохраняя разлуку и не полагаясь на детскую память, сминаемую трагическими обстоятельствами. Опасения Зины оправдались. Мальчик забыл свою фамилию. Воспитанный усыновившей его полькой, он стал Генеком Трушчинским — так уж случилось.

В названии фильма кроется и более широкое значение, к нему мы придем, размышляя над увиденным. «Помни имя!» — слова матери, святые слова. Неужто впустую они могут быть сказаны? Чем же тогда дорожить? Пусть Генек Трушчинский никогда не расстанется с приютившей его страной — Польша для него не чужбина. Пусть не покинет он ставшую ему родной прекрасную женщину, которая его вырастила, — именем ее, своим нынешним именем он вправе гордиться. Но придет день, когда он увидится со своей матерью, с Зинаидой Воробьевой, и примется расспрашивать ее об отце, о себе, о том, что было, и, конечно, о ней самой, о славной тете Наде. Мама расскажет. Матери помнят все. А коли так — будут знать и дети. Надо, чтобы знали.

Осуществилось заветное: Зинаида Григорьевна разыскала Гену. Но как непросто ей свыкнуться с фактом, что сидящий напротив нее крепкий человек с бородкой, молодой капитан Гданьского пароходства, поглощенный своими интересами, — ее сын. Как непросто примириться с обидным расставанием — Генек Трушчинский через месяц уедет в плавание. И нелегко ей проститься с ним.

Ей и сейчас помнится неуклюжий малыш, впервые шагнувший, впервые упавший. Матери помнят все. И не позволяют нам утвердиться в беззаботно-бездумном отношении к жизни.

Воссоздать на экране эту трудную историю было непросто. В фильме отличный ансамбль актеров. С неподдельным теплом, с душевной щедростью роль верной Надежды сыграла Людмила Иванова. Скромная и отзывчивая «польская жена» Генека (материал этой роли по необходимости предельно ограничен) в исполнении Рышарды Ханин запоминается надолго. И очень хорош

Сценарий Г. Буравкина,
Ф. Конева, В. Халипа
Постановка В. Четверикова
Гл. оператор Б. Олифер
Гл. художник Е. Игнатьев
Композитор А. Муравлев

дра, Денисова, как-то сами собой выстраиваются в самостоятельную романтическую балладу. В том же ряду наиболее запомнившихся образов «Фронта без флангов» можно назвать многих. И деда Матвея в исполнении известного актера Олега Жакова, нашедшего в характере своего героя ту подлинную, народную интеллигентность, которая сделала Матвея нравственным эталоном для всех партизан. И патриота Охрима Шмиля, надевшего форму полицая, чтобы выполнить задание нашей разведки (эта небольшая роль останется заметной в творческой биографии Евгения Шутова). И юного капитана Серегина (работала эта стала серьезным экзаменом для Семена Морозова, актера одаренного и обаятельного, но слишком уж «избалованного» однообразными ролями славных белозубых парней). И председателя «подпольного» колхоза Клавдию Герасимовну — светлую, ясную героиню Людмилы Поляковой. За каждой из таких судеб — судьба всей страны, истории, преломившейся именно в этом неповторимом, незаурядном характере.

Однако есть в фильме образ, интересно намеченный, но не раскрытый. Я имею в виду отца Павла, с которым Млынский встретился при отступлении и который позже стал партизанским связным.

Чувствуется, что артист Иван Переверзев многое мог бы рассказать о своем герое, если бы не драматургия, всего лишь дважды, походя вспомнившая о незаурядном человеке.

Такой схематизм немало вредит обоим фильмам и там, где на экране появляются представители фашистского вермахта. Они отдают отрывистые команды; старшие распекают младших за нердивость. Вот и все. Не мало ли для того, чтобы создать образ врага в масштабных киноопеях?

Вот мы и подошли к главной проблеме, которую авторы фильмов по-разному пытались ре-

шить и которая все же осталась решенной не до конца.

Я имею в виду испытание масштабностью. Ведь у эпического жанра, как известно, свои определенные законы.

Здесь необходима ювелирная точность, предельная концентрация внимания на человеке, о котором за считанные минуты мы должны узнать самое главное. К сожалению, далеко не всегда это удается.

Авторы фильма «Пламя», например, искренне увлечены размахом событий, недаром в числе бесспорных удач — батальные сцены, панорамные кадры, запечатлевшие истерзанную войной землю, поля битв, партизанские колонны...

В этих колоннах, в строю тех, кто сражается за родную землю, мы видим очень разных людей. Но камере некогда задерживаться на них подробнее.

Режиссер Виталий Четвериков строит повествование так, будто каждому персонажу еще предстоит стать героем целой серии, досказать о себе то, что не удалось. Но досказать временами так и не удается. Потому даже сильнейшие эпизоды

порой не оказывают того эмоционального воздействия, какое можно было бы ожидать. К примеру, смерть старика Лявона на минном поле воспринимается как высокий символ, она потрясает, но в то же самое время оставляет в душе ощущение досадной бедности, краткости прежних встреч — нам хочется вспомнить, что мы знаем о старом белорусском крестьянине, так гордо пошедшем навстречу гибели, хочется перебрать в памяти прежние встречи с ним — но встреч, к сожалению, было очень и очень мало.

Однако, когда законы жанра в фильме «Пламя» соблюдаются, на экране возникает интереснейший коллективный портрет партийных и военных руководителей. Режиссура умно, без нажима, находит в них то внутреннее, духовное единство, которое свело этих людей. Особенно хорош командир Гузей Михаила Глузского — человек, сменивший будни колхозного бухгалтера на будни партизанского вожака. Запомнится и другой герой, Горбунов (В. Козел), ушедший в себя, не сразу изживающий трагический шок плена.

Твердую волю партии, трезвый реализм, исключаящий всякие попытки подменить партизанскую войну партизанщиной, воплощает в себе герой Юрия Каюрова, командир соединения Лагун.

Если говорить об идейно-художественном итоге обоих фильмов, то оба они, «Фронт без флангов» — в образе Млынского, «Пламя» — в образах партизанских командиров, создали выразительный портрет коммуниста — организатора народной победы в народной войне.

Помните, у пробитого в бою Красного знамени майор Млынский, собрав разрозненные отряды попавших в окружение солдат, сказал простые слова: «Мы вернемся. Мы вернемся с победой. Клянемся». И он сдержал свою клятву, как сдержали ее Гузей, Лагун, многие другие командиры и рядовые партизанских соединений, принешие мир и победу на родную нашу землю...

«Фронт без флангов».
Семен Морозов
в роли капитана Серегина

Вот так пошел навстречу смерти
белорусский крестьянин
Лявон (Б. Бабкаускас)



● ВАЛЬТЕР ЗАЩИЩАЕТ САРАЕВО

«БОСНА-ФИЛЬМ» Югославия

Сценарий Д. Лебовича
Режиссер Х. Крвавац
Оператор М. Димосавлевич
Художник М. Еремич
Композитор Б. Адамич

за и против

ЗАДАЧА С НЕНУЖНЫМИ НЕИЗВЕСТНЫМИ

Мирон ЧЕРНЕНКО

Этот фильм начнется деловито и строго. И на самой доверительной ноте. Генерал-полковник вермахта Леер сообщает нам одну из секретнейших тайн второй мировой войны: сегодня группа армий «Юго-Восток» начнет эвакуацию с Балкан; после падения Белграда положение двадцати гитлеровских дивизий становится угрожающим; единственное спасение — выход в Грецию через Сараево; важнейшая проблема — снабжение отступающих армий горючим; кодовое название операции — «Лауфер»; главное препятствие — сараевское подполье во главе с неуловимым партизанским разведчиком Вальтером; уничтожение подполья поручено штабс-тенкюфюреу Хельмуту фон Дитриху...

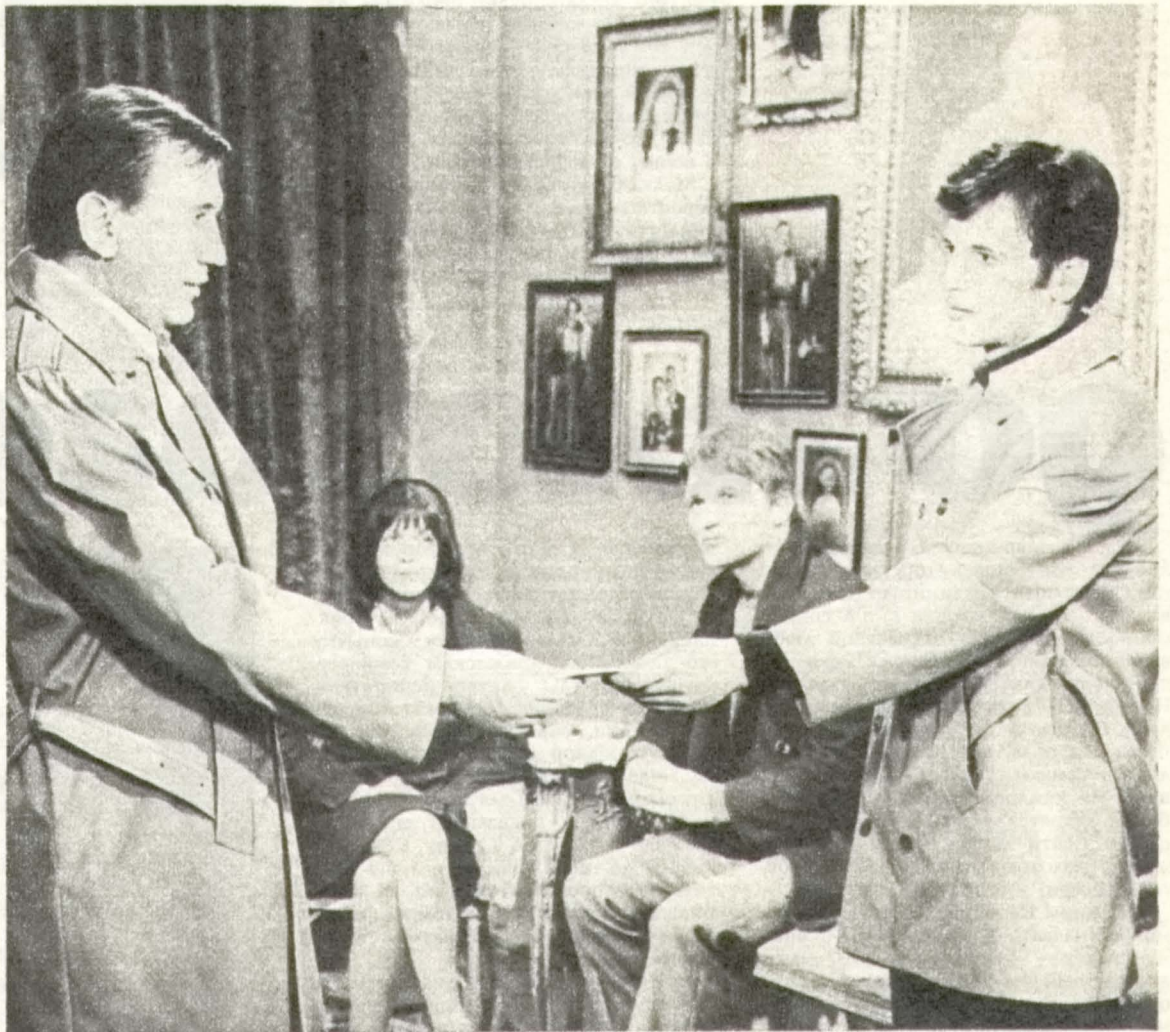
А потом — столь же подробно, анимательно и настороженно нам покажут этот брошенный в котловину город: мечети и христианские храмы, синагогу, узкие улочки, восточный базар, кварталы ремесленников — все это смешение культур, наречий, народов, город Сараево, тот самый, где родилась когда-то первая мировая, где разыгралась вскоре одно из серьезных сражений второй мировой... Мы увидим его глазами фон Дитриха — будущее поле боя, где за каждым углом, за каждым забором, в любой подворотне таится нечто враждебное, угрожающее, готовое к нападению, к прыжку...

Впрочем, знакомство это будет непродолжительно: еще один беглый взгляд, и фон Дитрих перейдет к отрывистому жаргону приказов: окружить, ликвидировать, обеспечить...

Все это кажется знакомым; что-то похожее, лишь масштабом помельче, мы слышали не раз в югославских фильмах: аэродром должен быть уничтожен — срок пять дней, от успеха зависит жизнь трехсот партизан; мост должен быть взорван, на выполнение — семь дней, от успеха зависит судьба пяти тысяч партизан... Первый фильм назывался «Диверсанты», второй — «По следу «Тигра», третий — «Вальтер защищает Сараево». Все они поставлены одним и тем же режиссером — Хайрудином Крвавацом, мастером того жанра, который критика назвала «юготриллером», а говоря проще, отечественной моделью приключенческого военного кино.

Крвавац повторяет эту модель и на сей раз. Так будет: отмеренная по минутам прямая линия сюжета, не допускающая никаких случайностей, скидок на психологию, отклонений. Сейчас, когда задача определена, когда противоборствующие стороны вышли на исходные позиции, уже нет места ни декларациям, ни клятвам, ни проклятиям — это могут позволить себе лишь дилетанты от войны. Герои Крваваца — профессионалы Сопротивления, до конца постигшие сложнейшую механику своего ремесла. Поэтому причина успеха «Диверсантов» и «Тигра» кроется не только в загадках сюжета, не в традиционном «кто есть кто» приключенческой интриги. Она таится в непрерывном восхищении той легкостью, сверхчеловеческой лихостью и элегантною, с которой герои исполняют свой боевой труд.

«Вальтер» поначалу кажется еще одним вариантом этой испытанной модели: сейчас мы станем свидетелями противоборства, в котором выигрывает тот, у кого крепче нервы и воля, кто первым сделает нетрафаретный ход. И режиссер вроде бы не обманывает ожиданий: верховный штаб Народной-освободительной армии поручит сараевскому подполью сорвать операцию «Лауфер», и



фильм закончится так, как подобает уважающему себя триллеру, — взрывом гигантского бензохранилища.

Однако чем дальше развиваются события, тем меньше оправдываются ожидания. Кажется даже, что это вовсе не Вальтер находится в центре сюжета. Напротив, подполье как бы отодвигается на второй план, а на первом показаны гитлеровцы.

Это они, эсэсовский полковник фон Дитрих и помощник его Бишоф, организуют «подпольный комитет» во главе с лже-Вальтером, а на самом деле гестаповцем по кличке «Кондор». Это они проводят провокационную, бессмысленную диверсию на железной дороге, чтобы выманить Вальтера из укрытия. Это они объявляют от имени подполья призыв комсомольцев в партизаны, чтобы заслать вместе с ними своих агентов. И, наконец, когда провокация не удалась, устраивают нападение комсомольцев на колонну военных грузовиков, чтобы уничтожить юных антифашистов, а заодно их родственников, друзей и единомышленников.

Фон Дитрих умышленно поднимает вокруг Вальтера и операции «Лауфер» шум, чтобы спутать карты, выиграть еще один раунд, а тем временем благополучно завершить операцию. И, надо сказать, что на первых порах ему это удается. Но мало-помалу сюжетная путаница дезориентирует зрителя куда больше, чем героев картины, отвлекает его бесконечными детективными перипетиями.

В результате действие превращается в мозаику мелких, не связанных напрямую задач, целей, линий: подпольщики пытаются узнать, в чем заключается операция «Лауфер», гестаповцы — дознаться, где скрывается Вальтер; подпольщики засылают агента в подполье, и у героев уже почти не остается времени, чтобы сосредоточиться, заняться чем-нибудь одним, чтобы выполнить ту самую задачу, ради которой и был задуман фильм. И, оказывается, что это изобилие персонажей, ситуаций, обманов, подвохов не «держит» даже самый

«Кондор» или «Вальтер»? Кто он?

лихой сюжет. И не только не «держит» — мешает своей жесткой определенностью.

Разумеется, все закончится благополучно. Вальтер вовремя разгадает коварные замыслы фон Дитриха, обратит провокацию себе на пользу. Предатели будут наказаны, а обманутые ими антифашисты вновь займут свое место в общем строю. В самом конце второй серии Вальтер заманивает «Кондора» на минное поле, и тот погибнет в страшных мучениях... Но в это время танковые дивизии вермахта уже подойдут к городу, и сюжет оставит героям считанные метры, чтобы взорвать бензохранилище, сорвать операцию «Лауфер».

Быть может, эти претензии покажутся иному зрителю излишне придирчивыми. В самом деле, смотреть интересно? Интересно. Партизаны побеждают? Побеждают. И значит, чем закрученнее, чем острее сюжет фильма, тем увлекательнее он смотрится.

Против этого возразить трудно. Жаль только, что Крвавац не поверил жанру. Жаль, что не сделал на этом сюжете — подлинном, кстати сказать, как сюжеты всех его лент, — неторопливый, обстоятельный, внимательный и не теряющий при этом увлекательности многосерийный телевизионный фильм. Вот когда интрига разгулялась бы волю и каждый эпизод, каждый поворот ситуации мог бы стать вполне законченным фрагментом эпического полотна, которое нет-нет да и просвечивает в «Вальтере»... А тут так и кажется, что сюжет потрескивает, втискиваясь в прокрустово ложе стандартного, пусть и двухсерийного метража; так и кажется, что интрига сминает персонажей, превращаясь из баллады о подвиге в задачу со многими и ненужными неизвестными...

от хорошего

Юлий СМЕЛКОВ

заходи», — произносит она совершенно спокойно, как говорят с человеком, которого не видели пару недель. В самом ли деле Надежда только что была взволнована? Да и любила ли она его когда-нибудь? Вроде бы любила — тут же нам показывают эпизод из военного прошлого. Но вера уже разрушена — вера в то, что отношения этих людей могут быть нам безразличны, что через них мы узнаем что-то, чего не знали раньше, — о войне, о любви, о жизни.

Мелкая авторская неточность? Да, вероятно, — но этой неточностью начинается необратимый процесс потери интереса к происходящему на экране. Чувства героев становятся все



*«Небо со мной».
Авария почти позади*

до плохого

В одной современной повести бойкий молодой человек, торгующий книгами на улице, рекламирует свой товар так: «А вот лучшая книга современности — история несчастной любви домохозяйки и офицера... Эффектная сцена скачек... Загранпоездка в Италию... Смерть под колесами поезда...» — словом, вы уже поняли, что речь идет об «Анне Карениной». Молодого человека, естественно, увольняют из книжной торговли, но проблема остается — ведь в самом деле сюжет почти любой великой книги можно изложить точно, но в такой тональности, что получится пошло.

Да, Анну Каренину действительно можно назвать домохозяйкой, а сцену скачек — эффектной в том смысле, который мы придаем этому слову, описывая головокружительную погоню в каком-нибудь детективном фильме. И можно было бы, произведя соответствующие изыскания, найти роман, абсолютно заурядный, но более или менее точно повторяющий сюжет великой книги Толстого. Выдающиеся и посредственные произведения искусства создаются, в сущности, из одного и того же материала: люди, их мысли и страсти, мечты и страдания — и слово писателя, краски живописца, съёмочная камера. Один умеет увидеть в «Анне Карениной» Анну Каренину, другой сужает угол зрения до того, что остается только несчастная любовь домохозяйки и офицера плюс эффектная сцена скачек.

Интересно, однако, вот что: как сужается этот самый угол зрения? Вот перед нами фильм, в котором использован вполне доброкачественный жизненный материал, снимаются хорошие актеры, поистине превосходна работа оператора И. Черныха.

...На войне встретились двое и полюбили друг друга. Потом ей сообщили, что он погиб в бою, и она вышла замуж за его друга. И вот случайная встреча тридцать лет спустя.

Это эпизод из фильма «Небо со мной» (сценарий О. Стукалова, Т. Кожениковой, М. Попович, постановка В. Лонского. «Мосфильм»). Летчика Клинова играет И. Ледогоров, Надежду, с которой он неожиданно встречается, — Л. Лужина. Как сыграть такую встречу? Вероятно, именно так, как это сделано в фильме: волнение, радость («жив!»), смутное чувство вины у Надежды. До поры до времени веришь героям. И вдруг — реплика Надежды: «Вот адрес. Будет время,

прохладнее, и попытки авторов фильма компенсировать эту прохладность обилием драматичных ситуаций успеха не приносят. Мы узнаем историю пленения Клинова, видим попытку его побега на вражеском самолете. Дочь Надежды, летчик-испытатель, попадает в аварию, ее хотят списать из авиации, она сопротивляется. На международной авиационной выставке Надежда встречается с немецким летчиком, который когда-то сбил Клинова и теперь показывает его фотографию, сделанную в плену. Сам Клинов тоже переживает: его по состоянию здоровья отчислили из авиации, он испытывает автомобили, но при этом мечтает о возврате к старой профессии.

Вот сколько всего... Однако все эти ситуации, в сущности, лишены драматизма. Об Ирине, дочери Надежды, нам сразу же после аварии сообщают, что она почти не пострадала и что самолет разбился не по ее вине — стало быть, чтобы вернуться к любимой работе, она должна проя-



*«Пятеро на тропе».
Оказывается, разрешить спор
можно и таким образом*

один шаг

вить настойчивость, не более того. Встреча с немцем — повод для мгновенного всплеска чувств, больше из этой ситуации ничего не выжмешь. Клинов в финале решает вернуться в авиацию (не летать, конечно, а на какую-нибудь техническую работу), а мы недоумеваем: почему это не произошло раньше? Что ему мешало? Или что помогло сейчас? Встреча с Надеждой и ее мужем? Но неужели эта встреча сыграла только такую роль?

Жизненный материал, использованный в фильме, давал возможность разговора со зрителем о памяти войны, об оставленных ею, до сих пор не зарубцевавшихся ранах, о трагической ситуации, когда человеку вро-



*«Рейс первый, рейс последний».
На горных трассах героев
подстерегают весьма
«неожиданные» обстоятельства*



Ян Анатольевич БЕРЕЗНИЦКИЙ — лауреат премии в области кинокритики и кинотеории Союза кинематографистов СССР. Выступает в печати по вопросам советского и зарубежного театра и кино с 1956 года.

ОН, ОНА, «ИНТУРИСТ» И АВИАЦИЯ

Он летчик. Служит в Заполярье. Влюблен в свою профессию. Влюблен в жену.

Она экскурсовод. Служит в «Интуристе». Влюблена в профессию. Влюблена в мужа.

Оголенность этой схемы зовет, наверно, ироническое к ней отношение. Попробуем, однако, отнестись к делу серьезно. Конфликт между любовью и долгом — один из вечных конфликтов. Но долг может быть и призванием. Тогда он тоже любовь. Почему же невозможен конфликт между истинной — до страсти, до самозабвения — любовью к делу и истинной же — до страсти, до самозабвения — любовью к женщине (к мужчине)? И он и она не мыслят жизни друг без друга. Но в Заполярье нет «Интуриста», во Львове нет полярной авиации.

Бытовая основа конфликта не помеха его истинно драматическому звучанию. В картине «Потому что люблю» (авторы сценария А. Пинчук, В. Трунин, режиссер И. Добролюбов «Беларусьфильм») конфликт, однако, предстает в виде той же оголенной схемы, что и в начале этой рецензии. «Я соскучилась... по работе». «По сыну скучаю смертельно». «Я тоже закончила институт, у меня есть профессия». Не будь в картине этих словесных опознавательных знаков ее (угадываемого) основного конфликта, вполне можно было бы сказать, что перед нами еще одна вариация на модную когда-то тему: знательный муж и жена-мещанка.

Тем более, что в картине есть опознавательные знаки и этого полубытового конфликта. Первая из процитированных выше реплик в полном виде звучит так: «Я соскучилась по городу, по нормальным магазинам, по работе». Магазины, как видим, предшествуют здесь работе. Так же

как заявлению «я здесь нужна» (произносится оно в супружеской постели, но имеется в виду город Львов) предшествует щелчок насчет «квартирки» («Будет совсем чудно. Я потихоньку меняю мебель»).

Но пусть даже героиня натура столь сложная, что привязанности к мужу противостоят ее влюбленности не только в профессию, но и в «квартирку». Беда в том, что во всех этих влюбленностях нет страсти. По сыну, по жене, по работе, по мужу героиня фильма не более чем «скачучаю».

Недаром с экрана то и дело доносится этот невысокой температуры облобок.

Из четырех объектов любви (она, он, ее профессия, его профессия) только один — авиация! — показан в фильме так, что понимаешь: да, это можно любить до страсти, до самозабвения. В эпизодах тренировочных полетов (они — лучшее, что есть в картине, и, по счастью, занимают в ней немалое место), в сценах на КП, даже в загадочно-пунктирных мольканиях на световых табло — во всем этом отраженно ощущаешь ту прекрасную одухотворенность, которой так недостает людям этого фильма.

В фильме есть и несколько побочных конфликтов. Достоверен из них только один. Старейший командир авиачасти полковник Белый («летает еще — будь здоров!») начинает сознавать, что годы берут свое, что он уже «отлетался». В него веришь. В этом есть драматизм. Исполняет роль Белого молодой герой нашего кино пятидесятых годов Николай Рыбников. Исполняет хорошо. Потому, в частности, хорошо, что вкладывает в роль свое, личное. В песне, которую поет в картине Рыбников — Белый, не только грусть разлук и ранних седин, но и обещание новых встреч...

Ян Березницкий

фильм) острых ситуаций множество. Разрушенная семья егеря Гафара: его жена потянулась к городской жизни, оставила мужа и сына. Несчастный случай с этим сыном — он попал в медвежий капкан. Наконец, гибель самого Гафара во время лесного пожара. Нападение на старшего егеря Малику. Эпидемия ящура. Драма в душе другого егеря, Мурода.

Авторам фильма этого, однако, мало. Они еще заставляют Малику, назначенную старшим егерем далекого заповедника, прибыть на новое место работы одетой как для вечерней прогулки по улицам Душанбе. Костюм, очевидно, должен символизировать современность героини, но выражает он всего лишь ее непрактичность; а когда она (в этом же костюме) умело укрощает строптивую лошадь, становится ясно: вместо реального живого характера нам предлагают арифметическую сумму всех возможных добродетелей. В дальнейшем это предположение подтверждается — Малика шествует по фильму от одного хорошего поступка к другому, просто замечательному, и все устраивается самым лучшим образом. А чрезвычайные происшествия введены в фильм с одной-единственной целью — замаскировать эту заданность, создать видимость конфликта.

По сути, Малике противостоит только один Тахир — браконьер, спекулянт и подхалим; от такого, естественно, хорошего не жди. Но конфликт с Тахиrom подложит ведению не искусства, а юстиции — его надо поймать и наказать по закону, а больше делать с ним нечего. Что же касается остальных работников заповедника, то возникает любопытная ситуация: люди они вроде бы неплохие, а заповедник превращен в кормушку для браконьеров и место отдыха за государственный счет для начальства районного масштаба. Такая ситуация могла бы стать предметом социально-художественного исследования, но авторы проходят мимо нее, поскольку корень зла найден (тот же Тахир), отрицательный персонаж выведен и разоблачен — и стало быть, все в порядке.

...У трех фильмов, столь, казалось бы, различных по тематике и содержанию, обнаруживается одна общая черта — бесконфликтность. Нет, я совсем не хочу упрекать их создателей в следовании пресловутой теории бесконфликтности — тут не теория, а самая что ни на есть практика. Согласно этой практике, нравственный, идейный, социальный конфликт либо совсем изгоняется из картины («Рейс первый, рейс последний»), либо подменяется ситуацией, в которой главную роль играет техника (авария самолета в «Небо со мной») или прямое нарушение закона («Пятеро на тропе»).

Если бы обработать по этому же принципу сюжет «Анны Карениной», то героиня толстовского романа и в самом деле превратилась бы в домохозяйку — во всяком случае, бросилась под поезд ей бы не позволили ни в коем случае: или Вронский раскаялся бы, или каким-нибудь иным путем все устроилось бы к общему удовольствию. Характер в таких фильмах не может состояться, проявиться, нет для него питательной среды и точки опоры — ни в одном из персонажей этих фильмов мы не находим ничего своего, самобытного, нет резко обозначенной черты, на которой актер мог бы построить заданный образ.

Что же касается жизненного материала... — что ж, он во всех трех случаях свободен от упреков. Но мне вспоминается в связи с этим старый анекдот о поваре, который никак не может понять, почему клиенту не нравятся котлеты, если в фарш пошли остатки чуть ли не всех блюд, готовившихся на этой неделе, и все это были хорошие, доброкачественные блюда...

де бы и не в чем себя упрекнуть, но не дает покоя чувство вины. Ко всем этим темам не раз обращалось наше искусство, в том числе и кинематограф, однако они все еще остаются неисчерпанными, тающими возможностями новых открытий. Что же помешало авторам картины «Небо со мной»? Психологические неточности — каждая из них сама по себе незначительна, но они суммируются, и в результате во взаимоотношениях героев очень мало художественно интересного. Ну, и конечно, стремление «всех согласить, все сгладить», привести все сюжетные линии к благополучному завершению.

Нетто аналогичное происходит и в фильме «Рейс первый, рейс последний» (сценарий А. Лапшина, постановка С. Гаспарова, Одесская киностудия). Осторожно намекнув, что в жизни еще имеются некоторые нерешенные проблемы (старость, супружеская неверность), авторы тут же торопятся уверить нас, что решение таких проблем — дело совсем не трудное. Вот, пожалуйста, — старый шофер по прозвищу Хорх. Сорок лет за баранкой, водил машины по знаменитой «Дороге жизни», на целине, на стройках сибирских ГЭС. Сейчас мы видим его сумрачным: последний рейс, а потом — на пенсию. Что ж, это нешуточная драма — но еще до конца рейса Хорх осознает все блага жизни пенсионера и даже убеждает своего пожилого коллегу, что все будет прекрасно. Другой шофер, Иван, — человек, разочарованный в женщинах, поскольку его супруге скучно было ждать мужа из дальних рейсов. По ходу фильма он обретает веру в женскую половину человечества: девушка, которую он подвез и которая дала ему свой телефон, ни свет ни заря прибегает на базу отдыха, чтобы сообщить, что номер изменился, и дать новый. Девушка эта попутно решает еще одну немаловажную проблему — распределения молодых специалистов, едущих на работу в сельскую местность.

Она поехала посмотреть, куда ее направили, и осталась недовольна: «Если б действительно деревня была! А то газловок: свет, вода; скоро газ будет... уж если из города выбирать — так в настоящую деревню». (Надо полагать, для обеспечения села кадрами специалистов придется срочно строить курные избы и заготавливать лапти — иначе эта избалованная современная молодежь ни за что не поедет.)

Если бы спросить авторов фильма; о чем он, мы, вероятно, услышали бы ответ: о преемственности поколений, о молодом человеке, вступающем в жизнь. А с точки зрения авторов, вступление молодого человека в жизнь усыпано розами и украшено девичьими улыбками. Отнюдь не хочу сказать, что так не бывает, но фиксация этой идиллии на пленку — дело неинтересное хотя бы потому, что за кадром остались причины, по которым все получилось столь хорошо и безоблачно. В результате эта история очень похожа... на сказку — там ведь тоже никто не объясняет, почему двое сыновей умные, а третий — дурак и почему именно дураку достается царевна и полцарства впридачу. Таков жанр, таковы «правила игры», в них есть своя прелесть и своя поэзия, но они решительно непригодны для фильма, претендующего на правдивое отражение современности.

Снова мы убеждаемся, что посредственные произведения создаются на том же жизненном материале, что и хорошие, только взятом под другим углом зрения. Под таким, вне пределов которого остается конфликт, увязывающий темы, проблемы, характеры в единый драматический узел.

Впрочем...
В фильме «Пятеро на тропе» (сценарий Т. Богдановой, К. Кирова, постановка М. Махмудова. «Таджик-

Путь на съемку ведет через тайгу, по извилистой дороге, то ползущей на подъем, то полого скатывающейся вниз, по расколоченным лесовозами бревенчатым мосткам через реки и ручейки, мимо сопок, затянутых утренней легкой дымкой.

Место съемки — круто поднимающийся вверх склон сопки, по которому предстоит пройти отряду Арсеньева со своим верным проводником Дерсу Узала. Здесь разыгрывается короткая, вроде бы случайная, но многое тающая в себе сцена гнева старого Дерсу, здесь впервые обнаружится его душевный разлад, боль и тревога: память об убитом тигре, мысль о том, что хозяин тайги не простит ему этого.

А пока у обочины притулилась долгая цепочка студийных машин с людьми и лошадьми, с осветительными приборами и съемочной аппаратурой, со всей той махиной техники, без которой не снять эту в общем-то простую, ничем не примечательную по внешним постановочным масштабам сцену.

Режиссер Акира Куросава (читателям нет надобности представлять это имя) уже на площадке, присев на корточки, выбирает в визир точку съемки, примеряя, как бы опущенная взглядом пространство будущего кадра. Вот здесь камера встретит поднимающуюся в гору цепочку людей, пропустит их, а затем, развернувшись, долго будет глядеть им вслед...

Маршрут отряда определен, место съемки выбрано, время готовить площадку. Готовить? Что, собственно говоря, готовить? Есть природа, прекрасная нетронутая природа, та самая, среди которой семьдесят лет назад прошел со своим отрядом Арсеньев (кстати, как видно, не случайное совпадение то, что местом своей стоянки киноэкспедиция «Дерсу Узала» выбрала молодой дальневосточный город, с недавних пор носящий имя Арсеньев). Есть актеры, визир ждущие навьюченные походным снаряжением лошади — репетируй и снимай. Но Куросава не спешит с началом. Видно, не зря он до того, как пришел в кинематограф, был художником. Он видит кадр как живописец, он добивается в кадре цвета, выверенности композиции с той же придирчивой тщательностью, с какой выписывает художник каждую деталь на холсте.

Вот здесь мешает прошлогодняя трава — ее надо выдолоть.

Здесь торчит в кадре ненужное дерево — надо подрезать. И Куросава, не медля, сам принимается за дело. Такова уж его манера: он предпочитает не отдавать указания, не рассказывать, а делать своими руками. Потом уже, когда декораторы, реквизиторы, ассистенты — вся многочисленная армия помощников включается в работу, он принимается за что-то новое — незанятым его на площадке не увидишь ни на минуту.

Постепенно площадка кадра преобразуется: в ней все то же ощущение — нетронутой — первозданной природы, но еще и высокая гармония искусства, отточенная красота пластика.

Теперь очередь за актерами. Они уже на площадке: Юрий Соломин, Максим Музук, вытянувшиеся цепочкой вдоль тропы казаки.

Внешне Арсеньев мало отличен от прежних киногероев Соломина. Опять привычная по многим фильмам армейская шинель, фуражка, опять почти не тронутое гримом лицо актера — такое же, как в жиз-



● Рабочий момент съемки: у камеры оператор А. Никаи и режиссер А. Куросава

ни, как в знакомых ролях, разве что усы чуть погуще, чем бывало раньше. Но при всем том чувствуется, что для Соломина эта роль по-особому значительна, как и встреча с таким режиссером, как Куросава. Впервые за многие годы работы в театре Соломин взял отпуск, чтобы целиком посвятить себя фильму.

Какова главная внутренняя тема создаваемого им теперь образа? Об этом актер говорит так:

— Речь идет о взаимоотношениях двух людей, казалось бы, очень непохожих друг на друга. У них разные национальности, биографии, воспитание, образование, имущественное положение, психология. Но оба они влюблены в одно прекрасное, именуемое природой. Один родился здесь, в этих лесах, и здесь же ему суждено умереть. Другой, чтобы приехать сюда, оставил Петербург, отказался от благополучной возможности служить в Польше и всю жизнь посвятил изучению дальневосточного края. И эта общая, породившая их любовь — таким, считает Куросава, должен быть смысл картины — оказывается сильнее того, что их разделяет...

Исполнитель другой главной роли, Максим Музук, — старейший театральный актер Тувы, на его счету десятки самых разнообразных ролей национального, русского и классического репертуаров — среди них Жухрай в «Как закалялась сталь», Валько в «Молодой гвардии», Осип в «Ревизоре», Тихон в «Грозе». В спектакле «Человек с ружьем» Музук играл В. И. Ленина. Но Куросаве у Музука важен не театральный опыт актерского перевоплощения (он порой только мешает), а сами его типажные данные: изрезанное морщинами лицо, добрая улыбка, его искренность, отзывчивость, в чем-то даже детскость и простодушие, его любовь к природе, ко всему живому. Действительно, когда Музук появляется на площадке, кажется, что он и есть Дерсу, так естественно для него этот сшитый из кож костюм, дорожная торба за плечами, рогатый посох в руке...

Репетиция. Куросава объясняет актерам сцену, которая сейчас будет сниматься:

— Ваш отряд поднимается вверх по этому склону. Вот здесь на деревце висит свернутый кольцом пруттик. Четвертый из казаков, ничего не подозревая, снимает кольцо, рассмат-

СВВО ТАИИ



В У

ривает его, делает несколько шагов вперед. Дерсу, идущий впереди отряда, оборачивается и видит все это. Он настолько взбешен, что бежит назад к казаку, крича на него: «Что твой делай! Этот знак говори: «Женьшень здесь нету». Твоя ломай, люди женьшень ищи, зря работай. Твоя — худой люди!» За всей этой сценой с удивлением наблюдают Арсеньев и солдаты, потому что еще ни разу не было, чтобы Дерсу так выходил из себя. А Дерсу, повесив кольцо на деревце, проходит между Арсеньевым и казаками и снова занимает свое место впереди отряда...

Регулируется, отрабатывается в деталях, шлифуется по метражу, по ритму сцена — сначала одними актерами, а затем уже вместе с лошадьми, которым тоже нелегко даются эти прогоны, эти крутые подъемы и спуски по склону.

Метод, которым снимает фильм Куросава, для наших студий достаточно необычен. Съемка, как правило, ведется у него сразу тремя камерами, с трех разных точек, причем

вся сцена фиксируется строго в своей временной последовательности — от начала и до конца. Такой метод работы дает актеру чувство раскованности, свободы, он не стеснен рамками кадра, направленным на него объективом — и потому так достоверно поведение героев в картинах Куросава. К тому же многокамерный метод помогает и в монтаже находить предельно точные, плавные, органичные стыки.

Но сегодня на площадке только одна камера, снимающая сцену единым непрерывным планом. Оператор Юрий Гантман вместе с охотоведами отправился в глубь тайги снимать гон оленей, и на площадке сейчас один Асакадзу Накаи, японский оператор, вместе с которым Куросава создавал такие свои шедевры, как «Жить», «Семь самураев», «Кровавый трон», «Красная борода» (всего на счету Накаи сто тридцать два фильма, больше, чем у любого другого оператора Японии).

Как всегда, приходится ждать солнца, чтобы успеть снять весь

этот протяженный план до того, как набегит следующее облако. Удивительная слаженность чувствуется в работе всех, кто на съемочной площадке.

Еще только приближается долгожданный просвет в небе, а все уже в полной готовности: сейчас высоким, резким голосом Куросава скомандует «Начали», по взмаху его руки пойдут в гору тяжело навьюченные лошади, пойдет отряд Арсеньева, который ведет сквозь тайгу добрый и справедливый человек — охотник Дерсу из рода Узала...

Группе долго еще предстоит идти по таежным дорогам, мокнуть под дождями, тащить технику по раскисшей, хлюпающей глине и — что самое худшее — сидеть взаперти в арсеньевской гостинице, когда таежная непогода обрушивается на землю ливни, смывает мосты, отрезает все пути к съемочной площадке.

Упорство человека перед лицом природы...

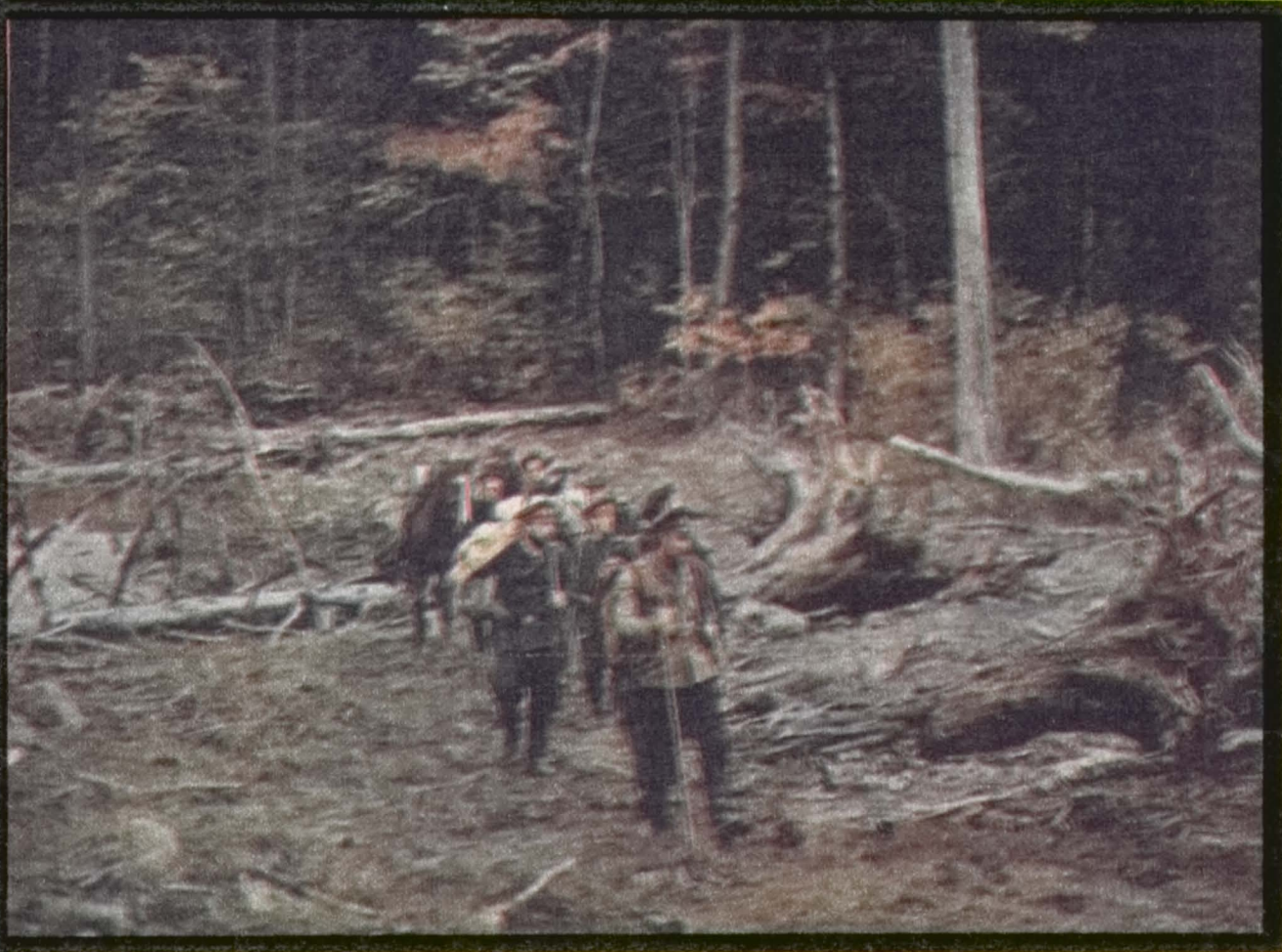
Как видно, стремительно идущее вперед время не отменило этой извечной проблемы.

● Главных героев — писателя, путешественника и исследователя Владимира Арсеньева и его проводника Дерсу Узала — играют Юрий Соломин и Максим Мунзук

● Уссурийский тигр — тоже один из участников картины

● В делях тайги...

Фото И. Гневашева





прогулки

Евгений ГАБРИЛОВИЧ

Рис. Г. Новожилова

Как рождается сценарий?

Толчком к его созданию служит то интересный случай, то знакомство с яркой личностью, то размышление над важной проблемой... Но одно общее — пристальный, заинтересованный взгляд художника на действительность. Под рубрикой «Сюжет для сценария» мы будем публиковать материалы, различные по жанру: рассказы, очерки, эссе, заметки, диалоги, которые помогут читателю, а в последующем, возможно, и зрителю лучше понять связь жизни и искусства.

«Прогулки» Евгения Габриловича — открытие новой рубрики.

1

Мы приехали в Триест в полночь, вокзальный перрон был по-ночному почти безлюден, и только пять итальянских солдат в беретах и бородах, с левым погоном, свисавшим с плеча, ходили, курия сигареты и трубки и заигрывая с девчонками. Девчонки были в шортах и куртках, а за плечами у них вещевые мешки с походными складными кроватями — это были студентки-туристки, спустившиеся со словенских гор. По перрону, вдоль поезда, катились подвижные буфеты на электрокарах, дымившиеся паром от сосисок и спагетти и позванивавшие бутылками всех размеров и форм. А на стенах вокзала атели, синели и зеленели рекламы белья, ожерелий, колготок, шоколада и противозачаточных средств. И мерцала электроручками реклама кинотеатра, где монополюбо, вот уже месяц, шел фильм под названием «Жалко все-таки, что она сволочка!».

Поезд тронулся, мы понеслись по дуге вдоль бухты и врзались в ночные пространства, исчерченные автострадами, пробегавшими друг над другом. Мелькали сонные станции, оранжево-золотистые фонари, лимонные бензоаправки, все было сверхсовременно в этой адриатической полутьме. Стара была лишь луна, наивно и робко лезшая за нашим вагоном.

Утром, когда рассвело, стали видны зеленые ставни, полощущиеся на стежах белье, зонты итальянских сосен по ржавым холмам, потрепанные дома прославленных городов, виноградники, огороды. Торжественно и роскошно, как подобает на юге, взошло солнце, и замелькали за окнами грузовики, повозки и мотороллеры, спешившие с мясом, сыром, вином и фруктами в Рим. И вот поезд замедлил ход, за окнами пробежало все то, что пробегает всегда перед подходом к любой большой станции, вагоны прошли под навес и замерли у перрона вокзала Термини. Это был Рим.

Я приехал сюда, в Вечный Город, чтобы вместе с моим итальянским соавтором, сценаристом

Родольфо Сонего, сделать либретто, точнее, «скетту», то есть набросок либретто, «лесенку» будущего сценария «Подмастерье». Он был предназначен для совместного итало-советского фильма.

— Ну что ж, — сказал мне в то утро Сонего, — давайте поедем в город, побродим, поговорим.

Мы сели в машину Сонего. То был «ситроен», весь в шрамах и ссадинах, с двумя вмятинами на багажнике. Но мой соавтор и не подумывал о ремонте: вскоре я понял, что автомашина в рубцах свидетельствует здесь о том, что владелец ее не пошляк, не филистер, не конформист и, следовательно, относится к правилам уличного движения небрежно и свысока, как и подобает Корсо, улице бывлых карнавалов, цветов, конфетти и красавиц, небрежно покоившихся в разукрашенных экипажах. Сегодня тут не было ни цветов, ни конфетти, а красавицы в коротких кожаных куртках, с распущенными волосами и в ладных сапожках скользили на мотороллерах и мотоциклах, ловко лавируя среди автомобилей, напрочь заткнувших улицу. И только дома остались такими, как были в давние времена, единственные в своем римском облике: с высокими, узкими длинными окнами, лепными наличниками, зелеными ставнями и дождевыми подтеками на антикварных стенах, окрашенных в терракотовые тона.

Шаг за шагом пробрались мы к Пьяцца Колонна, и Сонего вводил меня при содействии переводчика в курс всего того, что он придумал по части сюжета до нашей встречи. Действие должно начинаться в десятые годы двадцатого века и длиться довольно долгое время, пронзая этот мятущийся век. Герой — молодой, но уже прославленный реставратор церковных фресок. Он красив, но нрав его вздорен и резок. Ни один рабочий, нанимаемый им в подмастерья, не может ему угодить.

С бранью он гонит их прочь.

На этом месте Сонего, мой соавтор, прервал свой рассказ, потому что мы все же достигли

Пьяцца Колонна и противозаконно, но весьма независимо протиснулись на стоянку, отведенную для членов парламента, — парламента был рядом. Покинув «ситроен», мы пошли по направлению к Тибру. Мы шли по несравненным по красоте и засоренности улицам, среди потрясающей пестроты балкончиков, помойных контейнеров, черепичных крыш, вдоль дворов, где плескались фонтанчики, украшенные мраморными амурами, цвели розы и валялись на мраморных плитах объедки, обломки каких-то стульев и брошенные дырявые туфли, — мы шли по улицам, грязным, узким, где нет даже тротуаров, и Сонего продолжал свой рассказ:

— Итак, реставратор фресок. Назовем его Гаэтано. Однажды, прогнав очередного подсобника, он во время прогулки по близким к городу деревьям видит совсем молодую крестьянку (Сонего дал ей имя Марина, я предпочел бы менее привычное нашему уху — Паола или по крайности — Беатриче), удивительно ловко укладывающую в стену кирпичи. Он предлагает ей стать его подмастерьем. Она в восторге, родители, как это бывает, всегда недовольны и подозрительны, но деньги, как это тоже обычно бывает, делают свое дело. Марина отправляется в город и начинает работать с Гаэтано. И все дальнейшее, весь сценарий, есть история их любви и ссоры.

Мне такой сюжет нравится: и любовь и ссора — все это то, что, как мне представляется, я научился делать за долгую жизнь. И вот теперь, когда миновал Пантеон, где покоится прах Рафаэля, мы сворачиваем на Пьяцца Навона, я ввожу в меру сил моих дополнение к тому, что предложил мой соавтор. Их любовь и ссоры, предлагаю я, должны пройти через всю их жизнь: они любят, ссорятся, расстаются на долгие годы, снова встречаются, вновь любовь, опять ссора, заново расставание... И так далее, несколько раз. Сонего соглашается, мы выходим на площадь.

Возле храма, на белом мраморе, чернели лежбища хиппи, а поодаль, недалеко от рынка ху-

дожников, продававших свои картины, сидел молодой, зеленоокий нищий, положив широкополую шляпу для милостыни и засветив возле нее большую свечу.

Мы зашли в кафе «Три ступеньки», известное своим мороженым. Мороженое оказалось действительно подходящим, однако по части нашего замысла мы не продвинулись ни на шаг, утвердившись только в одном: да, это должна быть киноистория целой жизни — повесть любви и ссоры и снова любви и ссоры и, если можно и хватит места, еще раз любви и еще раз ссоры. Конечно, это была всего лишь зыбкая нить, но тот, кто знает, как трудно ее найти, а особенно в командировке, да еще в Риме, тот поймет, что я остался очень доволен этой прогулкой.

2

Я живу в отеле «Амбассадор». Но это не тот знаменитый «Амбассадор» на Виа Венто, улице Сладкой Жизни, где останавливаются министры, послы, финансисты, «тигрицы» и «тигры» кино и международные теноры. Гостиниц под вывеской «Амбассадор» в Риме немало, я видел одну из них в изрытом канавами предместье, в домишке с персиковыми и фиговыми деревьями, среди сорочек, пеленок и простынь на ветру. Наша гостиница значится в списках международных туристских компаний, и каждое утро ее вестибюль заполняют холмы чемоданов с авиабирками всех континентов и стран: это прибыла очередная группа туристов, или, как здесь говорят, «десант». А у подъезда уже стучат автобусы, и десант спешит занять места — мужчины в ковбойских шляпах, дамы неясного возраста в супершортах и с зонтиками от солнца, парни в сорочках, расстегнутых до пупа, в голубых, сиреневых и малиновых брюках, и юные девушки, тоже в сорочках, расстегнутых до пупа и, по моде, без лифчиков и с бантами у колен и с надписями на спинах «Приди ко мне!»

Рядом с нашим «Амбассадором» находится крохотное кафе, торгующее с рассвета.

Как всегда, мы сидим утром в этом кафе, на веранде с навесом из виноградных лоз, и как всегда, на минуту присаживаясь за соседний столик, мелькают перед нами, как взмахи, самые разные люди. Я прошу переводчика рассказать мне, о чем говорят эти мимолетные наши соседи. Он не поспевает, конечно, за их стремительным говором и передает лишь самую суть. О чем же летят здесь, переплетаясь, слова, о чем здесь судачат, спорят, чему радуются и о чем грустят? Я записываю.

О том, что синьора Лаура с Пьяцца Эвклида — шлюха. О Ближнем Востоке. О богатстве Софии Лорен. О том, что жизнь стала дорогой. О Дальнем Востоке. О том, что квартиры и газ дорожают. О том, что сексфильмы — это ребяческая игра: ее Фердинандо знает штучки полстечке. О вчерашнем футбольном матче. О бомбах и террористах. О том, что, как сегодня ни плохо, завтра будет гораздо хуже. И опять о футболе. И опять о богатстве Софии Лорен. И о том, что хорошо бы занять миллион лир. И о Ближнем Востоке. И о том, что хорошо бы раздобыть сто миллионов.

Тут приезжает за мной мой соавтор Сонего, и мы опять отправляемся с ним по Риму. На площади Испании бьет фонтан, на стертых ступеньках прославленной лестницы парни обнимают девушек с крестами и амулетами на шее и на груди.

Мы сидим в тавернелле, кушаем сыр, спагетти, бобы, лагустины, и я не могу отнять глаз от того, что вижу. Ведь римские площади — это не просто дома вокруг, но и выбитость мостовой, и плещ, подкрадывающийся к подоконникам, и то, что свисает с подоконников, и женщины, болтающие и причешывающиеся на балкончиках, и жгучий полуденный зной, и эти фигуры согбенных праведников на фронтоне церкви, и эти плакаты вполне современной кинокартины с изображением голышницы и игральных карт, и название фильма поперек плаката: «Она неплохо играла в дурачка».

Вот в эту прогулку и за этим завтраком мы окончательно пришли к сюжету первых частей сценария.

Стало быть, два героя: реставратор — художник Гаэтано и его подмастерье Марина. Они работают над восстановлением старой живописи в соборе небольшого городка возле Падуи или Болоньи. Марина — отличная помощница, и все же герой наш постоянно обрушивает на нее проклятия и поношения. Однажды под пьяную руку он сходит с ней. Марина относится к этому факту по-крестьянски серьезно, строит планы о свадьбе, семье. Ее характер меняется, она даже вдруг начинает требовать от мэтра внимания и, представьте, нежности. И даже пытается контро-

лировать, к кому и зачем он ходит по вечерам. Однажды он прогоняет ее. Марина возвращается к родителям.

Разлука длится довольно долго. Марина обзаводится женихом. Назначена свадьба. И тут Гаэтано опять приезжает за ней: ему кажется, что он не может найти подходящего подмастерья, но на деле это не так: это любовь. И Марина сразу бросает и свадьбу, и жениха, и дом, и родителей и уезжает с маэстро.

Да, это любовь, хотя Гаэтано не может признаться в этом из гордости.

3

К воскресенью мы уже довольно сильно продвинулись в нашем сюжете... Да, это любовь, но уже совсем не такая, покорная и смиренная со стороны Марины. Ее характер становится все яростней и решительней. Они живут вместе, одним хозяйством, и, к изумлению Гаэтано, она начинает предъявлять ему все более и более жесткие семейные притязания. Она требует, чтобы он все время был с ней. И устраивает ему дикое, вполне итальянские сцены, когда он вдруг испаряется на ночь. А он это делает нередко, потому что красив. Но дело осложняется также и тем, что, работая с Гаэтано, Марина все глубже овладевает искусством реставратора и даже порой вполне обходится без маэстро. К тому же застенчиво, втихомолку она начинает писать красками. Как-то раз Гаэтано обнаруживает эти ее холсты и крушит их, называя маэней и бездарной чушью. Все это кончается новой бешеной ссорой, звоном разбитого стекла, и Марина снова мчит в деревню к оставленному жениху.

С этим мы и отправились в воскресенье к собору святого Петра. Зной был невероятный, воскресный благоденствие плыл в расплавленном небе.

На площади у собора по трансляции передавалась проповедь Папы. Площадь заполнена людьми — тут и те, кто действительно молится, и те, кто просто глядеет, и те, кто толкует о делах и политике, да, наверно, и те, кто, как мы, сочиняет сюжеты.

А мы еще кое-что подсочинили в самом соборе св. Петра, глядя, как люди целуют ступни святых под мерцающим блеском свечей в алтаре, где священники в алых ризах и кружевах взывают к правде и богу.

Потом мы покинули владения Ватикана: за шаг от его границы стадами дежурят такси и продается журнал экстремоды «Вог» с изображением Брижит Бардо, равно как и журнал «Плейбой» с показом всего того, на что, как мне кажется, не надо смотреть паломникам. Мы прошли на Кампо де Фьоре, где стоит памятник Джордано Бруно, а кстати, и тем монахам, что казнили его. Это удивительнейшая площадь, вокруг не дома, а какие-то норы, зона трущоб и трухи, все завалено мусором — даже для Рима его многовато. Нет внутренних лестниц в домах, есть только наружные, вырубленные в камне. Район бедноты, наготы.

Но как раз сюда съезжается по ночам самая богатая туристическая толпа: слух, что нигде нельзя так вкусно по-итальянски поужинать, как на Кампо де Фьоре. И вот сидят эти дамы и господа в развалохах-тавернах, и над ними полещется перекинутое из окна в окно белье, и сияет луна, и разыгрываются перед их столиками отлично отретпетированные местными жителями скандалы и драки.

Все это истинно итальянское — и вино, и кухня, и драки, и вопли. Все это — истинно римское и очень шикарно!

...Итак, вот как выглядел наш сюжет после прогулки по Ватикану и по кварталам развалин: Марина вернулась в деревню. И тут оказалось, что жених ждал ее — такова мощь любви! Была вторично назначена свадьба. Все было солидно и прочно, но тут опять возник Гаэтано, и по первому его взгляду Марина снова сбежала с ним, едва ли не из-под венца.

На этом наш прогулочно-творческий день завершился.

4

Прошло еще полторы недели, сюжет был нами, в общем, окончен. Марина опять с Гаэтано. Однако на сей раз дело не ограничивается Италией. Начался 1914 год. Гаэтано в расцвете славы. Он приглашен в Петербург одним из богатейших русских промышленников: он должен восстановить старинные фрески в недавно приобретенном этим промышленником особняке. Гаэтано берет с собой Марино. Все странно и непривычно — Россия, русские, Петербург. Они приступают к работе. Но вот война — та самая, мировая, которую теперь называют первой. Гра-

ницы закрыты, наши герои не могут вернуться на родину. И тут они в третий раз ссорятся — решительно, на всю жизнь, так кажется им. Гаэтано остается в Петрограде, Марина перебирается в Москву.

На этом мы с Сонего крепко застряли, потому что не имели никакого понятия, как поступить с итальянкой Мариной в военной Москве. И, продолжая наши прогулки, пошли к Римскому форуму. Я очень плохо знаю античный мир, скажу со всей откровенностью, что мне больше нравятся современные здания на римских холмах Париоли и Марио, нежели белая пыль многовековых руин. Но не могу не сказать, что мертвая сила этих непробиваемых каменных плит, столько проживших, так много раз попидавших то, что утверждалось как вечное, — потрясает. Пусть все это уже в подпорках и пластырях, пусть нынче под сенью Вечных Развалин продаются открытки, мороженое, сосиски и пиво в банках, пусть лошади роняют помет, провоза в украшенных лентами фэтонах восторженных туристов, пусть всюду среди Неумирающих Стен с их пробитыми ворот и окон делаются парочки — пусть! Все равно это несравненно! Я это говорю, хотя понимаю, что в этом моем восторге есть что-то от разноцветных открыток и от бюро путешествий компании Кук. Пусть!

Мы прошли по Форуму, и ко времени, когда приблизились к Термам ди Каракалла, у нас сложилась почти вся вторая половина сюжета.

Суть ее состояла в том, что все внимание после переезда Марины в Москву мы уделяем именно ей. Москва первой войны, круг русских художников, куда она попадает: ведь это те годы, когда здесь, в России, рождалась новая школа живописи. И вот получается так, что и ее скромный труд — слав наивного примитива с изысканной тонкостью красок, присущих фрескам, которые она реставрировала в венецианских и тосканских церквях, — вызывает восторг. Она знакомится с русским художником, которого мой соавтор очень хочет назвать Борисом, и сблизается с ним. Борис, человек неистовый в жизни, иступленный в искусстве, блестящий в своих фантастических замыслах, не чает души в своей итальянке. Они женятся. 1917 год, октябрь. Первая зима революции. В Измайлове, возле пустой сторожки, где устроились на житье Борис и Марина, они возводят модель Башни Будущего. Они стаскивают сюда бревна, железо с разрушенных домов. Марина пишет эскизы для залов Башни, которая еще вся в мечтах. И все же в голоде, холоде, нищете им удается кое-что соорудить. И вдруг опять появляется Гаэтано, и она, как всю свою жизнь, немедленно следует за ним, убегая и от любви Бориса, и от Башни в честь Будущего, и от своего искусства — ведь Гаэтано по-прежнему говорит, что ее работы — ничтожная и пустая маэня. Они уезжают в Италию. Дальнейшее оставалось для нас неясным.

Пришел день отъезда, и на прощание мы пошли в ресторан, который держал уроженец Аbruцци. Здесь все по-абруцци: сыр, бифштекс, устрицы, даже компот. Однако все эти тонкости не для меня, и я заказываю спагетти. Да, просто спагетти, пусть по-абруцци, пусть по-милански, пусть по-веронски, но на прощание спагетти и красное вино!

Вот так я вкушаю спагетти, а мой соавтор Сонего рассказывает мне финал нашего сюжета, который пришел ему в голову, когда он ехал сюда.

Итак, Марина уезжает от человека, который видел в ней выдающегося художника, к человеку, который считал ее малайром. Вернувшись в Италию, они начинают работать, но вскоре же опять ссорятся, как это происходило с ними всю жизнь. Вот в этом-то и состояла соль предложения Родольфо Сонего: они живут в одном доме, в одной квартире, но не обмениваются ни единым словом до самой смерти Марины целых двенадцать лет. Приходит час смерти, Марина призывает его к себе. Но мы не знаем, о чем они говорят: двери закрыты, мы видим только эти закрытые двери и людей, собравшихся, чтобы присутствовать при кончине и по обычаю возрыдать. Закрытые двери. И люди, сидящие в ожидании смерти. Конец.

Вот это-то и предложил мне мой соавтор Сонего.

А рядом за длинным нашим столом шумели, как каждый вечер, люди, плыл сигаретный дым, стучали стаканы, и каждый говорил о своем: о Чили, о безработице, о полетах на Марс, о Киссинджере, о язвах капитализма и о месте Италии в мировом футболе. А также о том, что жить становится все трудней и трудней.

И о том, что хорошо бы занять миллион. И о том, что хорошо бы занять сто миллионов.

«МАЛЬЧИШКИ И ДЕВЧОНКИ, А ТАКЖЕ ИХ РОДИТЕЛИ! ВЕСЕЛЫЕ ИСТОРИИ УВИДЕТЬ НЕ ХОТИТЕ ЛИ?»

— такими словами веселой песенки обращаются к зрителям авторы первого выпуска детского юмористического киножурнала «Ералаш». Табличка с этим названием появилась на одной из дверей киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького совсем недавно, а уже готовится к съемкам второй выпуск журнала, намечаются сюжеты для следующих. В небольшой комнатке, отведенной под редакцию «Ералаша», разместилась сразу вся его съемочная группа; здесь же и главный редактор — писатель Александр Хмелик.



— По той деловой обстановке, какая царит здесь сейчас, — говорит Александр Григорьевич, — пожалуй, трудно себе представить, что еще совсем недавно у нас не было ни помещения, ни телефона, ни даже названия. Зато был энтузиазм, было огромное желание создать детский юмористический журнал. Мы представляли его себе в чем-то сродни «Фитилю» — также состоящим из нескольких небольших сатирических сюжетов. Но у нас любая, даже самая обыкновенная ситуация доводится до невероятности, и юному зрителю предоставляется возможность самому найти в такой гиперболизированной истории истоки правды. К тому же «Ералаш» состоит только из игровых сюжетов: пока мы просто не представляем себе, можно ли снять документальный сюжет о детях. Во всяком случае, над этим стоит подумать.

Для такого журнала, как наш, большое значение имеет марка киностудии имени М. Горького: здесь работают режиссеры, знающие и любящие детей. Кстати, многие из них сразу же поддержали нашу идею — так, например, Вениамин Дорман сделал для «Ералаша» небольшую новеллу по сценарию Владлена Бахнова. В сюжетах «Ералаша» снимаются в основном школьники, мы стараемся приглашать ребят, имеющих некоторый кинематографический опыт. Как знать, может быть, со временем у нас появятся свои «звезды»?

Мечта съемочной группы «Ералаша» — видеть аудиторию своего журнала не меньшей, чем, скажем, аудитория читателей знаменитой серии «Ну, погоди!». Пусть он так же придется всем по душе.

Анна Кагарлицкая

Ах, как дерзко мы замаскировались тогда! Все казалось бесспорным в победной перспективе инженерных свершений грядущего: и планета через Берингов пролив с перекаткой вод Северного Ледовитого океана в Тихий, что позволяло бы растопить Арктику, и рукотворные моря в Сахаре, и светящийся пояс пыли над Землей, который изгнал бы с планеты зиму, а заодно и ночь. Любой смелый замысел планетарной хирургии кружил умы, как обещание новых, невиданных времен.

«Тогда» — всего лишь пятнадцать — двадцать лет назад...

И вот теперь на экране короткометражный фильм с названием, которое словно воскрешает былое: «А не растопить ли нам Арктику?» (сценарист Т. Ефимова, режиссер Л. Ефимов, Свердловская студия).

Снова мы видим макет платины через Берингов пролив, слышим волнующие слова инженера Борисова о том, что она избавит нас от вечной мерзлоты.

Но на календаре сейчас не 1955-й, даже не 1965 год, и возникает вопрос: «А к добру ли будут такие перемены?»

Нам предлагают уравнение со множеством неизвестных. Да, растопить льды Арктики современной технике под силу. Но и сегодня многие климатические закономерности для нас тайна, а не зная их, невозможно точно прогнозировать последствия вмешательства в дела природы.

Не то чтобы такой вопрос совсем никога не беспокоил в прошлом. Беспочва. Но возник он чаще всего вскользь, мимоходом, где-нибудь в конце мажорной публикации: мол, время подумать есть, наука, безусловно, во всем разберется и к нужному сроку выдаст точнейшую рекомендацию.

Не выдала...

Создатели фильма, анализируя проблему, делают еще один важный шаг к ее пониманию. Они говорят о том, что крупные очаги индустрии, большие города, уже предстают в качестве «тепловых островов» (в многомиллионных городах средняя температура воздуха градуса на два-три, а то и больше превосходит температуру окрестностей). Это сегодня. А подсчеты показывают, что при теперешних темпах роста энергетики через 100—150 лет индустрия будет выделять в



дополнение к увиденному «А НЕ РАСТОПИТЬ ЛИ НАМ АРКТИКУ?»

Дмитрий БИЛЕНКИН

окружающую среду столько же тепла, сколько земля получает... от Солнца! А стоит средней температуре Земли повыситься всего на несколько градусов, как сами собой растают многие льды Арктики и Антарктиды. В итоге, помимо всего прочего, уровень Мирового океана поднимется на шестьдесят с лишним метров, и обширные пространства материков, города — Нью-Йорк, Ленинград, Лондон, Париж — придется спасать от затопления.

Так стоит ли задумываться над целесообразностью утепления Арктики? Не придется ли ее, наоборот, охлаждать?

Итак, рост индустрии уже в недалеком будущем вроде бы способен вызвать перегрев планеты. Парадокс, однако, состоит в том, что возможно и нечто прямо противоположное: похолодание климата, вызванное той же самой причиной. Самое огорчительное здесь то, что наука пока не в состоянии ответить, какой же вариант более

возможен. И вот почему. Энергия, которую мы тратим, — неважно, энергия ли спички, мотора или домны, — рассеивается теплом. Еще один фактор, который действует в том же направлении: процессы сгорания увеличивают содержание углекислого газа в атмосфере примерно на одну десятую. Меж тем углекислый газ задерживает часть тепла, которое Земля излучает в мировое пространство, — так возникает эффект «парниковой крышки».

Однако есть третий фактор хозяйственной деятельности человека. Запыленность атмосферы возросла настолько, что над обширными пространствами Земли сейчас стелется хорошо видимая с самолета голубоватая дымка. И не удивительно, что переносимые ветрами дым и газы Западной Европы ощущаются даже в Карелии. А пыль, поднятая во время второй мировой войны танками в Ливанской пустыне, достигла тогда Карибского моря... «Пылевой фильтр» постепен-

Вера ШИТОВА

ТРИНАДЦАТЬ ОБ ОДНОМ



Эльдар
Рязанов

Эта небольшая книжечка* с уже ставшим привычным грифом на обложке — «Мастера советского кино» не захотела подчиниться закону серии, стать еще одной монографией с единственным автором. Она объединила на своих страницах тринадцать очень разных людей, каждый из которых на свой лад, от собственного лица рассказал о режиссере Эльдаре Рязанове. Но не подумайте, что этот небольшой хор собрался для того, чтобы мурить финнам и славословить: в книжечке этой не найти преувеличений и напыщенных похвал, она стала верным и содержательным портретом того, кто вот уже без малого двадцать лет (будет отсчитываться время с новогоднего праздника года 1956-го, когда рядом с огнями елок вспыхнули яркие огни рязановской «Карнавальная ночь») все ставит и ставит комедии, не изменяя и, со всей очевидностью, не собираясь изменять этому трудному делу никогда...

О. Рязанове говорят представители основных кинематографических профессий — актеры, режиссеры, оператор, сценарист, композитор, пишущий для экрана. Да, очень разные все люди, но поскольку они выступают явно охотно, а потому правдиво и искренне, каждый по-своему говоря, что зна-

ет, помнит и думает, получается в результате тот самый коллективный портрет режиссера, который был целью книги.

Все они — авторы — знают Рязанова давно и в деле: учились с ним вместе и учили его, снимались в его фильмах и снимали их, стоя у кинокамеры, писали с ним вместе сценарии, сочиняли для него музыку и песни.

Они рады, что судьба свела их с человеком, который очень серьезно и одновременно с большой радостью, с удовольствием делает свое дело, для которого — уже для всех ясно — и родился на свет. Он умеет слушать и понимать товарища по работе, он не заставляет никогда без рассуждений подчиняться своей самодержавной режиссерской воле, а то и прихоти. Он, Рязанов, всегда хорошо знает, чего он хочет, — не мечется, не напризначивает — работает. Упрямо, последовательно утверждает то, во что верит. А верит он вот во что. «Все фильмы этого режиссера, — формулирует один из авторов сборника, критик Н. Зоркая, — постольны в своей доброжелательности и людям, в самой их атмосфере всегда есть эта доброжелательность и доброта». Она, доброта, «не кричит о себе, никому себя не навязывает. Она деликатна и сиротна... означает внимание и людям, умение входить в их положение, сочувствовать и верить, что они лучше, чем

* Эльдар Рязанов. Сборник. М. «Искусство». 1974 г.

но лишает земную поверхность тепла и света.

Но и это не все — запыленность атмосферы усиливает облачность, увеличивает отражательную способность Земли. Это тоже ведет к ее охлаждению. А согласно некоторым подсчетам, снижение средней температуры воздуха Земли градусов на десять может сковать льдом едва ли не большую часть планеты.

Итак, фактически мы уже воздействуем на климат. В природе мы возбудили несколько противоборствующих тенденций, разобраться же до конца в их действии, оценить, какая, как и когда возобладает, мы еще толком не можем. И потому, что проблема нова, и потому, что не все важные климатические закономерности ясны. Даже то, о чем мы рассказали, лишь грубая схема действительности, — на деле все гораздо сложнее и запутанней.

Так или иначе речь идет уже не о том, надо или нет человеку перекраивать природу Земли.

Сами того не заметив, мы вмешались в ход общепланетарных процессов. Теперь недостаточно «размышлений на тему», нужны конкретные решения и действия, которые позволили бы взять ситуацию под контроль.

Мы можем, должны притормозить загрязнение среды. У нас, в СССР, уже приняты многие важные, направленные на это законы.

А как же с «тепловым загрязнением»? Есть ли тут выход?

И даже не один. В будущем можно будет развить солнечную энергетику. Отбираемая у Солнца энергия не повлияет на тепловой баланс планеты, не даст загрязняющих среду отходов. Существует и другая перспектива — вынос промышленных мощностей в космос, где условия благоприятствуют невиданному в земных условиях расцвету ряда отраслей техники. Сейчас это кажется фантастическим, но двадцать лет назад столь же невероятной выглядела перспектива орбитальных космических станций.

Вот на какие далеко идущие размышления наводит интересно задуманный, актуальный фильм под дерзким названием «А не растопить ли нам Арктику?» Название названием, смысл картины может быть выражен двумя словами: «Осторожно, климат!»

И с этим призывом нельзя не согласиться.

иногда кажутся, во всяком случае, достойны лучшего».

Книга эта, в которой по сути предмета ничто не упущено и всему найдено свое, и соразмерное, место, обогащена еще и живым присутствием тех, кто в ней участвовал, звучит всеми их узнаваемыми голосами.

Вот всегда негромкая и несильно печальная в своей совестливой задумчивости интонация Игоря Ильинского. Вот резкость хода мысли и «свирепый» юмор Олега Ефремова. Вот в растяжечку, с усталой доверительностью рассказывает Инноцентий Смоктуновский. Это Сергей Юрский — он любит самую суть, он ни к кому, и прежде всего к самому себе, не лгивает. Берет слово самый размышляющий на свете клоун Юрий Никулин — как серьезно ищет он всегда понимания сделанного им самим и другими. А это Григорий Козинцев — педагог, «мэтр», эрудит, и здесь, в рассказе о своем ученике, не обобщившийся без ссылок на чьи-то им, как бога, Шекспира...

Мы упомянули здесь лишь половину из коллектива авторов книги — это не означает, что другая половина упоминания не заслуживает. Прочтите книгу и убедитесь сами: каждому тут нашлось что сказать, и каждый сделал это интересно, по-своему.

Книга о режиссере Эльдаре Рязанове ждет своего читателя и не обманет его ожиданий.



*Фантазировать,
придумывать, искать!
(«Автомобиль, скрипка
и собака Клякса»)*

К ЗРИТЕЛЮ— С ЛЮБОВЬЮ

РОЛАН БЫКОВ. «АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА И СОБАКА КЛЯКСА». Первый утренний сеанс в московском кинотеатре «Россия». Свободных мест почти нет. Много детей, среди них совсем маленькие. Они не плачут, не просятся домой. Много молодежи — все громко хохочут, а по окончании фильма я слышу: «Пошли еще раз. Прямо сейчас. Сразу». Много стариков-пенсииеров. Они смеются, но видела — и плачут. Много женщин. Плачут... и смеются. А на экране действительно происходит нечто такое, от чего и заплачешь и улыбнешься. И задумаешься о чем-то очень серьезном — может быть, самом серьезном. О необратимо потерянном, часто преждевременно, детстве. О том, что давно уже не хочешь сделать из собаки кошку, из кошки обезьяну, а из обезьяны медведя, чтобы иметь верного друга...

Мы встретились с Роланом Быковым сразу после просмотра, и я почувствовала в нем естественное чувство неудовлетворенности сделанным. Недосказанности. Но ощутила и другое — уверенность. Да, не все получилось, но он не собирается отступать от своих поисков в детском кино.

Пока режиссер придумывал, фантазировал и был уверен, что мир перевернет, этот детский мир уже

успел сам измениться и сильно его, режиссера, обогнать. Мне хочется донести до вас мысли и состояние художника, который только что закончил одну работу и не собирается сразу приступить к следующей.

...Есть такая загадочная вещь — зрительское восприятие. Мы плохо его изучаем и почти не учитываем. Зритель, мол, делает свою работу — смотрит, а мы свою — снимаем. Но результаты наших «работ» очень даже взаимосвязаны. Картина либо действует, либо не действует. Ее воспринимают либо нет, не отвергают, не забрасывают гнилыми яблоками, а просто не воспринимают.

Глухо. Мимо. В разные стороны.

Такие картины — кладбище прекрасных мыслей, ибо нет ни одного фильма, в котором не было бы как минимум трех прекрасных мыслей и одной главной, их объединяющей. Мы говорим: любите! — а восприятие молчит. Мы кричим: будьте! — а восприятие не включается. Я говорю о детском и юношеском зале. Любая, даже самая прекрасная мысль ударяется о сознание начинающего человека, как мячик о стенку — туда и обратно, — и остается в том же качестве, если не пройдет через чувства. Сегодняшний подросток

получает столько информации (телевизор, печать, школа, транзисторы), что психологи вынуждены фиксировать механистичность его восприятия. Поэтому, если художник хочет, чтобы мысли его проникли в юную душу, он обязан действовать прежде всего на чувства. Какие мысли? Вечные и всегда новые. Любовь к родине прежде всего. Я не верю в безнравственных патриотов. Мы, режиссеры детского кино, ратуем за честность, достоинство, верность, добро... Вроде бы все это прекрасно, но может действовать на сознание, как надоевшая соседская пишущая машинка, если не приобщать к этим понятиям через эмоции. Я уверен, что сегодня язык кино — это образное движение мысли с помощью всех компонентов искусства, которые действуют на подростков. Мы должны говорить с детьми на их языке, брать под свой киномикроскоп их жизнь, их кровные, ежедневно переживаемые проблемы. Вспомним успех фильма «Доживем до понедельника». Писатель Георгий Полонский не шел в класс для сбора материалов на заданную сценарную тему, а шел из класса как преподаватель, психолог, друг детей. Отсюда и правда сценария фильма и режиссерская в нем четкость. Вспомните «Три дня Виктора Чернышева» Марка Осепьяна по сценарию Евгения Григорьева. Опять та же, идущая от ребят, от их страстей, вопросов, странностей правда. Герой не подгоняется к среде, он сам и есть среда. Что же происходит сегодня с нашими ребятами? Они инфантильные и порой бессмысленно активные, бесхозяйственные и расчётливые, вроде бы мало думающие, но если разобраться, то много, только тише, про себя... Они чуть скептически относятся к романтизму своих отцов, но охотно цепляются за любую возможность романтики. Короче, с ними многое что происходит, но они часто сами по себе, а мы сами по себе. И, чтобы пробиться к ним с самыми высокими мыслями, не потеряв при этом ни самой мысли, ни зрителя, мы должны изучать код их сегодняшних увлечений, настроений, страстей. Их завербовала эстрада — поп-музыка, битлы, гитара? Они чересчур подвержены моде? Они быстро забывают новых героев, которых мы им сегодня предлагаем для подражания? Но при этом, заметьте, остаются верны все тем же, которым и мы поклонялись в детстве. Так возьмем же это на вооружение!

Подключим подростков к серьезнейшим раздумьям, которые нам, художникам, бесконечно дороги (и мы не имеем права подвергать их инфляции) с помощью любимых ритмов, извечно привлекательных героев и ситуаций. Рыцари, подвиги, погони, дуэли! Что ж, будем драться на... шлангах, совершать подвиги для любимой девочки за пять поцелуев, искать зебру, чтобы превратить ее в медведя... Будем играть в привычные игры, но в конце концов, сквозь смех и азарт действия, мы приведем ребят к осмыслению первых серьезных переживаний. Заразить любовью — вот о чем я мечтаю. Всеми возможными для этого изобразительными средствами, чтобы хоть каждый десятый из сидящих в зале подумал — не дай мне бог без этого жить.

Мне часто говорят: развлекаешь, все хиханьки да хаханьки. Да, развлекаю и... увлекаю. И «заносит» меня, знаю. И чувство меры изменяет (но кто определил его границы?!). Но ведь никогда человек так не готов верить и надеяться на самое хорошее, как во время веселья, праздника.

Я абсолютно уверен, пробиться к душе легче всего, когда человек хоть чуть-чуть счастлив. И от праздника можно устать? Согласен, но вспомните нашу детскую усталость после первомайской демонстрации. Это были самые сладостные минуты.

Кино для детей должно быть ярким, богатым, не ограниченным чувством меры, ибо дети не понимают, что это такое — мера. Для них, чем БЕЗМЕРНЕЕ, тем интереснее. И вот тогда наша нравственная позиция, а ради нее весь сыр-бор, сама собой «дойдет» и так незаметненько сначала встанет рядом, а потом и проникнет в сознание и — что самое важное — удержится после сеанса. Я ввел в свой последний фильм музыкантов — маски, которым доверяют все дети да и взрослые. Раз на экране Гердт, Вицин, Мишулин, Смирнов, Козаков, — значит, все на совесть, «без дураков». Этим актерам понадобились годы, чтобы завоевать у зрителя такое доверие, а мне тоже годы, чтобы

иметь право требовать от них полной отдачи картине без параллельных съемок, что трудно. Да и вообще кино, которое без «чувства меры», необычайно трудно для кинопроизводства, у которого есть свой налаженный конвейер, свой, так сказать, прокатный стан. А тут все риск, все сложно — и сценарий, и герои, и 120 кошек (кошарий с годичной специальной кормежкой), и музыканты, которые ничем не оправданы, кроме режиссерской фантазии. Все рискуют — студия, директор, редактор, актеры, художники. И все идут навстречу — вот ведь что замечательно! Ведь в каждом человеке сидит ребенок, который иногда вспоминает, что если загубить мечту, то все будет, «как в жизни», а ведь всегда хочется еще чего-то.

Телевидение догнало нас по количеству фильмов вообще, и серых, в частности, но при этом отобрало Диккенса, Бальзака, Флобера... И все-таки пока еще телевидение не может нас «переплюнуть» постановочностью, а значит, коммерческий кинематограф, в самом лучшем смысле этого слова, — наше дело. Мы же этой своей привилегией пользуемся мало.

Мы экономим и в результате теряем в тысячу раз больше, если бы, учитывая всю сложность современного зрителя и одновременно развивая его, не боялись делать свое блистательное коммерческое кино. Детское же кино по затратам постановок просто не может, не имеет права быть иным. Чтобы умная мысль дошла, а начиная с народного творчества, с первых колыбельных песен, ребенку всегда несли только добрую, умную мысль...

Так вот, чтобы умная мысль смогла дойти, я должен зрителя заворожить, заколдовать, завербовать эмоцией и только после этого доверить то главное, сокровенное, ради чего снимаю. Мне не все равно, слышат они меня или нет. Взр слый зритель может «дозреть» до картины, постепенно подниматься до ее интеллектуальных высот. Ребенок, подросток реагирует немедленно, сейчас. Или я его безвозвратно теряю, или делаю соучастником своей мечты, своей веры. Я ведь не только люблю, но и ненавижу. И мне важно, чтобы мое неприятие всего уродливого тоже было понято и возбудило хотя бы первую реакцию, лишь бы не оставило равнодушным.

Мне говорят — опять сценарий о «длинноволосиках», хватит пропагандировать их на экране. Но кто они такие, эти сегодняшние джинсовые «длинноволосики»? Может, лучшая половина нашей молодежи, а может, за длинными волосами и впрямь скрывается лицо подонка? Есть процессы, в которые подросток вовлечен, а мы от них отворачиваемся. Есть явления, давно ставшие предметом изучения психологов, социологов, журналистов. А кинематографисты строят конструкции из детской жизни, утвержденные привычкой. В жизни у ребят все не сходится, лохматится, путается — возраст, время и эта дьявольская акселерация. А в сценариях по-прежнему первая сцена — одна мысль, вторая — другая, а в конце — единая, в зал сформулированная. И надо обязательно пройти через все этажи, чтобы попасть на последний. И при этом не дай бог вылезти на крышу и увидеть, что мир-то вокруг, а дом — лишь его забетонированная, усредненная сценарная конструкция.

А что, если прыгать через этажи и звонить в любую дверь и съезжать вниз по перилам! А что, если нет у дома никакого последнего этажа, а есть бесконечность и такая нужная детству неизвестность! А что, если и дома-то нет, и герой сам должен его строить! А что, если свой следующий фильм я буду снимать о мальчике, который не стесняется быть экономным, а мы со времени Ромашки из «Двух капитанов» Каверина презираем бережливость и деловую расчетливость!

Или совсем другое. Криминал по-русски. С погонями, но без убийств, с убийством, но без трупов, с драками, но без синяков, с синяками, но от краски, с красками, но фильм-то черно-белый... Абсурд? Цирковые номера? Да, цирк, музыканты на проволоке. Игра в игре. Без чувства меры! Но... с ЧУВСТВОМ ОТВЕТСТВЕННОСТИ. Если серьезно, я не знаю, что буду снимать, но очень хочется не бояться, ничего не бояться: ни сценария, ни себя. Прежде всего себя...

Записала Алла Гербер



Актриса
Людмила Савельева



В годы своего детства, еще только учась говорить, кино было ближе к фотографии, чем сейчас. Не случайно кинематограф называли «движущейся фотографией». Все без исключения представители старшего поколения кинооператоров сначала были профессиональными фотографами. И сейчас в киноинститутах курсы подготовки кинооператоров начинают с обучения фотоделу. Да и идут на операторские факультеты те, кто увлекался фотосъемками. Правда, заканчивая учебу и ста-



Мертвая птица

Камни

знакомьтесь:

ПЕТР ШУМСКИЙ

новьясь у кинокамер, они обычно забывают о «первой любви».

Петр Шумский — один из тех немногих профессионалов, кто принадлежит двум искусствам. В его творчестве кино и фотография не соседствуют, а дополняют друг друга. Многие из снятых им композиций — «Старые города», «Балет», «Мода» — послужили фундаментом для создания киноочерков. В этих фотоциклах он ищет тему, стиль, настроение будущего фильма. Так родились и «Осенний этюд» (в соавторстве с Б. Кочеровым), отмеченный на международном фестивале короткометражных фильмов в Оберхаузене, и «Адажио», посвященное таджикской балерине Малике Сабириной и получившее премию на Всесоюзном фестивале телефильмов в Ташкенте.

П. Шумского интересует не фотография-документ, не точность запечатленного мгновения, а то ощущение, которое вызывает объект съемки, его видимая и скрытая красота. Получается реалистическое, но чуть

стилизованное изображение. Таким путем Шумский выявляет свое отношение к предмету съемки и заставляет посмотреть на изображение своими глазами. Вот почему он часто снимает балет, моду. Вот почему одним из первых он стал делать фоторекламу, становящуюся теперь самостоятельным видом изобразительного творчества.

Ощущение фактуры предмета и обостренность восприятия материала — эти черты «почерка» Шумского проявились и в первом снятом им (вместе с Б. Кочеровым) художественном фильме «Дорогой мальчик». В чуть утрированной «красивости» зрители легко заметят ироническое отношение авторов к «западному» материалу картины.

Фотоработы П. Шумского лучше смотреть не по отдельности, а тематическими циклами, но и эти снимки дают представление о своеобразии и самостоятельности молодого мастера.

Семен Черток



ранцузская критика сурово относится к своему кино. Провалы французских фильмов на последних Каннских фестивалях во многом оправдывают сердитый тон. Самое «деполитизированное» в мире, кино «снобистское», «заброшенный пустырь французского кино» — такие определения давно не сходят со страниц специальной прессы.

А в титрах фильмов по-прежнему стоят имена известных режиссеров, прекрасных операторов, талантливых актеров: высокий профессионализм служит как бы маркой кинематографа страны. Но что нередко стоит за этой маркой старшей мировой кинематографии? «Французское качество» остается фиговым листком, который предпочитают те, кто старается скрыть пустоту содержания своих фильмов или ничемность их сюжетов (журнал «Экран-74» № 2). Высказывания резкие, но, увы, справедливые. Тем труднее было выбирать картины для Недели в СССР, зная требовательность (хотя и благожелательную) советского зрителя. И лучшие из восьми показанных нам почувствовать атмосферу сегодняшней Франции, узнать, как живут, любят, страдают люди в общем-то обыкновенные, чья жизнь не изобилует необычайными происшествиями, столь соблазнительными для развития сюжета.

В дождливые декабрьские дни 1974 года в центре Парижа на улице Опера люди моли в очереди за билетами на последний фильм Клода Соте «Венсан, Франсуа, Поль и другие». Зрелище отрадное для прокатчиков и не очень привлекательное, особенно в предновогодней суматохе.

Спокойно, без потрясений протекает действие этой картины. Три молодых уже человека по воскресеньям собираются в загородном доме у Поля, такие семейные воскресенья — привычка и душевная необходимость, потому что этих троих не связывают общие дела, только старая дружба, ко-

торая дает им силу противостоять житейским неудачам. (Тема, сразу скажем, нечасто встречающаяся в сегодняшнем западном кино.)

Вроде бы и неудачниками их не назовешь, а все же какая-то неустроенность поселилась в каждом из героев. Механическую мастерскую Венсана съедают кредиторы, он мечется в поисках денег. Молодая любовница покидает его, устав от его вечной озбоченности, и это для Венсана не трагедия, но неприятность человека, осознающего свое старение. Беда же началась раньше, в тот день, когда Венсана оставила жена. Кажется, все неудачи посыпались после ухода Катрин (Стефан Одран), сознается он друзьям. Катрин навсегда остается и его любовью, и его другом, и его надеждой.

Они все знают друг о друге, они могут говорить, как о живом, о герое книги Поля (Серж Реджани), той книги, что никак не удается закончить, и потому он мучается, засыпает по ночам над машинной, отступившая статья для журнала и все не решаясь продолжать писать свой роман.

Клод Соте одним штрихом вводит здесь важный момент, занимающий сейчас умы деятелей искусства Франции: как показывать в литературе и кино Соппротивление — этим проверяется позиция мастеров культуры. Герой романа Поля брошен им в тот момент, когда он целится в спины двух наемников.

«Прошло 30 лет после войны, а он все не знает, стрелять или нет», — со злым юмором говорит Франсуа (Мишель Пикколи). И Поль, милый, добрый Поль, твердо исповедующий законы порядочности в жизни, предстает таким растерянным и беспомощным перед белым листом бумаги и оттого несчастным.

Франсуа, может быть, преуспел больше других, но забота о расширении клиники, прочном достатке сделала его жестким. «Ты машина, вырабатывающая деньги», — бросает ему жена, красавица Люси (Мари Дюбуа), сначала откровенно идущая на легкие связи, чтобы «чувствовать живых лю-

дей, а не машину», а потом незаметно для себя полюбившая их четвертого друга — Жана. У Франсуа есть роскошная клиника, есть солидная клиентура, только нет теперь светлоглазой Люси, нет рядом детей. А друзья, друзья всегда с ним, как единственная непреходящая ценность в жизни. И каждый из троих благодарен, что есть у них эта дружба, островок тепла среди сложностей бытия.

Клод Соте всем течением своего фильма заставляет нас вспомнить чеховское: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Чехова вспоминает в одном из интервью Бертран Тавернье, постановщик картины «Часовщик из Сен-Поля» — экранизации романа Ж. Симеона.

Проблема отцов и детей, отношений отца и сына решена в фильме с неожиданной стороны. Тихий часовщик Мишель Денюб (Филипп Нуаре) познает уроки социального мужания благодаря своему юному сыну. Теперь, когда полиция ищет его Бернара, убившего некоего Розана, важное лицо на заводе в Лионе, он впервые обращает внимание на лозунги в комнате сына: «Мне не нравится война, потому что война — это дерьмо», «Франция освернена».

На суде немногословный часовщик заявляет: «Я солидарен со своим сыном», — из суда он выходит с группой молодежи, и теперь слова соседа Антуана доходят до его сознания. «Они судили твоего сына, как террориста, они не хотели, чтобы это стало политическим процессом, а я решил сказать: нам стало трудно дышать в этой чертовой стране, в этом климате подлости, где людям нужен только комфорт...»

...Долгое время французский кинематограф был преимущественно кинематографом парижским. Режиссер Бертран Тавернье, избрав местом действия Лион, где он родился, не про-

сто ломает традиции «столичности» — весь ритм «Часовщика из Сен-Поля» подчинен ритму провинциального города, но режиссер подмечает в нем не черты носкости, а, напротив, брожение общественных страстей.

У не очень-то приметных героев почти всех фильмов нынешней французской Недели между тем есть одна роднящая их черта — они облагательно личности.

Жан (Лио Вентура) — немолодой учитель географии из картины «Пощечина» Клода Пиното — не считает себя неудачником, но дочь беспощадно бросает ему это в лицо: в ее глазах он человек, потерпевший жизненный крах. И как объяснить ей, почему расстались они с матерью, как уберечь дочь от ошибок юности, как понять ее неожиданные слезы и детское вранье?

Лио Вентура создает образ человека цельного, надежного, верного. Он может без суеты и жалкости прийти в лондонский счастливый дом своей бывшей жены, чтобы отвоевать сбегавшую дочь. И потому оставшаяся за кадром возвращение жены (Ани Жирардо) после многих лет развода кажется нам вполне логичным.

Нет, зря они, мать и отец, родные души, так долго искали себе покой среди чужих сердец. И эта вторая сюжетная линия картины здесь звучит, может быть, явственнее, чем вечная проблема отцов и детей.

Французская критика упрекала свой кинематограф за то, что он нечасто может вырваться из «двух порочных треугольников» («муж, жена, любовник» или «постель, стол, ягуар»), чтобы подойти наконец к проблемам действительно достойного внимания треугольника — «метро, работа, отдых».

По-новому решает неновую тему брошенной женщины режиссер Яница Беллон в ленте «Жена Жана». Фильм предельно прост по конструкции, в нем ясно выражена авторская задача — становление личности, обретение своего «я».

После шестнадцати лет супружеской жизни Жан (актер Клод Риш)



СЛОЖНО И ПРОСТО, КАК В ЖИЗНИ

Галина ДОЛМАТОВСКАЯ



«Пощечина»

«Венсан, Франсуа, Поль и другие»

«Часовщик из Сен-Поля»



МЛАДШИЙ В ДИНАСТИИ

Семен МАРКОВ



Риши и Радж Капуры на Ташкентском кинофестивале

решает оставить Надин: у него любовь. Нет, ему не в чем упрекнуть жену, во всем виновато время, только время. Ситуация банальна, и подробности не интересуют режиссера, внимание сосредоточено на женщине, буквально бьющейся головой о стену. Она так привыкла быть «женой», что не может ни есть, ни спать, ни работать — свет сумрачен и безнадежен, как этот умирающий день ранней осени. Жена Жана не одинока, у нее есть сын, длинноволосый мальчишка с ломающимся голосом и желтыми от сигарет пальцами.

Режиссер рисует отчаяние Надин короткими, яркими мазками. Толкоти рождественского базара, где Надин одна покупает елку, игрушки, и по-прежнему на руке ее обручальное кольцо, с которым она не хочет расставаться, но сын мягко и решительно стаскивает его с пальца матери. Она устывает на работу не очень-то интересную: обмерлет жильцовладельцев нуждающихся в новой квартире.

Сын, как старший, «воспитывает» мать, заставляя вспомнить, чему ее учили в институте до того, как стала она только женой Жана.

Случайное знакомство с Давидом — строителем плотин — понемногу раскрепощает скованную Надин. С ней впервые за много лет говорят как с человеком, который интересен сам по себе, и однажды мы видим Надин, помолодевшую, с короткой прической — ничего, что заметна седина, — по дороге в обсерваторию. Она хочет возобновить занятия по астрофизике, прерванные много лет назад.

Наконец Надин слышит когда-то столь желанную фразу Жана: «Знаешь, я раздумал разводиться, ты очень нужна мне». Но смотрит на него так спокойно, с достоинством, будто она даже не испытывает удовольствия от своей победы. «Я изменилась», — говорит новая Надин, — ты не сердись, Жан, я стала другой, вот и все...»

Фильм Янина Беллон сделан скромно, без эффектных сцен; в нем чув-

ствуется рука режиссера-документалиста, но он производит большее впечатление, чем иные кинематографические изыски. И по контрасту, может быть, особенно пошлым и мелким показался мне претенциозный пассаж Серджио Гобби на тему пресловутого треугольника — «Соперница».

Недавно на нашем экране с успехом прошли приключения «Высокого блондина в черном ботинке» режиссера Ива Робера. Эксплуатируя коммерческий успех «Блондина», автор решил вновь обратиться к нему в ленте «Возвращение высокого блондина» и, как мне кажется, вернул его зря, материал выглядит уже отработанным.

Но зато как вознаграждает зрителя фильм «1789», завершающий Неделю!

«1789» — это спектакль «Театра Солнца», руководимого режиссером Арианой Мнушкиной, сыгранный с неизменным успехом 348 раз.

Это не просто экскурс в историю Французской революции. Строго следуя ей, он создает настроение, созвучное тому, что родило «красный май» 1968 года. Спектакль играет в нескольких точках зала, и зрители, свободные от разделяющих кресел, становятся как бы участниками представления. Энтузиазм на экране передается кинозалу. Такое чувство испытываешь разве что в карнавальной июльской толпе, празднующей уже почти два века День взятия Бастилии. И аплодисменты нашего зала слились с аплодисментами в зале «Театра Солнца»...

Конечно, на Неделе мы познакомились с всего лишь небольшой частью двухсотфильмовой ежегодной продукции страны. Чего же нам не хватило? Политический фильм, образцы которого столь интересно представляет итальянский кинематограф, не имеет пока эквивалента в кино французском.

Бури социальных волнений проходят над кинематографом Франции как бы по касательной. А требуется прямое вторжение. Неделя французского кино еще раз подтвердила это со всей очевидностью.



«Жена Жана»



«Ангуан и Себастьян»

В Советском Союзе его имя знают еще мало. В Индии оно уже завоевало популярность, и на рекламных щитах рядом с портретами Раджа Капуры все чаще можно увидеть лицо юноши — его младшего сына Риши. Картин с участием Риши становится все больше. Две из них уже видели советские зрители.

В поставленной Раджем Капуром ленте «Мое имя — клоун» — повести о жизни человека, который хотел стать клоуном и стал им, несмотря ни на что, — Риши Капур играет главного героя в детстве. Нескладный паренек, воспитанник закрытой миссионерской школы, он грезит цирком и страдает от фарисейства и равнодушия «святых» наставников.

На последнем, Ташкентском международном кинофестивале показывалась двухсерийная цветная картина Раджа Капура «Бобби», которая скоро выходит на наши экраны. Главный герой, роль которого исполняет Риши Капур, — восемнадцатилетний юноша, единственный сын знатного вельможи, только что сдавший экзамены в Оксфордский университет. Его родители слишком озабочены приумножением своих богатств, чтобы заниматься им, и он проводит время в компании шестнадцатилетней школьницы. Ее зовут Бобби, она — дочь рыбака. Родители юноши всячески препятствуют их любви.

«Бобби» — мелодрама, фабула которой одновременно сложна и бесхитростна, силы добра и зла четко персонафицированы, а увлекательный рассказ о драматических судьбах молодых людей перемежается традиционными песнями и танцами. И, как во всех лентах Раджа Капура, в «Бобби» отчетливо звучит социальная тема.

— В этом и состоит конфликт фильма, — рассказывает Риши Капур, — в разном подходе к жизни того поколения, к которому принадлежит мой отец, и моего поколения.

— Как вы стали актером?

— Как и большинство индийских актеров, я нигде не учился. Моей

школой была моя семья. Все в ней имеют отношение к кино, и с детства я был окружен его атмосферой. Желание появиться на экране никогда не оставляло меня.

Начав в 1968 году сниматься в картине «Мое имя — клоун», где я играл своего отца в юности, я во всем старался подражать ему и его искусству. Мне было тогда шестнадцать лет.

После этого я готовилась стать ассистентом режиссера, пока в 1972 году не началась работа над фильмом «Бобби». Сценарий писался специально для меня. Это была одна из причин, по которой я играл свою роль с радостью. Другая в том, что я стал более самостоятельным, старался не подражать, а оставаться собой.

...Риши Капуру удалось это сделать. Его дед Притхвираджа Капура (мы помним его по роли отца бродяги Раджа в фильме «Бродяга» и великого визири в советско-индийской ленте «Хождение за три моря») знала вся Индия. Отец стал актером номер один в индийском кино. Получила известность и старшие братья Риши — киноактеры Шами, Шахи и Радж. Конечно, это помогло Риши открыть двери в кино, но создало и трудности; нужно было доказать, что он не только носит прославленную фамилию, но имеет и свое лицо в искусстве. Риши Капур доказал это. Он не обладал таким же мастерством комической эксцентрики, как отец, но в лирических, любовных сценах он и тоньше и менее сентиментален — за его героями зрители следят напряженно и сочувственно.

Представитель третьего поколения Капуров, Риши в основном работает у отца. Но его все чаще зовут и на другие студии. В конце 1974 года он снимался в восьми фильмах.

— Я стараюсь, чтобы роли были разнообразны, — говорит актер, — чтобы каждая следующая оказалась непохожей на предыдущую. Моя мечта — доставлять своей игрой зрителям такую же радость, какую доставляет им мой отец.

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

парамоновские новости

По реке Парамонке прошел ледоход, и эти уникальные кадры войдут в семь будущих фильмов студии.

Комедийное объединение достойно отметило свой праздник «День смеха». 1 апреля худсоветом объединения был принят сценарий новой веселой комедии, а 3 апреля он был отклонен по объективным причинам. Таким образом, «День смеха» на студии прошел дважды.

На студии появилась первая династия. Так, в фильме режиссера Сахановского будет сниматься вся его семья. Съёмки вот-вот начнутся. Ждут только приезда из Новосибирска сестры жены режиссера.

Начались съёмки фильма о жизни черепашонка, о котором мы сообщали в предыдущем выпуске. За воспи-

тание черепашонка взялся сам режиссер. И сейчас черепашонок внятно произносит два слова: «мотор» и «бездельники».

Продолжаются съёмки спортивной комедии. Круифф настолько вжился в роль центрального нападающего Петра Огуреева, что, даже играя за «Барселону», трижды промахнулся по пустым воротам.

Тихо и пустынно в бутафорском цехе. Кто обедает, кто читает книжку, кто спит, а кто и просто перекуривает. Ведь, выполняя свои повышенные обязательства, бутафоры досрочно завершили план второго квартала и сейчас отдыхают в счет третьего.

М. Липскеров
[наш спец. корр.]

«ВЕСНА В ДЕКАБРЕ»

Обзор поступивших на студию заявок

КАК ТОЛЬКО СТАЛО ИЗВЕСТНО О СЪЕМКАХ НОВОГО ИТАЛО-СОВЕТСКОГО ФИЛЬМА, В СЦЕНАРНЫЙ ОТДЕЛ СТУДИИ СТАЛИ ПОСТУПАТЬ ПЕРВЫЕ ЗАЯВКИ¹. ТУТ И МЮЗИКЛЫ, ТУТ И ВЕСТЕРНЫ, ТУТ И ПРОЧЕЕ...

СЕГОДНЯ МЫ ПУБЛИКУЕМ НАИБОЛЕЕ КОРОТКИЕ ИЗ НИХ.

¹ Заявка — краткое изложение содержания фильма, за что автор получает аванс на написание сценария, который ничего общего с заявкой не имеет.

● ДО СЪЕМОК КИНОФИЛЬМА «ВЕСНА В ДЕКАБРЕ» ОСТАЛИСЬ СЧИТАННЫЕ КВАРТАЛЫ.

● СОФИЯ ЛОРЕН: «ЖАЛЕЮ, ЧТО НИКОГДА РАНЬШЕ НЕ СНИМАЛАСЬ У БОРИСА ЛОБИНА, ТАК КАК НЕ ЗНАЛА О ЕГО СУЩЕСТВОВАНИИ».

● РЕЖИССЕР-СОПОСТАНОВЩИК КАРТИНЫ — БОРИС ЛОБИН, ШИРОКО ИЗВЕСТНЫЙ ПО СВОИМ ВСТРЕЧАМ С ФЕЛЛИНИ, КРАМЕРОМ, КУРОСАВОЙ И ДР.

● РАБОТНИКИ БУТАФОРСКОГО ЦЕХА СДЕЛАЮТ «ГРАН ПРИ» СВОИМИ РУКАМИ.



«ВЕСНА В ДЕКАБРЕ»

(Заявка на сценарий детективного фильма)

В картине будут обрисованы напрасные потуги некоторых разведов, раскрыта их полная обреченность и бесперспективность, показаны методы скорейшей подготовки к весенним полевым работам.

Нелегко сложилась судьба бедной генуэзской девочки Лючия. В поисках нуска хлеба она вынуждена поступить в разведшколу с русским уклоном.

Окончив школу, Лючия переходит границу и появляется в небольшом сибирском селе, на квартире у связанного по кличке «дядя Петя». По утрам, когда «дядя Петя» уходит фотографировать очистные сооружения, Лючия через щель в ставне наблюдает широкую панораму сельской жизни. Видя каждодневный труд земледельцев по снегозадержанию, молодая женщина начинает пони-

ФОТОПРОБА

Эту на первый взгляд странную фотографию прислал нам тов. Н. из города К...

Уважаемые товарищи!

Как известно, в современном кинематографе многие актеры снимаются целыми семьями. Поэтому не вижу причин, которые помешали бы вам пригласить меня вместе с женой. Тем более, что одного меня она не отпускает. К тому же наличие в фильме моей жены создаст классический любовный треугольник, в результате чего я женюсь на своей жене, а София Лорен уедет

обратно в Италию, где, как говорят, мужчин и без меня хватает. Должен вам заметить, что моя жена способна стать не только киноактрисой, но с успехом заменить и режиссера Бориса Лобина. Любой, даже самый посредственный актер под ее руководством все сделает. Я это по себе знаю. Вообще моя жена сыграла большую роль в моей жизни. Шесть лет назад она стала мне второй матерью. Благодаря ей я закончил политехнический институт и сейчас собираюсь писать диссертацию, если, конечно, вы не утвердите меня на роль учителя физики.

Если у вас нет возможности пригласить нас обоих, пригласите хотя бы мою жену. Дома она все у нас делает за двоих.

С уважением
Н...



БЕСЕДА С МАСТЕРОМ

(Прямой репортаж из творческой лаборатории режиссера Бориса Лобина)

«ПАРАМОН-ФИЛЬМ» ОБЛЕТЕЛА РАДОСТНАЯ ВЕСТЬ: БОРИС ЛОБИН — СОПОСТАНОВЩИК СОВМЕСТНОГО ИТАЛО-СОВЕТСКОГО ФИЛЬМА «ВЕСНА В ДЕКАБРЕ»!

Кабинет режиссера. В центре — стол, инкрустированный кадрами из его прошлых фильмов. На стенах — картины кисти Рафаэля, Джорджоне, Боттичелли, Тициана в репродукциях из журнала «Огонек».

Б. Л. Проникаюсь атмосферой итальянского духа. Надо до нюансов знать предмет своей работы. Пришлось изучить итальянский язык. Узнал много интересного. Оказывается, наш Буратино по-итальянски звучит Пинокио, а их «Фиат» по-русски будет «Жигули».

КОРР. Скажите, Борис Михайлович, если это, конечно, не секрет, о чем расскажет ваш будущий фильм?

Б. Л. Однозначно на этот вопрос ответить трудно. Ведь сценария еще нет, а когда он будет написан, я буду его перерабатывать. Да и потом могут прийти оригинальные идеи. В процессе съемки, монтажа и приема.

КОРР. Главную роль в вашем фильме играет София Лорен. Скажите, вам уже доводилось с ней работать?

Б. Л. Конечно. Я неоднократно дублировал фильмы с ее участием. И надо сказать, что после дублинга она звучала значительно лучше.

КОРР. Читателей да и зрителей интересует вопрос, какого творческого метода вы придерживаетесь.

Б. Л. Постоянного творческого метода у меня нет. Постоянство — это застой. Мой творческий метод зависит от требований, предъявляемых к будущей картине. Каковы требования, таков и метод.

КОРР. Я слышал, в вашем фильме будет много музыки. Вы уже остановились на каком-нибудь композиторе?

Б. Л. Пока еще нет. Я думаю пригласить либо Нино Рота, либо Володю Шаниского. В зависимости от того, кто из них более свободен.

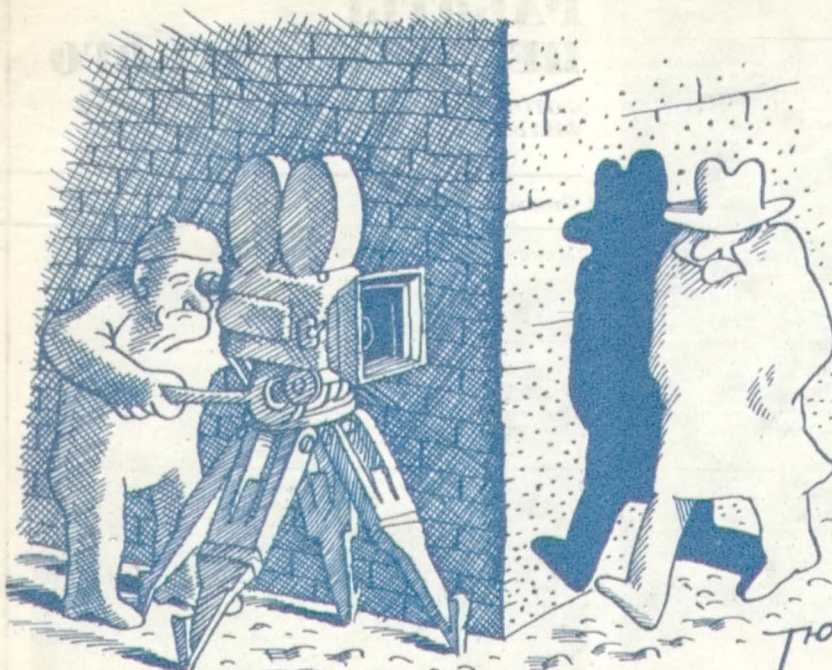
КОРР. А где будут происходить съемки?

Б. Л. Большая часть действия происходит в России, поэтому мы будем снимать в Италии, в ста километрах от Неаполя. Там есть местечко, удивительно напоминающее Россию. Такие же березки, такая же тихая речка. Мы уже отправили туда материалы для строительства деревни на пятьдесят дворов.

КОРР. Как известно, Борис Михайлович, «Весна в декабре» — первый фильм, который вы снимаете не один, а с итальянским коллегой. Формы сотрудничества вами уже определены?

Б. Л. Да, этот вопрос я уже решил. Итальянский режиссер будет снимать свой вариант фильма, я — свой. А затем покажем одновременно.

На этом наша беседа с Борисом Михайловичем Лобиним окончена. Он надевает свой неизменный кожаный пиджак и углубляется в мысли. Он работает...



не очень скрытой камерой

● ПЕРВЫЕ СОТНИ ПРЕТЕНДЕНТОВ НА УЧАСТИЕ В СЪЕМКАХ. ХИМИКИ ВКЛЮЧИЛИСЬ В БОРЬБУ ЗА РОЛЬ УЧИТЕЛЯ ФИЗИКИ.

● ДИРЕКТОР КАРТИНЫ ОБЕЩАЕТ СМОНТИРОВАТЬ ФИЛЬМ ЦЕЛИКОМ ИЗ ОТХОДОВ ПРОИЗВОДСТВА.

мать, что подрывная деятельность тут ничем не поможет. Ее задержат, как этот снег.

А ведь так хочется жить! Тем более, что «дядя Петя» еще далеко не дядя. И зовут его несколько иначе. Не «дядя Петя», а преподаватель физики майор Сергей Константинович Львов.

«ВЕСНА В ДЕКАБРЕ»

(Заявка на заявку спортивного фильма)

Решительно избавляясь от нарушителей спортивного режима и устраняя рецидивы «звездной» болезни, наша сборная по футболу побеждает всех соперников и завоевывает звание чемпиона мира. Художественный стержень фильма — любовь итальянской болельщицы Лючини к нашему тренеру, преподавателю физики из Института физкультуры Сергею Константиновичу Львову.

При утверждении этой заявки на заявку будет представлена настоящая заявка.

Открытое письмо кинозрителя Т. Бабкина режиссеру Б. Лобину

Глубокоуважаемый товарищ Б. Лобин. Простите, не знаю Вашего второго имени. В связи с нашим назначением на должность сопостановщика хочу поделиться своим богатым зрительским опытом.

Прежде всего хочу заметить, что кинематографы наши очень схожи, насколько можно судить по отдельным советско-итальянским и итало-советским фильмам. Однако тут возможны разные нюансы, от которых я Вас хочу предостеречь.

Прежде всего сценарий, конечно, надо брать наш и перерабатывать под совместный. Потому что наши актеры иностранцев играют хорошо, а как

они нас — это еще неизвестно. Кстати об актерах. Их, конечно, надо искать на Кавказе. Там и люди горячие и при разговоре руками жестикулируют, как итальянцы, что поможет преодолеть языковой барьер. Хорошо также почаще употреблять типично итальянские выражения. Например: «Ты куда же в огород заехал, мама миа!»

И вообще, чтобы фильм имел успех не только у нас, но и у них, надо побольше итальянского колорита добавлять. Допустим, если в столовой на первое — щи, то на второе — обязательно спагетти. Или наоборот.

И так во всем. Если рыбачить, то не на плоскодонках, а в гондолах. И не по тихим заводям, а по каналам, хотя бы оросительным. Подсек карась и запел тенором. И вообще чтобы в каждой подворотне серенады пели. Но не позже одиннадцати. Потому как с утра на работу.

Не помешает также попрелоговать в фильме какую-нибудь воспитательную цель. Например, поднять активность итальянцев в борьбе с сицилийской мафией, для чего показать непримиримое отношение наших граждан к мелкому хулиганству и хищению общественной собственности.

Думаю, если все эти условия соблюдены, то такой фильм с нами будут с удовольствием снимать не только итальянцы.

Письмо переслал Л. Измайлов

Творческий автопортрет директора будущей картины «Весна в декабре» И. Кесарева

Многие ошибочно полагают, что хороший фильм — это в основном заслуга режиссера, сценариста, оператора. Но я могу со всей ответственностью заявить, что хороший фильм обязан своим существованием хорошему директору.

Мы относимся к тем людям кинематографа, которые всегда остаются за кадром. Мы не ездим на кинофестивали, не позируем для залитых солнцем обложек красочных календарей и не терроризируем рассказами о своей героической жизни в искусстве доверчивую интеллигенцию периферийных клубов. Хотя наша работа не менее героична и романтична, чем профессия каскадера. Скажите, кто, кроме директора картины, может взять под расписку из обезьяньего питомника 300 милых макаков на 2 часа и вернуть их через 2 года и то в виде чулеч, изъеденных молью? Кто, кроме директора картины, может, имея 12 рублей безналичными, доставить в пустыню Каракумы два айсберга и «Титаник» и все для того, чтобы создать десятисекундный мираж у зрителя и главного бухгалтеря? А как жалко выглядели бы средневековые войны, если бы директора картин не воевали за средства, отпущенные на массовку,

не сражались за каждый килограмм взрывчатки и не ложились костями при постройке оборонительных сооружений! Если бы не наш стратегический талант в финансовой войне за реквизит и костюмы, то Наполеон Бонапарт гордо бы стоял под Аустерлицем не в своей треуголке, а в бумажной панамке, величественно заложив руку за потрепанный отворот промасленной жилетки. А американская миллионерша выходила бы не из шикарного «роллс-ройса», небрежно накинув на плечи норковое манто, а с трудом выкарабкивалась из боевого «Запорожца», кутая стройные ноги в гостиничное байковое одеяло.

В нашей работе случаются, конечно, и курьезы. Прочел я в сценарии как-то философскую сцену. Двугорбый верблюд говорит одногорбому: «Тебя, дескать, могила исправит», — а тот ему в ответ: «А тебя — две». Я из кожи вон вылез, пока нашел логопеда, который взялся этих верблюдов научить разговаривать. И все оказалось зря. Потому что режиссер решил эту сцену дублировать голосом своего приятеля студента ГИТИСа. Так логопеду с ним еще больше мучиться пришлось.

Есть категория режиссеров, с которыми трудно работать, но они сами от этого и страдают. Пом-

но, одному режиссеру все никак угодить нельзя было. Подходит он ко мне вечером и говорит: «Неплохо было бы здесь пирамиду Хеопса соорудить. Я ее почему-то вижу». Наутро приходит он на площадку — пирамида стоит. А он посмотрел на нее в видоискатель и говорит: «Маловата. И саркофаг плохонький, сразу видно: золото не той пробы. А крокодила вообще стыдно снимать — из него поролон лезет». Только когда этот крокодил ему руку отгрыз, он и успокоился.

Да что там говорить, для хорошего директора фильма не существует невозможного. Он может и дубленку режиссеру достать, и оператора отыскать, когда тот со скрытой камерой прячется, и личный телефон актрисе в течение 10 минут установить, ничего, что буфафорский, зато спаренный с настоящим. Положа руку на сердце, скажу вам, что хорошему директору все эти режиссеры и операторы не очень-то и нужны. Главное, титры. К хорошим титрам он по своим каналам и хороший фильм сможет достать.

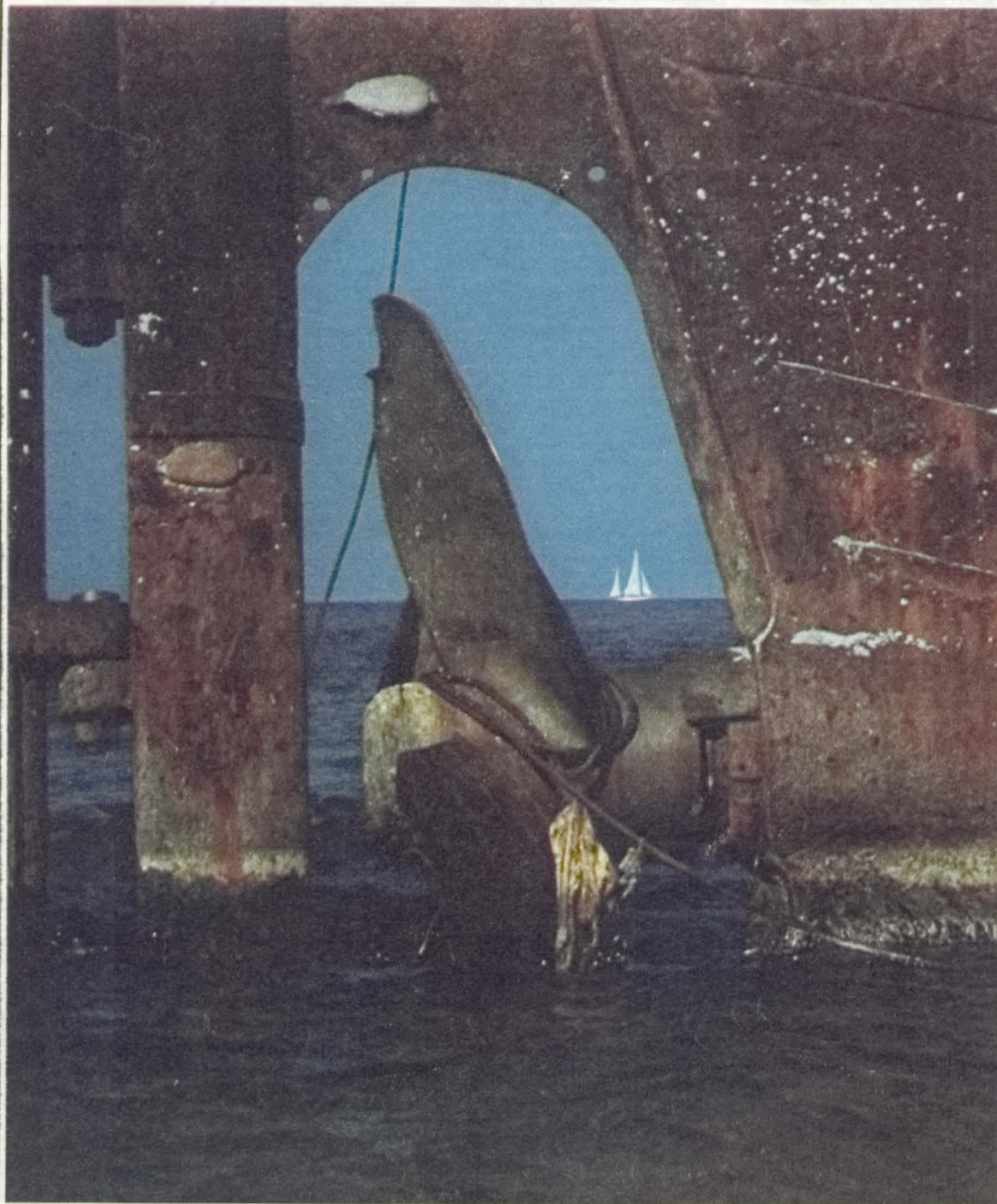
К портрету приложил руку Ю. Волович

РАБОТЫ ПЕТРА ШУМСКОГО

ФОТОГРАФИИ, СДЕЛАННЫЕ НА СЪЕМКАХ
ФИЛЬМА «ДОРОГОЙ МАЛЬЧИК»

◀ Старый корабль

Макинтош — Георгий Вицин ▼



Жору (Саша Елистратов) настиг гангстер Фрэнк (Р. Джабраилов) ▶

Испытание мотоцикла. Каскадер А. Микулин перед съемками ▼

