

СОВЕТСКИЙ

13

ЭКРАН



ЗА ГУМАНИЗМ КИНОИСКУССТВА, ЗА МИР И ДРУЖБУ МЕЖДУ НАРОДАМИ!

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА», МОСКВА 1975

советский Экран

№ 13 июль 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.



**«ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ, ФЕСТИВАЛИ!»—
ГОВОРИТ МОСКВА В ДЕВЯТЫЙ РАЗ.**

**ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ,
КИНЕМАТОГРАФ ПЛАНЕТЫ—ТАЛАНТЛИВЫЙ,
ПРОГРЕССИВНЫЙ, ЧЕЛОВЕЧНЫЙ,
ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ,
МАСТЕРА ВАЖНЕЙШЕГО И ЛЮБИМЕЙШЕГО
ИЗ ИСКУССТВ...**

**В ЭТОМ НОМЕРЕ МЫ ПРЕДЛАГАЕМ
ВМЕСТЕ С НАМИ СОВЕРШИТЬ КОРОТКОЕ
ПУТЕШЕСТВИЕ ПО КИНОКОНТИНЕНТАМ МИРА:
ЕВРОПЕ, АМЕРИКЕ, АЗИИ,
АФРИКЕ, АВСТРАЛИИ.
МНОГОЕ ОСТАЛОСЬ ЗА РАМКАМИ
СПЕЦИАЛЬНОГО
ВЫПУСКА, НО МЫ НЕ СТРЕМИЛИСЬ
ОБЪЯТЬ НЕОБЪЯТНОЕ:**

**ЭТОТ НОМЕР — ЛИШЬ БЕГЛОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ
К ФЕСТИВАЛЮ.**

**ИТАК, ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ, ДОРОГИЕ ГОСТИ,
УЧАСТНИКИ, ЗРИТЕЛИ!**

Оформление первой и четвертой обложек **Б. МЕСЕРЕРА**

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,
Н. А. ТАРАСОВ [ответственный секретарь], 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 **И. Воробьева**
Художественный редактор **Т. Н. Трофимова.**

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 56.

Телефон редакции 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 13 (447) — 1975 г. Сдано в набор 16/V-1975 г. А 04826. Подписано
к печати 3/VI — 1975 г. Формат 70×108¹/₈. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 980 000 экз. Изд. № 1473. Заказ № 608.

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

ВСЕ ФЛАГИ

ТРАДИЦИИ МОСКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

Сергей ГЕРАСИМОВ,
председатель жюри на Первом,
Четвертом и Шестом Московских
международных кинофестивалях

Московские международные фестивали регулярно начали проводиться с 1959 года. Но у них есть и предшественник. Впервые международный фестиваль в Москве состоялся сорок лет назад. В зале Дома кино на Васильевской улице показывались конкурсные картины 21 страны. В жюри среди других входили С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко. В работе фестиваля участвовали Вл. Немирович-Данченко, В. Мейерхольд, Вс. Вишневский, Ю. Олеша, Л. Славин. Первая премия была присуждена студии «Ленфильм» за создание ленты «Чапаев», а также картин «Юность Максима» и «Крестьяне». Вторая — Рене Клеру за фильм «Последний миллиардер» и третья — Уолту Диснею за мультипликационные ленты. Это был крупный киносмотр тех лет, сыгравший свою роль в истории мирового киноискусства.

Летом 1959 года просторные фойе Кремлевского театра заполнили режиссеры, актеры, операторы, сценаристы, критики, продюсеры, прокатчики сорока двух стран, собравшиеся на первом после войны Московском фестивале. С тех пор его авторитет и влияние неуклонно растут. В предыдущем, Восьмом, фестивале участвовало 86 стран. А если учесть, что на каждый из них приезжает 800—1 000 гостей, то за эти годы на фестивале побывал едва ли не весь кинематографический мир.

Кинофестивалей проводится очень много — около двухсот каждый год. У

многих из них есть свое лицо, свои традиции. Сложилась она и у московского киносмотря. Первая и наиболее примечательная черта Московского фестиваля — его народность. Недаром он собирается не в каком-либо курортном местечке, а в огромном городе, столице крупнейшей страны. Москва и москвичи, с которыми делегаты и гости фестиваля встречаются и в залах кинотеатров, и на улицах, и на заводах, и в институтах, — люди со своими разнообразными интересами, с устоявшимся укладом трудовой жизни становятся как бы главными участниками фестиваля и определяют его характер.

Ни на одном другом крупном международном фестивале конкурсные и внеконкурсные фильмы не смотрят столько людей, сколько в Москве. Все без исключения гости отмечают огромность зрительских аудиторий. Этот размах поражает зарубежных кинематографистов. После премьеры в Кремлевском Дворце съездов картины «Они шли за солдатами» режиссер Валерио Дзурлини сказал: «Это первый случай в моей жизни, когда я смог показать свою картину сразу шеститысячной аудитории. И я могу заявить, что ни в Италии, ни в какой-либо другой стране не слышал в кинотеатрах такой тишины, такого напряженного внимания, такой искренней реакции публики».

Передовые кинематографисты мира все чаще говорят о кризисе запад-

ВСЕ НАЧИНАЕТСЯ С ДЕТСТВА

Сергей МИХАЛКОВ,
председатель жюри
Московских международных
фестивалей фильмов для детей

В пятый раз в рамках Московского фестиваля пройдет международный фестиваль фильмов для детей. Если в первом из них участвовало лишь 13 стран, то в четвертом — уже 36. Свыше 70 конкурсных и внеконкурсных фильмов для детей были показаны во Дворце пионеров. Может ли быть более весомое доказательство авторитета фестиваля?

Смотр детских фильмов в Москве — закономерное явление для киноискусства, имеющего давние и добрые традиции в создании детских картин. По существу, СССР — родина классического детского кино: никто в мире до нас не делал фильмы специально для детей и нигде до нас не было специальных детских киностудий. Вместе с тем наш фестиваль развивает лучшие традиции международных киносмотров для детей в Венеции, Канне, Готвальдове, Тегеране.

Как сказано в регламенте, он «имеет своей целью способствовать развитию прогрессивного кинематографа для детей, поощрять производство детских фильмов, созданных с целью воспитания благородного и передового молодого поколения и пропагандирующих идеи мира и гуманизма». Многие фильмы, впервые показанные на фестивале в Москве, продолжают встречаться с детьми в разных зрительных залах, неся им правду о жизни, мысли о том, каким надо быть, каким надо стать.

Ну, а какими должны быть фильмы для детей? Вот главная тема творческого спора, который то и дело вспыхивает между кинематографистами, посвятившими свое творчество детям. Бразильский режиссер Пауло Порто, например, убежден в

В ГОСТИ БУДУТ К НАМ

*Актеры разных стран
и континентов —
Даниэль Ольбрыхский (Польша),
Исса Н'Янг (Сенегал),
Дип Рид (США),
Эва Киви (СССР) в Москве*

Фото В. Маслиева



ных фестивалей, решительно высказываются за их демократизацию, против коммерции в киноискусстве. Прямой линией профессионализация с коммерческим уклоном — основной недостаток двух крупнейших западных фестивалей — Каннского и Венецианского, где сенсационность и реклама являются главным стимулом и решающим фактором успеха. Это скорее ярмарки картин, чем серьезный подсчет успехов прогрессивного киноискусства. Вот признание итальянского режиссера Джузеппе Де Сантиса: «В мире слишком много кинофестивалей, большинство из которых носит светский характер и преследует коммерческие цели, а не цели подлинного искусства. Это рынки фильмов, способы рекламирования своей продукции крупнейшими продюсерами. Московскому фестивалю не свойственны эти недостатки, ибо основным его достоинством является отсутствие духа коммерческого, торгашеского, рекламного».

С первого фестиваля в Москве его решающим критерием остается гуманизм, то есть забота о человеке, для которого кинематограф в наш век — организатор духовного роста, мощнейшее средство общения между людьми. Зная благородный девиз Московского фестиваля, представители западных стран не присылают к нам фильмы, обыгрывающие бесчеловечность людских отношений, утрату веры в смысл жизни, распад сознания, отчужденность личности

от общества, оскорбляющие национальные чувства. Старые, опытные кинематографы относятся к Московскому фестивалю с повышенным интересом, видя в нем соревнование произведений, свободных от спекулятивного, торгашеского духа. Такие картины, появляющиеся в разных странах и далеко не всегда совпадающие с идеологическими и коммерческими интересами у себя на родине, представляют наиболее значительный интерес и для нашего зрителя. Достаточно вспомнить имена призеров нашего фестиваля — режиссеров Кането Синдо (Япония), Курта Гоффмана (ФРГ), Федерико Феллини (Италия), Ива Чампи (Франция), Стенли Крамера (США), Кэррол Рида (Англия), Кнута Андерсена (Норвегия), актеров Пола Скофилда (Англия), Стива Мак Куина (США), Софию Лорен (Италия), Бурвила (Франция).

Естественно, что социалистические кинематографии, которым отборочные комиссии западных фестивалей чинят всевозможные препятствия, стараются продемонстрировать в Москве свои самые значительные достижения и неизменно находят заинтересованное внимание зрителей и справедливое отношение жюри.

Московский фестиваль известен среди кинематографистов всего мира как самый обширный и самый демократический смотр творческих сил современного киноискусства. Отсюда и еще одна его традиция — особое

внимание, с которым мы относимся к молодым кинематографиям развивающихся стран, охотно присылающим в Москву свои первые произведения. Они имеют все основания полагать, что именно здесь к ним относятся внимательно и серьезно, сумеют увидеть в той или иной представленной работе если не мастерство, то хотя бы интересную живую и гуманную тенденцию. Московский фестиваль заметил и поддержал и первую алжирскую полнометражную художественную картину «Такой молодой мир», и первый фильм Нигера «Кабаскабо», и первую полнометражную картину Туниса «Феллаги», и первую значительную работу перуанских кинематографистов «В сельве нет звезд», и сенегальские фильмы «Эмитай» и «Туки-Буки».

Мы исключительно высоко ценим роль искусства в определении нравственных критериев века. Все лучшее, на что может ориентироваться современный прогрессивный кинематограф, будет по справедливости отмечено и на IX Московском фестивале.

Нам далеко не безразлично, с какими мыслями и чувствами выходят из залов посетители кинотеатров. Откуда бы ни приехали в Москву коллеги-кинематографисты, если они озабочены не созданием сенсационных коммерческих фильмов, а судьбами человечества, их произведения встретят здесь признание зрителей и жюри.

том, что «ребенок должен расти в атмосфере радости и счастья».

Прав и польский режиссер Януш Насфетер, чьи фильмы дважды удостоивались призов нашего фестиваля, уверенный в том, что «с детьми надо говорить серьезно». Настоящее искусство всегда приносит радость, даже если это трагедия, которая, как в его картине «Авель, твой брат», привела к гибели героя. Постановщик нигде не нагнетал ужасов, но ничего и не приукрашивал. Кароль погиб оттого, что столкнулся с жестокостью, погиб из-за отсутствия моральной поддержки. И лишь его смерть пробудила, наконец, совесть окружающих.

В чем же она — верность правде жизни? В том, думается мне, чтобы не рисовать ребенку его будущее как праздничное увеселительное путешествие в безоблачные дали, чтобы не обманывать ребенка мнимой легкостью предстоящих ему в жизни дорог, в том, чтобы показать трудности, с которыми он может столкнуться, и закалить его сердце для борьбы с этими трудностями, для преодоления этих препятствий.

Самуил Маршак писал:

Существовала некогда пословица,

Что дети не живут, а жить

готовятся.

Но вряд ли в жизни пригодится тот,
Кто, жить готовясь, в детстве не живет.

Выйдя на широкую самостоятельную дорогу, сегодняшние юные зрители встретят еще, к сожалению, на этой дороге и то, что мешает нам жить и работать. Они должны быть готовы к беспощадной борьбе с нечестностью, несправедливостью, жестокостью... Я вижу верность правде жизни в том, чтобы растить детей мужественными борцами со всем дурным, вредным, обветшалым за

все новое и передовое. Для этого нужно, чтобы к ребенку относились как к человеку, достойному уважения, любви и внимания.

Фестиваль — праздник детского кино. Но праздничная атмосфера не исключает делового разговора и критического взгляда на вещи. Понятно, что на фестиваль посылаются лучшее из лучшего. Что касается рядовой продукции, то по-прежнему и у нас и за рубежом главной проблемой остается качество произведений для детей. Схематизм, серость, слащавая сентиментальность — все еще не изжитые недостатки детских фильмов. Но их главный порок — декларативность. Ребята ненавидят голую дидактику и нравоучительность еще больше, чем взрослые.

Мне думается, что детское кино и у нас и за рубежом затрагивает еще слишком ограниченный круг проблем и интересов. Между тем дети — самые ненасытные зрители. А. С. Макаренко говорил: «Трудно представить себе такую тему, которая не могла бы быть предложена детям. Дело не в том, какие темы предлагать детям, а в том, как их ставить». Мы иногда недооцениваем юных зрителей. А они требуют к себе доверия, уважения к их уму, фантазии, их неудержимому стремлению к яркому, новому, необычайному. Специфика детской аудитории не в том, чтобы приседать перед ней на корточки, не в упрощении сюжета, конфликтов, характеров, а в ясности художественной формы, в той простоте, которая с таким трудом дается в искусстве. В доходчивой, ясной форме с детьми можно говорить о самых сложных и серьезных жизненных вопросах. На примере московских фестивалей можно увидеть, что детское кино повзрослело — оно стало находить способ говорить со

своими зрителями о серьезных нравственных, житейских и даже философских проблемах.

Еще одна важная вещь — разнообразие жанров. Дети воспринимают не только сказки и экранизацию классики. На фестивалях показывались приключенческие и спортивные ленты, мюзиклы и психологические этюды, рекламные ролики и учебные картины. К сожалению, мало был представлен научно-фантастический жанр, недостаточно было музыкальных лент, комедий, почти не было картин публицистических.

Между тем сегодня воспитательная роль кинематографа намного больше, чем литературы, изобразительного искусства, театра. Еще не научившись читать, ребенок начинает смотреть фильмы — на экранах кинотеатров и телевизоров. Кино — самое широкое окно, через которое сегодня ребенок познает мир. Дети самые преданные и искренние поклонники десятой музы — искусства XX века. Самое доступное и самое увлекательное, таящее в себе неограниченные возможности отражения реальной действительности и сказочной фантазии, кино властвует над умами и сердцами миллионов детей, формируя их характеры и мировоззрение. В канун очередного международного смотра фильмов для детей в Москве я вспоминаю слова Надежды Константиновны Крупской: «Мы должны широко использовать видовые и научные фильмы европейского и американского кино в неизмеримо большей степени, чем мы делаем это сейчас, но мы должны создать свои фильмы революционного содержания, фильмы, воспитывающие дух коллективизма, братской солидарности, дух великого порыва к строительству светлой жизни».



Вглядитесь в эти кадры, в эти лица. Они смотрят на нас с рекламных щитов, с журнальных и газетных страниц.

Пройдут годы, отстоят впечатления, и эти кадры станут таким же свидетельством эпо-

хи, как ленты тридцатых, сороковых, пятидесятых, шестидесятых годов.

Их стиль, сюжеты, их неожиданные прозрения, особенности творческого почерка, разного у разных мастеров, мы привыкли объяснять характером времени, связывать с датой выхода картины на экран.

Когда-нибудь так же будут оценивать и сегодняшние ленты.

Диапазон современного советского кинематографа очень широк. Военная тема и современность, драма и художественная публицистика, биографический жанр и киноопека. Невозможно свести все это многообразие к одной или нескольким закономерностям. И все же есть точка, где, как в фону-

«День приема по личным вопросам»





ЛИЦО ЧЕЛОВЕКА, ЛИЦО ВРЕМЕНИ...

Татьяна ГОНЧАРЕНКО

се, сходятся усилия многих художников.

Эта точна, эта особенность представляется наиболее заметной в детском и юношеском кинематографе.

Возможно, не с него нужно начинать разговор о тенденциях современного советского кино. Есть взрослые фильмы. Есть большие полотна, приковавшие к себе внимание миллионов. На них в первую очередь, наверное, и должен быть направлен наш взгляд. Но в том-то и дело, что детские ленты всегда очень точно отражают общие тенденции кино, его основную жизненную линию. Нравственный идеал здесь предстает особенно четко и ясно сформулированным, очищенным от приходящих сложностей, обстоятельств, наслоений. В разговоре с юным зрителем художник — стремится он к этому сознательно или нет — всегда воплощает свою мечту о совершенстве, свою модель развития мира.

Сказать, что наши детские фильмы по-настоящему гуманны, — значит

еще ничего не сказать. Да, они гуманны и гуманными были всегда, потому что мы не представляем себе иного принципа в разговоре не только с детской и юношеской, но и с любой аудиторией. Но вот перебираешь эти фильмы в памяти один за другим — «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» Р. Быкова, «Заккрытие сезона» И. Шатрова, «Сто дней после детства» С. Соловьева, «Не болит голова у дятла» Д. Асановой, «Весенние перевертыши» Г. Аронова, и с радостью поражаешься той последовательности, с которой все эти ленты — разумеется, каждая по-своему — стремятся приобщить ребенка, подростка к сложному миру чувств.

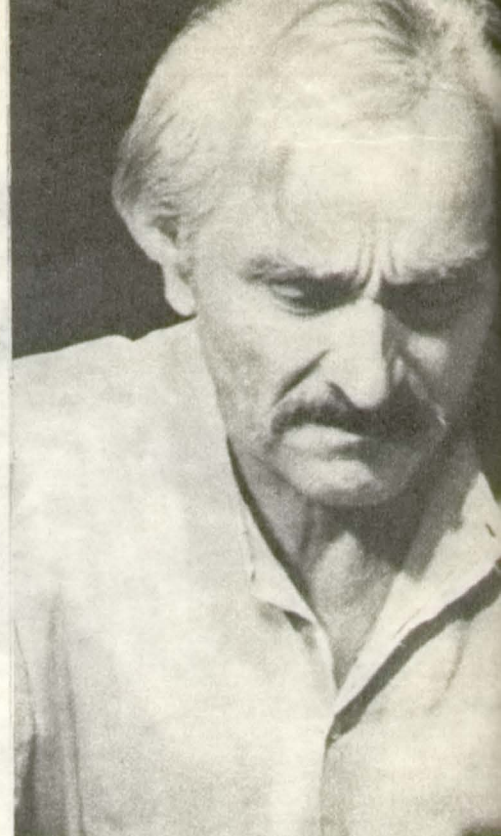
Личность. Человек. Его внутренний мир, его духовные потенции. Это и есть, пожалуй, то главное, на что всегда устремлено внимание наших современных художников всех поколений.

Кем бы ни был герой последних советских лент — крупным ученым, чье имя — академик Курчатov — на-



«Дереву Узала»

«Абу-Рейхан Бируни»



веки вписано в историю отечественной науки («Выбор цели», сценарий Д. Гранина и И. Таланкина, режиссер И. Таланкин, «Мосфильм»); или средневековым поэтом, летописцем, астрономом Бируни, осмелившимся зажечь светлый факел гуманизма и знаний во тьме сурового века («Абу-Рейхан Бируни», сценарий П. Булгакова, Ш. Аббасова, режиссер Ш. Аббасов, «Узбекфильм»); молодой туркменкой, впервые отважившейся «оседлать коня», вступить в отирытую схватку с костью и предрассудками («Когда женщина оседлает коня», сценарий Х. Нарлиева при участии М. Аймедовой, режиссер Х. Нарлиев, «Туркменфильм»); или — перенесем через века, через годы в наше время — скромной фабричной девчонкой, приехавшей с Урала в Москву, чтобы отыскать здесь следы своей давным-давно исчезнувшей матери («Дочки-матери», сценарий А. Володина, режиссер С. Герасимов, Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького); простым солдатом, тружеником войны, выстоявшим в невероятно тле-

«Они сражались за Родину»





лой схватке с фашизмом (кинопоэма К. Симонова «Шел солдат...», режиссер М. Бабак, ЦСДФ); или современным советским рабочим, борцом за научно-технический прогресс («Страна Тюмени», режиссер О. Арцеулов, сценарий Г. Кублицкого, ЦСДФ, «КамАЗ-1974-й. Хроника строительства», режиссер Л. Черенцов, сценарий М. Серебрянникова и А. Шлепянова, Ленинградская студия документальных фильмов), — авторов интересуют прежде всего не сюжетные хитро-сплетения, не событие само по себе, а тот нравственный духовный потенциал, который помогает герою так полно реализовать себя, скрытые, внутренние пружины человеческой личности.

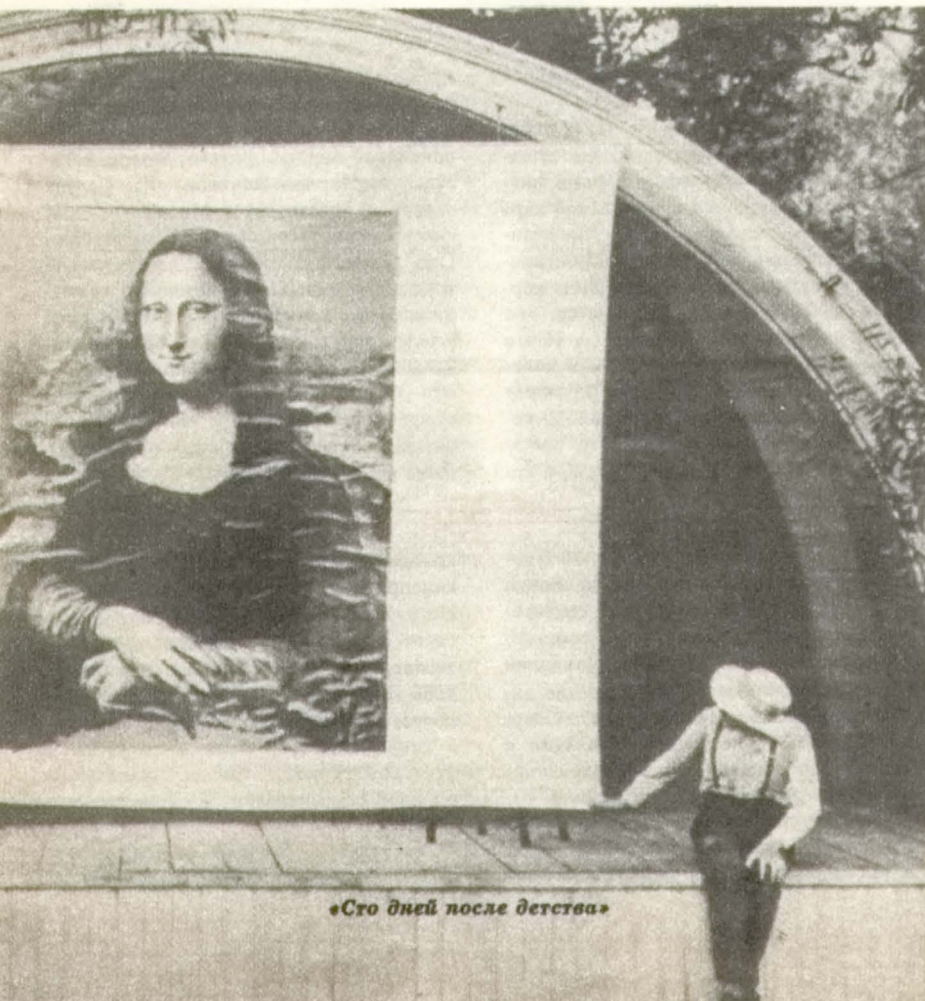
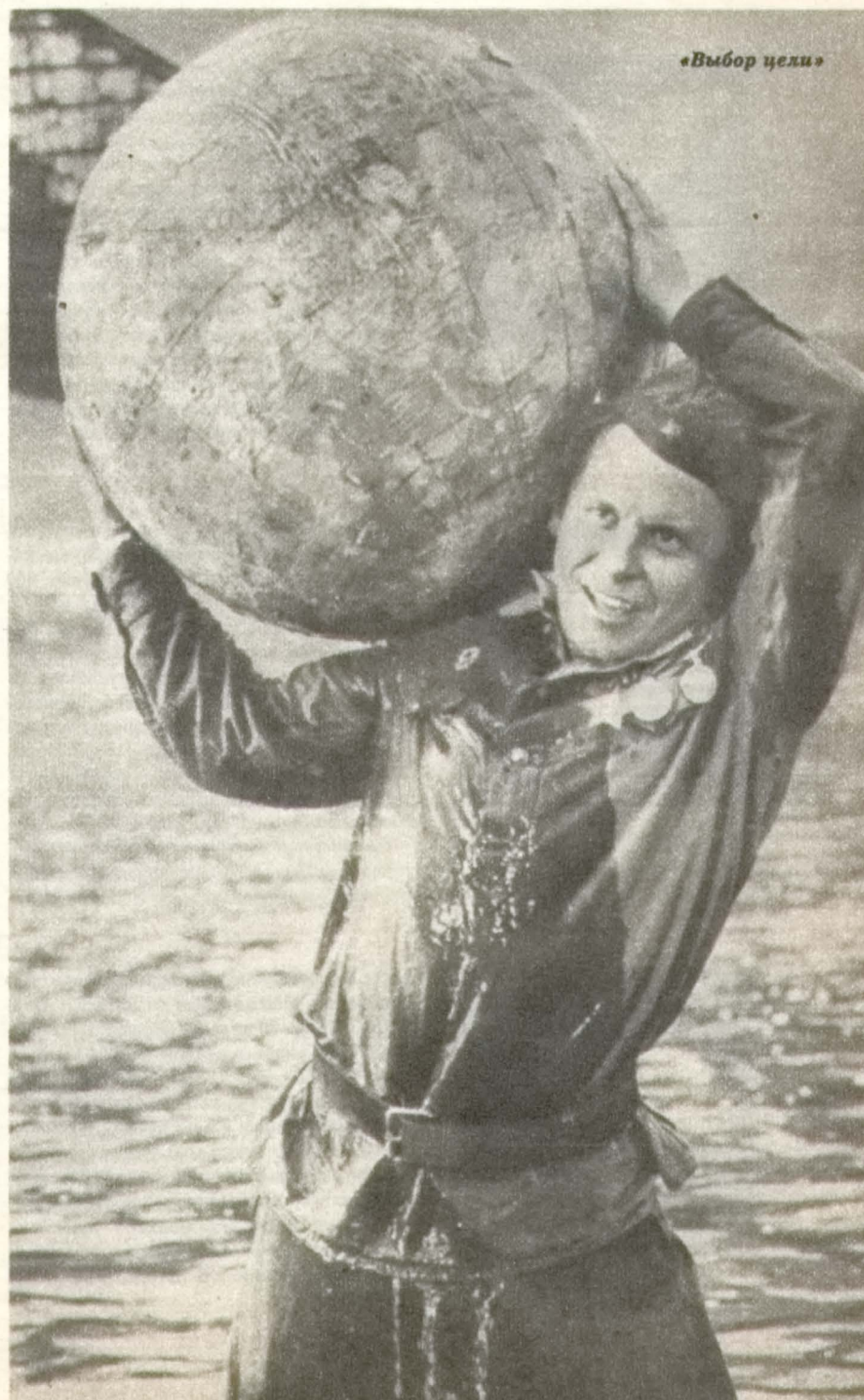
У каждого жанра, как известно, свои законы. Эпопея поражает нас масштабностью, размахом событий; в кинопублицистике на первый план обычно выступает проблема, вокруг которой группируются герои. Но в киноэпопе «Они сражались за Родину», поставленной С. Бондарчуком по одноименному роману М. Шолохова, в центре внимания все время остается

человек. Не размах батальных сцен, а мощь и широта характеров — вот главная особенность этого кинопроизведения. А последние ленинградские картины, «Премия» С. Микаэляна (по сценарию А. Гельмана) и «День приема по личным вопросам» С. Шустера (по сценарию П. Пологребского), необыкновенно интересны сочетанием публицистики с глубиной исследования психологии киногероя, остро-временны и исполнены веры в человека.

Вглядитесь в эти лица, в эти кадры!

Это сегодняшний день советского кинематографа. Взыскательные к нему, мы не всегда бываем довольны результатами. Но мы любим его. Он дорог нам своими неустанными поисками нравственного идеала, своим вниманием к личности, ее судьбе.

Слово «гуманизм», обозначенное в девизе московских международных кинофестивалей, и слово «человек» по сути своей тождественны. А есть ли для художника более благородная задача, чем утверждать в душах, в сознании людей идеи гуманизма?!





Европа

Здесь, в Европе, восемь десятилетий назад родился кинематограф. С бульвара Капуцинов в Париже эта «ярмарочная забава» начала свой триумфальный путь по всем континентам, пренебрегая границами государств, языков, культур. А в Италии в начале тридцатых годов состоялся первый международный кинофестиваль.

И пусть два эти события неравноценны, однако рождение фестивалей означало новый этап в развитии киноискусства — постоянную возможность само-

обогащения, самопознания, взаимопонимания самых различных национальных школ.

После великой Победы над фашизмом экраны фестивалей — сначала в Канне и Венеции, затем в Марианских Лазнях, Карловых Варах, Сан-Себастьяне, Западном Берлине, Локарно и, наконец, в Москве, самом представительном форуме киноискусства планеты, — развернули перед зрителями Франции и Италии, СССР и Швейцарии, Чехословакии и Испании прихотливую

панораму меняющегося кинооблика континента.

Начало «эпохи кинофестивалей» совпало с рождением нового кинематографа стран Восточной и Центральной Европы. «Последний этап» польки Ванды Якубовской, «Немая баррикада» чеха Отакара Вавры, «Убийцы среди нас» немца Вольфганга Штаудте, «Где-то в Европе» венгра Гезы фон Радвани и «Тревога» болгарина Захари Жандова не просто заявили о появлении социалистических кинематографий, но расска-



Азия

Разнолик азиатский киноконтинент. Его география за последние годы стремительно меняется — на карте кино появились страны, которых не было и не могло быть раньше: народы, стяхнувшие иго колониализма, вставшие на путь самостоятельного развития, невиданными темпами строят национальную культуру.

Больше тысячи фильмов в год выпускают киностудии Азии. Множество тем, стилей, творческих почерков. Что же у них общего? Время и его проблемы. Историческая эпоха, в которую живут народы Азии, — эпоха великих социальных битв, борьбы с колониализ-

мом и неоколониализмом. Если говорить о кинематографе в целом, то можно заметить, что на смену мелодраматическим ситуациям все чаще приходят классовые мотивы, проблемы кастовых и религиозных предрассудков, самые актуальные вопросы дня.

Крупнейшие кинодержавы континента — Индия и Япония. Индия производит больше фильмов, чем Голливуд или любая другая кинематография мира, — свыше 400 в год, десятую часть всей мировой кинопродукции. Коммерческие ленты составляют из них еще значительный процент. Это традиционные зрелища с искусственными сюжетами,

неправдоподобными характерами, танцами и музыкой. Однако теперь уже появились режиссеры, умеющие совмещать национальные традиции с серьезной социальной проблематикой, с истинной художественностью, не теряющие вкуса, чувства меры и индивидуального почерка. Это Сатьяджит Рей, Мринал Сен, Ходжа Ахмад Аббас, Ритвик Гхатак, а также Тапан Сингх, Адур Гопалакришнан.

Шедевры японского экрана, по которым сложилось наше представление о кинематографе страны Восходящего Солнца, к сожалению, не имеют ничего общего с картинами, составляющими



Америка

Американское кино... Были времена, когда его характеристика исчерпывалась одним словом: Голливуд. Но это — прошлое.

Сегодня карта американского континента представляет картину куда более сложную, многообразную и постоянно меняющуюся.

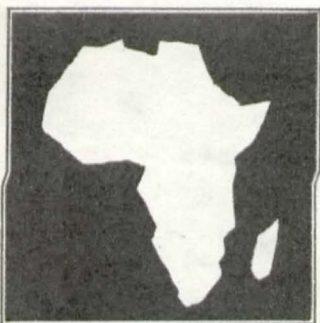
Все активнее пробуждаются к самостоятельному творчеству, к созданию своего национального искусства молодые кинематографии стран Латинской Америки. С начала шестидесятых годов, когда появилось революционное, страстное кино Кубы, Гавана стала центром притяжения энтузиастов политического

кинематографа Латинской Америки. Разумеется, экран каждой из латиноамериканских стран отражал и отражает особенности существующей там общественно-политической обстановки, уровень и характер классовой борьбы. Бурные политические события все больше накладывают свой отпечаток на искусство бурлящего континента.

На кинокарте Латинской Америки остается все меньше и меньше белых пятен. Перу, Боливия, Колумбия, Панама... Совсем недавно трудно было даже представить зарождение здесь национального кинематографа. Процесс развивается вширь и вглубь. В Бразилии

возникает «кинома ново», в Аргентине — «школа Санта-Фе», в Мексике — движение молодых режиссеров... Их путь не был усыпан розами. Известна трагическая судьба многих латиноамериканских кинематографистов: аресты, пытки, ссылки. Однако задушить политический революционный кинематограф не удалось.

Даже в Канаде, испытывающей на себе, как и многие другие западные страны, мощное влияние голливудского киноконвейера, молодые режиссеры все чаще обращаются к собственным проблемам, укрепляют и развивают национальные традиции.



Африка

Африка... Свыше 40 независимых государств. 30 миллионов квадратных километров. 400 миллионов жителей. 800 языков и диалектов.

Эпоха освобождения началась на континенте после окончания второй мировой войны, подорвавшей устои империализма, способствовавшей национально-освободительному движению. Историческим стал 1960 год — «год Африки», — когда независимость получили 17 государств континента. Борьба за нее сопровождалась стремлением развивать самобытную африканскую культуру. Появились новые фольклорные ансамбли, театральные коллективы, национальные

писатели и поэты. Появились и первые энтузиасты кинематографа.

Жорж Садуль писал в 1961 году: «Представьте себе, что за 65 лет существования кинематографа не было снято ни одной подлинно африканской картины. Я имею в виду картину, написанную, поставленную, снятую, смонтированную, озвученную африканцами, картину, где говорили бы, разумеется, на одном из африканских языков...» И это не удивительно: во французских колониях, например, по закону от 11 марта 1934 года африканцам запрещалось вести съемки и звукозапись. Зато всю накручивались экзотические ленты, в ко-

торых африканец изображался либо дикарем, либо человеком, стыдящимся своего дикого прошлого. В 1965 году, когда появились первые фильмы молодых государств Черной Африки, Ж. Садуль заявил на фестивале в Москве: «Африканское кино — самое молодое в мире. Оно делает свои первые шаги в очень трудных условиях. Но можно не сомневаться, что в последнюю треть XX века к нам придут из Африки глубоко национальные талантливые произведения». Это предсказание критика-марксиста сбывается. Африканское кино могло родиться только тогда, когда было сброшено иго колониализма.



Австралия

Художественные традиции кино Австралии восходят еще к началу века. Дж. Перри поставил первые художественные фильмы в 1900 и 1901 годах.

Большинство лент создавалось на средства иностранных компаний, переманивавших к себе лучших актеров и режиссеров. Во время второй мировой войны производство фильмов почти прекратилось, а с середины сороковых годов было опять возобновлено — фильмы ставились главным образом английскими режиссерами. В пятидесятые годы

студии Австралии выпускали 15—20 художественных картин в год, но в конце прошлого десятилетия их число сократилось до двух-трех. Причина в том, что английские и американские компании стали контролировать австралийские киностудии и захватили прокат. Они ввозили 300—400 иностранных фильмов в год, а отечественные произведения часто не получали доступа на экран.

В 1968 году началась кампания австралийских режиссеров и продюсеров за проведение в жизнь федерального за-

конодательства в пользу отечественного кинопроизводства. Был создан Киноинститут, который уже в 1970 году добился от государства солидного фонда на экспериментальные фильмы. Кампания 1968 года способствовала созданию Общества по развитию австралийского кино и киношколы с ее первым выпуском в 12 режиссеров. Сейчас киношкола прочно обосновалась в Университете Сиднея.

Государство начало субсидировать короткометражные ленты молодых ре-

зали миру о крушении старых буржуазных режимов, о рождении нового, справедливого общественного строя. Их идейный и нравственный заряд был столь велик, что не мог не оказать революционизирующего влияния на кинематограф других стран. Отныне уже ни один, даже самый коммерческий фестиваль мира не мог пройти мимо фильмов социалистического субконтинента.

Итальянский неореализм сороковых—пятидесятых годов, молодое кино ФРГ и ленты «гневных молодых лю-

дей» Англии годов шестидесятых, возрождение киноискусства Швейцарии и политический фильм Италии в наши дни — все это в той или иной степени следствие классовых и политических битв.

Зеркалом, трибуной прогрессивного кинематографа и стал фестиваль в Москве.

Тут начинало свой триумфальный путь по экранам мира антифашистское кино Франции («Загон» Армана Гатти, «Похищение» Ива Буассе) и Италии («Все по домам» Луиджи Коменчи-

ни, «Они шли за солдатами» Валерио Дзурлини, «Убийство Маттеотти» Флорестано Ванчини), саркастические комедии западногерманского режиссера Курта Гоффмана («Мы — вундеркинды» и «Привидения в замке Шпессарт»). Разумеется, эта панорама состояла не только из фильмов строго политических. Экран фестиваля видел и такие сложные и неоднозначные явления, как «8½» Федерико Феллини, один из лучших мюзиклов мира «Оливер!» англичанина Кэрола Рида, печальную философ-

скую комедию француза Жака Тати «Время развлечений». Премиями московского смотра были отмечены такие звезды мирового кино, как англичане Питер Финч, Рон Моуди, Ричард Харрис, норвежка Ингрид Вардунд, поляки Тадеуш Ломницкий и Даниэль Ольбрыхский, румынка Ирина Петреску...

Этот перечень можно было бы продолжить. Прогрессивное кино Европы развивается и мужает. Кинематографическая карта Старого света меняется изо дня в день...

повседневную духовную пищу японских зрителей. Неуклонно идет вниз кривая числа картин — с 400 она упала до 200. Почему? Говорят, что интерес к кино падает из-за широкого распространения телевидения, различных видов развлечений и спорта. Это верно, но дело не только в этом. В японском кино последнего десятилетия главенствует культ секса и жестокости. Реализм подменяется натурализмом. Выдающийся японский режиссер Акира Куросава с горечью заметил, что люди стесняются ходить в кино семьями.

Коммерции, жестокости, порнографии, гангстерским боевикам и милита-

ристским лентам противостоит так называемое «независимое» кино — кинематографисты, свободные от финансовой и идеологической подчиненности крупным компаниям, обогатившие национальное киноискусство и новой проблематикой и новой стилистикой. С особой охотой разрабатывают «независимые» антивоенную тему, ставшую ведущей в прогрессивном японском кино. На московских смотрах их творчество получало неизменную поддержку: золотые призы фильмам Кането Синдо «Голый остров» и «Сегодня жить, умереть завтра», картине Кирио Ураямы «Испорченная девчонка», золотой приз детского

фестиваля совместному советско-японскому фильму Э. Бочарова и Т. Кинукасы «Маленький беглец», серебряный приз картине Сацуо Ямамото «Большая белая башня», призы режиссерам Акире Куросаве, Тадаси Имаи, Сусуму Хани...

Страны Азии обычно очень скудно бывают представлены на западноевропейских и американских киносмотре. Московский фестиваль, на котором одинаковым вниманием пользуются и старые кинодержавы и страны, где киноискусство делает только первые шаги, показал подлинно объективную картину прогрессивного азиатского кино: Ирана,

Шри Ланка, Камбоджи, Бирмы и Бангладеш.

Неизменным вниманием пользуются в Москве фильмы Вьетнама, показывающие героическую борьбу его народа за независимость и мир. О становлении новых, социалистических отношений между людьми рассказывают в своих произведениях кинематографисты Монголии и КНДР.

Кино Азии, обретающее художественную и гражданскую зрелость, отражает быт, думы, чаяния народов огромного, многоликого континента. Это обеспечило ему симпатии и любовь советских зрителей.

В Соединенных Штатах Голливуд по-прежнему остается синонимом национальной кинематографии, мощным и влиятельным киноцентром, который во многом определяет характер сегодняшних модных течений кинематографа капиталистического мира. И хотя фильмы производятся не только в Лос-Анджелесе, но и в Нью-Йорке, Сан-Франциско и других городах страны, понятие Голливуд как бы покрывает собой все, что связано с кино США.

Миф о децентрализации и монополизации кино в США, несмотря на существование группы «независимых» от крупных фирм режиссеров и продюсе-

ров, так и остался мифом. Это, конечно, не значит, что ветер перемен, которым дышит наша эпоха, не коснулся старых твердынь американской кинематографии.

«Времена меняются, и даже Голливуд вынужден изменяться вместе со временем», — отмечал известный американский критик Джон Симон.

Мы были свидетелями того, как в американском кино под натиском выдвинутых жизнью острых социальных проблем рушились традиционные мифы, осыпались румяна, которыми старались подкрасить буржуазный образ жизни. Рядом с идиллическими мелодрамами и

мюзиклами, бездушными, развлекательными детективами, рядом с захлестнувшей экраны волной сексфильмов все чаще стали появляться фильмы критические, социально-обличительные, затрагивающие горькие и глубокие темы, поднимающие большие вопросы повседневной общественной и политической жизни.

Такие знакомые нашим зрителям картины, как «Погоня» и «Маленький большой человек» Артура Пенна, «Освобождение Лорда Байрона Джонса» Уильяма Уайлера, «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» Сиднея Поллака, «Благослови зверей и детей» и дру-

гие произведения Стенли Крамера, показанные на московских фестивалях, разоблачают бесчеловечность, бесправие и произвол, царящие за фасадом буржуазной демократии, неуверенность в завтрашнем дне, моральный кризис, в котором оказались сегодня Соединенные Штаты.

Как и в любой другой национальной кинематографии капиталистической страны, в кино США происходит борьба двух культур — демократической и реакционной. Будущее американского кино, несомненно, зависит от того, какое развитие получат в нем прогрессивные реалистические тенденции.

Передовые деятели культуры сразу же обратили свои взоры к киноискусству. «Отец африканского кино» Сембен Усман говорит, что кино является самым доступным видом искусства, помогающим восприятию проблем, которые астают перед африканскими народами на пути коренных преобразований. Он назвал кинематограф «вечерней школой Африки». К этому надо добавить, что кино и более доступно, чем другие источники информации, и соответствует традициям народного творчества.

Исключая пустые мелодрамы и комедии иных североафриканских авторов, кино континента родилось как боевое.

борующееся искусство. «Африканское кино будет революционным, или его не будет вообще», — заявила режиссер Сара Мальдорор, посвятившая свое творчество борющейся Африке. Конфликт между африканскими традициями и тем новым, что принесла наша эпоха на континент, унижение женщины, межплеменная вражда, апартеид, национальная буржуазия и ее связь с бывшими метрополиями, религиозный фанатизм, проблемы молодежи — вот характерные темы африканских фильмов. В иных можно легко заметить художественные просчеты, но все это перекрывается большой искренностью, тем национальным под-

емом, который переживают сегодня народы Африки. Внимательному зрителю в них откроются трогательность и лиризм, доброта и человечность, любовь к народу и боль за его судьбу.

Творчески используя традиции мирового кино, авторы фильмов опираются на африканские критерии и формы художественного творчества.

Африканские картины обвиняют в дидактичности. Действительно, в них много назидательности, прямых поучений. Но это естественно — на нынешнем этапе развития кино в Африке, по словам Патриса Лумумбы, «должно представлять собой произведение одновре-

менно воспитательного и зрелищного характера». Для африканских кинематографистов экран — средство политического воздействия, инструмент борьбы. Но средство тем более верное, чем лучше соединены в нем идея со зрелищностью, с формой народного представления.

Именно такие ленты награждались призами на московских фестивалях.

Кинематограф и антиколониальное движение питают друг друга, подлинные жизненные события приносят на экран революционную страстность, без которой киноискусство Африки не могло бы созреть.

жиссеров, носящие проблемный характер.

Им помогают в этом лучшие австралийские кинематографисты и технический персонал. Правительство обязало прокатчиков и владельцев кинотеатров выдавать субсидии на производство полнометражных художественных фильмов. Если в 1970 году было снято всего два национальных фильма и два совместных, а в 1971 году — всего один национальный фильм, то в 1974 году было поставлено уже 20 картин. Бум в кино Ав-

стралии придал новые силы творческим работникам. Стали возвращаться режиссеры, ранее покинувшие страну. Появилась целая плеяда молодых художников.

Один из крупнейших режиссеров Австралии — Тим Бурсталь, чью картину «Две тысячи недель» мы видели на VI Московском фестивале. На его счету четыре полнометражных и несколько короткометражных лент. Популярность у зрителей получили его художественные ленты «Горячий центр мира», «Приз»,

комедия «Алвин Пепл» с участием звезд австралийского кино Джона Уивера и Дэвида Томпсона.

На последнем Московском фестивале демонстрировалась картина Тома Коуэна «Служебный пикник».

Главная мысль фильма — неудовлетворенность буржуазным образом жизни. Успехом у австралийских зрителей пользуются фильмы Брюса Бересфорда «Барри Маккензи» и «Петерсон» с Барри Крокером в главной роли. Сделаны два интересных полнометражных доку-

ментальных фильма «Эпидемия» и «Австралия с наступлением темноты».

По словам Роланда Беккета, руководителя отдела кино в министерстве массовой информации, австралийское кино сейчас переживает свое второе рождение, ему способствует благоприятный ветер, подняты все паруса, замыслов достаточно! А писатель Томас Кеннели недавно заявил: перспектива сейчас настолько благоприятна, что есть все основания считать Австралию киноконти-
нентом.

НЕОБХОДИМЫЕ КООРДИНАТЫ

Мирон ЧЕРНЕНКО

«Путешествие по киноконтинентам» — это название было бы, пожалуй, наиболее подходящим для заметок о смотре фильмов мира, состоявшемся в начале весны в Варшаве, несмотря на то, что на экране кинотеатра «Скарпа», что на улице Коперника, было показано всего тринадцать картин из одиннадцати стран.

И все-таки эти две недели напоминали затянувшийся перелет в мягком кресле самолета: сейчас мы летим над горами, над теряющимися в облаках вершинами, а через мгновение, едва успеешь перевести дух, внизу расстилается ровная, гладкая морская поверхность, а миг спустя

«Конфронтации» — не фестиваль, и организаторы не случайно заменяют это привычное и торжественное название простым словом — «смотры».

Здесь нет конкурса, нет жюри, нет делегаций заграничных, нет даже своих.

Это просто «Конфронтации», вот уже восемнадцатый раз идущие на экранах Варшавы, Лодзи, Гданьска и Кракова

самолет вдруг начнет бросать из стороны в сторону, и стюардесса торопится поднести пассажирам сладкой водицы, а может, рюмку чего-нибудь покрепче, пока владелец билета не успокоится и не вздремнет минуту-другую, чтобы проснуться от ненатурально ласкового голоса из динамика, который попросит почему-то пристегнуться — так, на всякий случай, — и пассажиров охватит не слишком приятное предчувствие вполне определенной, затаившейся близости беды...

Это не риторический оборот, не разветвленная метафора, позволяющая завязать статью о



«Влюбленные года первого» (СССР)



«Жало» (США)



«В конце» (ВНР)

тринадцати разноликих и разновеликих фильмах приличествующим драматургическим узлом. Это почти точная запись ощущений, возникших во время «Конфронтаций-74».

И действительно, под каждое слово предшествующего абзаца, под каждую его фразу можно подставить и конкретное название фильма, и конкретный его сюжет, и конкретный жанр, и коллективный, безошибочный отклик переполненного зрительного зала. И хотя кинематографическая карта мира, расстилающаяся где-то глубоко внизу, может показаться и фрагментарной, и неполной, и даже в чем-то недостоверной, однако очертания основных континентов вырисовываются на ней достаточно определенно.

Ибо в отличие от «нормальных» кинофестивалей, представляющих на своих экранах все самое лучшее (или то, что считается самым лучшим), программа «Конфронтаций» состояла не из одних шедевров, и тринадцать картин, показанных в «Скарпе», вовсе не были сливками мирового кинематографа, как это случилось, скажем, на состоявшемся двумя неделями ранее белградском ФЕСТе, распахнувшем перед зрителями почти исчерпывающую панораму наиболее значительных лент, созданных на киностудиях мира в минувшем году. И пусть в Варшаве были показаны некоторые из них — «Амаркорд» Федерико Феллини, «Романс о влюбленных» Андрея Михалкова-Кончаловского, «Разговор» Френсиса Форда Копполы, «Жало» Джорджа Роя Хилла, «Калина красная» Василия Шукшина (без этих названий просто не обойтись, говоря о результатах года), однако организаторы смотра отбрали наряду с ними на равных правах и фильмы, никакими премиями на фестивалях не отмеченные, а если отмеченные, то наградами второстепенными, но в той или иной степени показательные или для всего кинематографа планеты, или для страны, в которой были созданы, или, наконец, для тех или иных тенденций, характерных для нынешнего киноискусства.

Разумеется, устроителям «Конфронтаций» можно было бы предъявить немало претензий. Почему, скажем, в программе отсутствовали не просто отдельные кинодержавы, но и целые континенты, — к примеру, вся Азия и вся Африка? Почему кино «бурлящей» Латинской Америки, одно из самых оригинальных ныне, было представлено откровенно эпигонским, седьмой воды после Бунюэля, фильмом мексиканского режиссера Луиса Алькоризы «Предсказание»? Почему английское кино, которое, как утверждают критики, переживает ныне очередной период подъема, было представлено откровенно мистическим, хотя и чрезвычайно элегантно сделанным фильмом ужасов «Не оглядывайся сейчас» режиссера Никола-са Розга?

Претензии можно было бы умножить, и варшавские еженедельники не преминули перечислить длинный список фильмов, которые следовало бы все непременно включить в программу нынешних «Конфронтаций». Однако дело все-таки не в претензиях и даже не в принципах отбора — в этом году он мог быть таким, в следующем иным, — куда важнее было то, что все эти картины вместе составляли вполне отчетливую систему координат на кинематографической карте мира, позволяли зрителю самому домысливать пропуски и белые пятна, заполняя их теми фильмами, которые он видел ранее, теми, которые ему еще предстоит увидеть, теми, о которых ему уже довелось прочитать, и теми, о которых еще прочитать придется.

В самом деле, как определить свое собственное мнение о таком сложном и неожиданном явлении, как «волна ретро», если фильмы этого направления, течения, или как его назвать еще, выйдут на экраны поодиночке, отделенные друг от друга несколькими месяцами, а то и годами. А здесь, на экране «Скарпы», с промежутком в несколько дней можно увидеть и меланхолические воспоминания Феллини о провинциальной довоенной Италии в «Амаркорде», и близкий к натурализму социальный реализм Вайды в «Земле обетованной», саге о вторжении капитализма в Польшу на рубеже девятнадцатого — двадцатого веков, и гангстерский водевиль Хилла «Жало», своеобразный плутовский роман двадцатого века

с блистательным актерским дуэтом Пола Ньюмена и Роберта Редфорда.

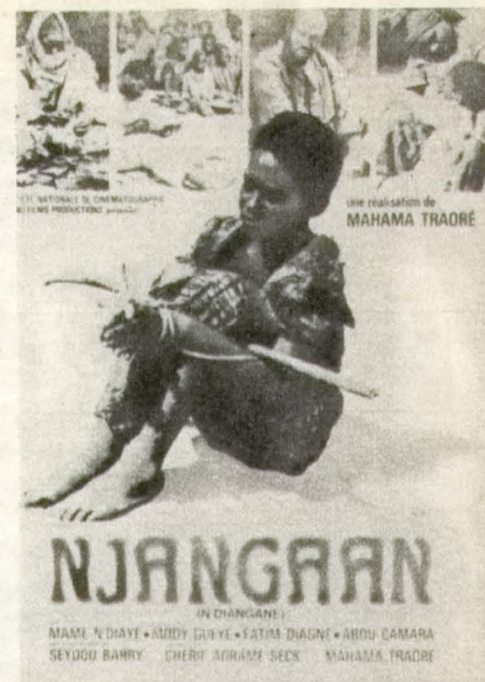
Или еще: вот уже год под всеми широтами кинематографическая да и общественно-политическая пресса поговаривает об увядании столь популярного недавно и казавшегося столь перспективным жанра политического фильма. Как убедиться в справедливости или несправедливости этого мнения, если лучшие образцы итальянского, скажем, «антиполицейского» кино еще только ждут своей очереди на экране? А тут целых три политических ленты одна за другой свидетельствуют о том, что жанр этот отнюдь не умер, просто сюжеты его как бы ушли с шумных площадей и улиц в уютные или неуютные жилые квартиры, в психологическую семейную драму. И оказывается, что и французский «Часовщик из Сен-Поля» Бертрана Тавернье, и венгерский «В конце» Дьюлы Маара, и западногерманский «Страх пожирает душу» Райнера Вернера Фасбиндера (более известный на Западе под французским прокатным названием «Всех остальных зовут Али») — все они свидетельствуют о том, что конфликты за семейным столом становятся отнюдь не благоднее или мельче, напротив, еще более жесткими и непримиримыми, еще более откровенными и яростными.

И пусть не на все вопросы посетители «Конфронтаций» получили немедленные и исчерпывающие ответы. Однако этот смотр предпремьерных фильмов (двенадцать из просмотренных приобретены прокатом и выйдут в свое время на экраны Польши) позволяет зрителю заранее ориентироваться в том, как будет выглядеть ближайший киносезон. Во всяком случае, те опорные точки его, которые и превращают репертуар кинотеатров из «сборной солянки» в законченный и связанный воедино план проката.

Есть в этом смотре нечто парадоксальное: вот уже восемнадцать лет подряд, едва «Конфронтации» закончатся, польская критика с поразительным единодушием утверждает, что мероприятие не удалось, что очередной смотр на экране «Скарпы» не был ни фестивалем фестивалей (именно так были задуманы и назывались в первые свои годы нынешние «Конфронтации»), ни подборкой фильмов самых значительных или хотя бы наиболее дискуссионных, ни просто мгновенным срезом ситуации мирового кинематографа. Но точно так же вот уже восемнадцать лет подряд, огромные — и увеличивающиеся год от года — очереди любителей кино выстаивают ночи напролет на пронизывающем ветру, чтобы загодя, наверняка приобрести комплекты билетов на фильмы смотра.

Это не объяснить ни пустым любопытством, ни снобизмом, ни просто привычкой — причина популярности и долгожития «Конфронтаций» коренится в самом на первый взгляд не слишком удачном названии. Конфронтация может означать и противопоставление, и сопоставление, и столкновение, и все это в той или иной степени соответствует смыслу традиционного прокатного мероприятия: удовлетворить — осознанное или неосознанное, все равно — желание польского зрителя сопоставить свои представления о том, как выглядит сегодня кинематограф мира, с реальностью, пусть неполной, отрывочной, но тем не менее зримой, и не с чужих слов, а собственными глазами.

И «Конфронтации» стали неотъемлемой частью весеннего культурного, если можно так сказать, ландшафта Варшавы, Кракова, Лодзи, Гданьска не потому только, что зритель пошел на поводу польского кинопроката, ежегодно устраивающего как бы репетицию грядущего сезона, своеобразный социологический и финансовый эксперимент, позволяющий определить заранее и с максимальной вероятностью, какие из купленных фильмов будут пользоваться успехом. Смотр фильмов мира — и это куда важнее, хотя и не столь четко определимо количеством зрителей, цифрами сборов — явление кинематографической культуры польского зрителя, его активного, осознанного интереса ко всему тому, что происходит на кинематографических континентах планеты. Ко всему тому, в частности, что проходит каждый год на переломе зимы и весны на экране кинотеатра «Скарпа», что на улице Коперника, в центре Варшавы.



Плакат к фильму «Н'Жанган»

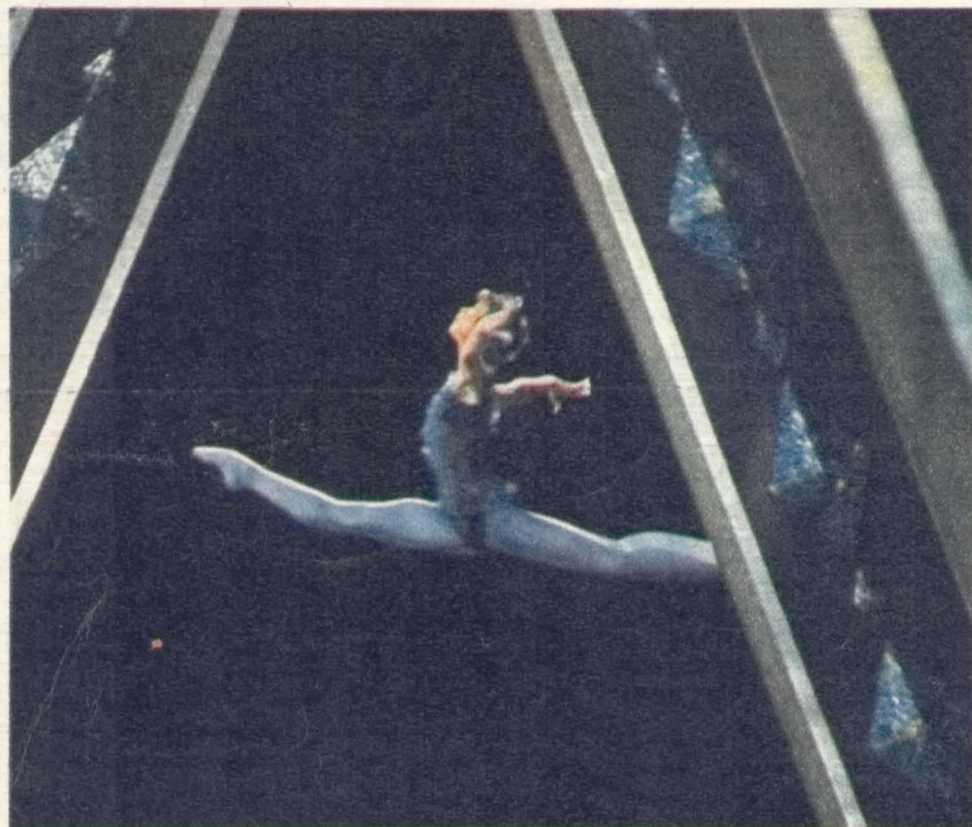
Махама Траоре: ПРОТИВ ПРЕДРАССУДКОВ

Среди плакатов, рассказывающих о новинках зарубежного кино, привезенных на Московский фестиваль, можно увидеть и этот. Зрителям Сенегала хорошо известен фильм Махамы Траоре «Н'Жанган», который посвящен теме чрезвычайно острой и злободневной.

— Я хотел показать отрицательное влияние религии на жизнь сенегальцев, — говорит режиссер. — Религию используют для того, чтобы подавить волю людей к сопротивлению, их стремление к интеллектуальному и духовному росту. Я убежденный сторонник кино политического, призывающего людей к борьбе за изменение существующего порядка вещей. Явление, против которого я выступаю в «Н'Жангане», носит название марабутизма — от слова «марабу», то есть священнослужитель. Я пытаюсь анализировать экономические и социальные последствия этого явления.

Крестьянин Моду Мар — фанатичный мусульманин. Своего шестилетнего сына Н'Жангана он отдает в школу, где изучают коран. Он хочет, чтобы сына научили уму-разуму и сделали из него настоящего мужчину. Детей в школе используют в качестве слуг, заставляют собирать арахис и просо и почти не кормят — они вынуждены выпрашивать милостыню. Занятия начинаются в пять утра и часто заканчиваются к полночи. Любое ослушание строго наказывается. Надзор за младшими осуществляют ученики старших классов. Когда старший сын учителя отправился в город, надеясь устроиться там на работу, он взял с собой трех учеников, в том числе Н'Жангана. Он заставляет их там просить милостыню. Спасаясь во время облавы от полиции, Н'Жанган попал под машину. Марабу приехал к его родным, сообщил о том, что сына забрал к себе бог, и просил молиться за спасение его души. А неграмотный старик в знак своей преданности и верности подарил ему большую обезьяну.

...Наряду с Сембеном Усманом, Абабакаром Самбом, Мустафой Алаассаном Умару Ганда Махама Траоре — один из самых крупных деятелей кино черного континента. «Н'Жанган» — его пятый фильм. Вырвавшись из рамок легкой сатиры, столь характерной для его первых комедий нравов, Траоре создал на сей раз картину социально острую, смелую, вызвавшую большой общественный резонанс.



Семен ЧЕРТОК

СКА О СЧА



«Может быть, в этой чудесной погоне за счастьем и заключено само счастье?»

Александр Блок

Те, кто маленькими детьми видели «Синюю птицу» на сцене Московского Художественного театра в год ее премьеры, давно уже стали бабушками и дедушками. А те, кто юными актрисами участвовали тогда в спектакле — О. Книппер-Чехова, А. Коонен, С. Халютинина, — стали славой русского театра, его легендой. Но спектакль из репертуара МХАТа не исчез: с 1908 по 1975 год был показан больше двух с половиной тысяч раз! Он продолжает жить, радовать, волновать так, как будто поставлен только вчера. Его восстанавливают, обновляют и продол-

Зка СТЬЕ



жают играть следующие поколения: в прошлом году в «Синей птице» дебютировали сразу двадцать выпускников школы-студии МХАТа. Может быть, и по этой причине для первой совместной советско-американской картины, которую выпускают студия «Ленфильм» и кинокомпания «XX век Фокс», выбрана пьеса Метерлинка.

Режиссер Джордж Кьюкор, сценаристы Алексей Каплер и Хью Уайтмор и другие создатели фильма вовсе не повторяют постановку К. С. Станиславского, хотя ее влияние не может не ощущаться. У кино не только свои законы и своя мера условности, но и возможности, которыми не располагает сцена.

В театре дети фламандского дровосека храбрый Тильгиль и робкая Митиль во сне услыша-

*Фото Л. Быстрова,
А. Сязина,
Р. Петрова*



*Синяя птица —
Надежда Павлова*

*Во дворце Ночи.
Тильгиль, Хлеб, Молоко,
Сахар, Митиль и Собака*

*Репетиция танца Ночи.
В этой роли снимается
Джейн Фонда*

*Тильгиль, Митиль
и Кошка*

*Так видят
кинematографисты
персонаж Огонь*

*Мать —
Элизабет Тейлор*





Золтан Фабри: АКТУАЛЬНОСТЬ ИСТОРИИ

Выдающийся мастер венгерского кино Золтан Фабри был книжным иллюстратором — он закончил Высшую школу изобразительных искусств. Затем поступил в Академию театрального искусства и получил диплом актера — играл шекспировские и мольеровские роли в Национальном театре. Там же стал художником, а потом и постановщиком спектаклей. Но Фабри не успокоился и продолжал искать — сочинял музыку, писал пьесы. Поиски, которые в конце концов

привели его к кино, прервала война. Фабри прошел ее солдатом. И с тех пор антифашистская тема определяет все его творчество.

После войны режиссер работал в театре, стал директором ТЮЗа, играл, ставил пьесы, писал декорации, пробовал силы в кинодраматургии, а после национализации кинопроизводства стал художественным руководителем киностудии.

Золтан Фабри поставил много фильмов. В венгерском кино появилось даже выражение «Фабри-фильм», означающее общественную, идейную значимость произведения, своеобразие стиля, серьезную драматическую основу, точное ощущение формы и психологической атмосферы фильма, доступность языка. Это относится к картинам «Карусель» и «Господин учитель Ганнибал», «Два тайма в аду» и «Анна Эйдеш» и ко многим другим. В 1965 году Золотой приз Московского фестиваля завоевала его картина «Двадцать часов». В 1969 году на конкурсе детских фильмов в Москве Серебряный приз получил фильм «Мальчишки с улицы Пала». Дипломом Союза писателей СССР была отмечена на Московском фестивале 1971 года картина Фабри «Семья Тоот». Теперь он закончил картину «141 минута из неоконченной фразы».

— Столько и длится фильм, — поясняет режиссер. — Это экранизация романа Тибора Дери «Незавершенное предложение» — выдающегося произведения венгерской прозы, законченного в 1938 году, но увидевшего свет только после освобождения страны. Оно анализирует общественные, социальные и человеческие противоречия венгерского капитализма тридца-

тых годов, показывает буржуазию и рабочий класс как два непримиримых, взаимно противостоящих друг другу мира. Меня давно занимала мысль экранизировать эту книгу: я прочитал ее сразу после выхода в свет и увлекся ею. То, что Дери рассказал о человеческих отношениях сорокалетней давности, сегодня стало еще актуальнее, ибо еще острее встал вопрос выбора позиции, поиска жизненных идеалов.

Трагедия главного героя фильма Леринца в том, что он, сын богатых заводчиков, пытается принадлежать обоим противостоящим друг другу мирам, найти компромисс между ними. Но ему не доверяют ни его бывшие друзья, ни рабочие. Его фигура, которую мы поставили в центр событий, позволила нам показать и кризис буржуазной демократии, и зарождающиеся фашизма, и рост самосознания рабочих. Цель фильма в том и состоит, чтобы заставить людей задуматься над этими проблемами.

Трехтомный роман предстает на экране в концентрированном виде. Поэтому одни сюжетные линии ослаблены, другие звучат сильнее, а на первый план выдвинута нравственная дилемма главного героя. Непростым путем идет он к разрыву с буржуазной средой, в которой вырос, и заново обретает себя, сумев честно и открыто встать на сторону эксплуатируемых.



Серхио Ольхович: ДЛЯ ВСЕЙ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

По-русски он научился говорить только в Москве: потомок российской генерала петровской поры и сын мексиканки, Серхио Ольхович родился в Индонезии, детство и юность провел в Колумбии и Эквадоре, Венесуэле и США — всюду, где была, где хотя бы могла быть нефть, куда забрасывала судьба его отца, инженера-нефтяника, и потому в доме говорили всегда на том языке, который звучал на улице, в школе, в бюро... Этот разноязычный, разноплеменный фон сопровождал Серхио и поз-

ли музыку, увидели в чужом окне елку с праздничными огнями, к ним пришла колдунья, оказавшаяся доброй феей Бериллиной, и попросила детей принести ей Синюю птицу, которую для ее маленькой дочери, которая очень больна. Фея подарила брату и сестре шапочку с волшебным алмазом: если повернуть его, вещи теряют свой обычный вид и открывается их душа, их истинный смысл.

Фильм начнется с нескольких планов маленького городка: вымощенная булыжниками ночная улица, часы на ратуше, падающий снег. И голоса за кадром: «Жили-были на свете двое детей...»

Камера покажет жилище дровосека: спальню детей, комнату родителей, переднюю, кухню, предметы быта, домашних животных, которые станут действующими лицами, бутылку с молоком, сахарницу, буханку хлеба, кувшин с водой, клетку для птиц, кошку, собаку. Голос рассказчика пояснит, что все произошло за два дня до рождества, и дети — Тильтиль (Тодд Лукиленд) и Митиль (Пэтси Кензит) — знали, что не получат никаких подарков: Дед Мороз был слишком занят, чтобы прийти к ним в этом году, а отец (Леонид Неведомский) и мать (Элизабет Тейлор) слишком бедны.

В комнату детей войдет маленькая хромяя и подслеповатая старушка с палкой в руке. Из большой хозяйственной сумки она вынет очки в металлической оправе и наденет на крючковатый нос, чтобы разглядеть горлянку в клетке. Бериллину тоже играет Э. Тейлор, у которой в фильме четыре роли — Матери, Феи, Света и Материнской Любви.

Для спектакля К. С. Станиславский искал световые и постановочные эффекты, оцененные современниками как «чудо красоты» и «верх режиссерской выдумки». Они и сегодня не потеряли ни свежести, ни оригинальности, ни силы воздействия — на сцене танцуют тарелки, живыми становятся и белый сахар, и мягкий хлеб, и алый огонь. Постановке соответствовали и декорации В. Е. Егорова, того самого Егорова, который впоследствии стал крупнейшим художником кино и оформил около ста фильмов. Втиснуть пьесу Метерлинка в коробку сцены было непросто, и сразу же после премьеры известный тогда критик С. Глаголь написал: «Если пьесы Метерлинка и в том числе его «Синяя птица» трудно передаются со сцены, то их проще прямо читать публике с помощью обыкновенного волшебного фонаря, а еще лучше кинематографа...» («Русское слово», 6 ноября 1908 г.). Это было сказано в год появления первого в России художественного фильма.

Впоследствии пьеса действительно привлекла художников других искусств — ее ставили в театре кукол, а несколько лет назад В. Ливанов создал по ней мультипликационную ленту. Так что обращение художественного кинематографа к «Синей птице» закономерно: здесь режиссерская фантазия может опираться на почти безграничные технические возможности. В фильме, который снимают операторы Ионас Грицюс и Фрэнди Янг, декорации которого созданы Валерием Юркевичем, а костюмы — по эскизам Марины Азиян, натуральные кот и собака на глазах у зрителей превратятся в людей с кошачьей (Сесиль Тайсон) и собачьей (Джордж

Коул) физиономиями. Вместо бутылки с молоком, только что стоявшей на столе, появится высокая девушка в белом платье (Маргарита Терехова), хлеб превратится в круглого толстяка (Ричард Пирсон), а сахар — в человека, ребенка в белый льняной костюм (Георгий Вицин).

В пьесе, как известно, нет ни ярких событий, ни бурных страстей, это философская сказка, в которой много аллегорий и символов и в которой главное — поэзия, мысль. В нее нужно вслушиваться сердцем. Тогда станет понятным, почему деревья, цветы или сахар имеют душу, живут и говорят, почему Митиль и Тильтиль, отправившиеся на поиски Синей птицы, — это человечество, стремящееся к счастью и поискам истины, почему они не смогли найти Синюю птицу ни в царстве будущего, ни в чертогах ночи, ни в диком лесу: истина бесконечна, и человек в своем познании лишь приближается к ней, а счастье заключается в стремлении к прекращению, в вечном творчестве. Пьеса Мориса Метерлинка, еще в начале века раздвинувшая привычные рамки реализма, продолжает давать простор для режиссерской фантазии, для философских трактовок и полета мысли.

Что касается трактовки, то авторы фильма, конечно, следуют тому гуманистическому прочтению пьесы, которое принадлежит ее первооткрывателю К. С. Станиславскому. Метерлинка считали певцом меланхолии. Его называли символистом и декадентом, идеалистом и мистиком, фаталистом и пессимистом. И сегодня французская критика проводит прямую линию от Метерлинка к антитеатру Ионеско и Беккета, к фильму А. Рене «В прошлом году в Мариен-

же. Даже тогда, когда семья вернулась в Мексику, когда Ольхович закончил гимназию и поступил в театральную школу, где учителем его оказался человек из России — правда, японец по национальности, ученик и последователь Станиславского, известный режиссер и педагог Саки Сано, который запомнил несколько фраз по-русски, в том числе хрестоматийное «не верю».

— Но вскоре я понял, что театр мне скучен, — вспоминает Ольхович, — меня привлекало кино, однако учиться кинематографу в Мексике было тогда нелегко, и мы с приятелем начали подумывать о поездке за границу. Было, правда, еще одно, и немаловажное препятствие — у нас не было денег, и когда мы узнали, что в Москве не только не берут денег за обучение, но еще и дают стипендию, мы, не стовариваясь, решили: только во ВГИК. Тем более, что мы уже хорошо знали и любили советское кино — «Летят журавли», «Судьбу человека», «Сережу», «Балладу о солдате» (я смотрел ее шестнадцать раз!) и, разумеется, классиков — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко...

Серхио Ольхович провел в Москве восемь лет: путь во ВГИК оказался не столь прямым, как думалось ему в Мехико. Сначала пришлось проучиться два года в Университете имени Лумумбы — осваивать русский язык, и только после этого он попал в интернациональную мастерскую Игоря Таланкина, где каждый из двух десятков студентов говорил на своем языке.

— За те годы, что я отсутствовал, в Мексике многое изменилось. Я потерял все связи, приходилось начинать все с нуля. На производство меня приглашать не торопились, но в Мехико уже был открыт киноинститут, и я начал преподавать в нем режиссуру. Это было очень странно, но со временем я привык и даже стал

впоследствии координатором всех специальностей в институте. По-русски это что-то вроде декана. Но, конечно, производства это заменить не могло, и я, как мог, старался найти путь к экрану. Однажды мне повезло, я познакомился с одним богатым человеком и предложил основать собственную кинокомпанию. Мой собеседник оказался человеком с воображением и согласился. Так возникла «Кинематографика Марко Поло», в которой к сегодняшнему дню сделано уже более десятка фильмов, дебютировало много новых режиссеров, в том числе и я сам. Мой первый фильм, «Кукла королевы», сделан по рассказу писателя Карлоса Фузентеса, хорошо известного и в Советском Союзе. Я привозил фильм несколько лет назад в Москву, на Неделю мексиканского кино, и мне было очень приятно, что «Советский экран» писал о моем первенце... У нас этот фильм пользовался большим успехом, был награжден несколькими премиями. Сейчас я не переоцениваю достоинств «Куклы», но тогда она стала событием на фоне нашего кино, утерявшего традиции Фигероа и Фернандеса, провалявшегося чепухой с музыкой, танцами, погонями. «Кукла» была первой ласточкой новых веяний, начавшихся после прихода к власти правительства Эчеверриа и создания государственной киноорганизации... В этой новой обстановке молодые режиссеры, начинавшие в «Марко Поло», решили объединиться, и мы создали «Объединение режиссеров Мексики». Сначала нас было восемь, потом к нам присоединился эмигрант из Чили Мигель Литтин, и нас стало девять, а девять — счастливое число.

Это объединение отнюдь не связано какой-либо общей эстетической и идеологической программой: просто участникам его выгоднее выступать сообща — и перед властями, и перед цензурой, и перед прокатчиками, и

просто профессионально, помогая друг другу советами, идеями, замыслами. Тем более, что мексиканский зритель, привыкший к лентам чисто развлекательным, поначалу не жаловал вниманием усложненность и «неприятную» социальную тематику их картин. Но сегодня, спустя четыре года, фильмы девяти уже завоевали зрителя и стали наряду с государственной киноорганизацией и частными фирмами третьей кинематографической силой в стране.

— Теперь я полностью занят работой в объединении. Но еще в «Марко Поло» я снял свою вторую картину, «Встреча одинокого человека», показанную на прошлом фестивале в Ташкенте. Мне хотелось бы сказать в скобках, что это русское название кажется мне неточным, что я предпочел бы назвать фильм «Встреча с самим собой». В отличие от «Куклы» это уже чисто социальная лента, рассказ о человеке, который, кажется, обладает всем, что можно только пожелать, — деньгами, талантом, образованием, красивой внешностью. Ему не хватает лишь одного — идеологии. Я показываю человека, типичного для того, что социологи называют средним классом, который объективно представляет собой силу, колеблющуюся от революции к контрреволюции, от энтузиазма к отчаянию. Но при этом его представители никогда не забывают о своих корыстных интересах.

Мой герой — один из тех, кто мечется между этими полюсами, но в конце концов приходит к своему другу, который ведет подпольную работу. Я хотел сказать, что есть только один путь для человека мыслящего — это путь революции. Особенно важно это в кино, где ты говоришь с сотнями тысяч людей и должен быть поэтому идеологически убежденным. Еще совсем недавно это было в Мексике неочевидно. Понадобились сту-

денческие и рабочие волнения, побабались, наконец, события в Чили — а к нам приехало более тридцати тысяч беженцев, и это потрясло мексиканцев, увидевших, что такое фашизм, существующий рядом, — чтобы произошли серьезные перемены в сознании народа.

Я приступаю сейчас к съемкам фильма, главным героем которого будет профессиональный революционер, тот самый, который был второстепенным персонажем «Встречи», к которому приходил в финале герой картины. Он появится и здесь, но теперь отойдет на второй план, станет просто одним из членов подпольной организации. Разумеется, эту картину я не могу делать в государственной киноорганизации и буду снимать ее на собственные деньги. А одновременно с этим сниму фильм «Дом на юге», посвященный переселению крестьян с севера страны на юг. Это процесс, продолжающийся на протяжении четырехсот лет истории Мексики и даже раньше — со времен ацтеков. Я хочу сказать, что менялась страна, правительства, обстоятельства, но народ оставался неизменным, в нем постоянно тлел огонек бунта, революционных волнений... Я думаю, что эта тема проходит через все мои фильмы: человек, в котором отражается история народа.

Больше того, я думаю, что это постоянная и главная тема кино всей Латинской Америки, находящейся в самом центре социальных бурь, которые потрясают нашу планету.

баде». Станиславский нашел в творчестве драматурга не безнадежность, а свет и веру в человека. И дело не только в том, что «Синяя птица» отличается от предыдущих пьес писателя, а в том, что мхатовцы, а теперь создатели советско-американского фильма трактуют ее как произведение, воспевающее могущество человеческого разума, способного овладеть тайнами природы. Они увидели в ней зрелище поэтическое и гуманное.

ДЖОРДЖ КЬЮКОР. Впервые эту пьесу я увидел в детстве, и она вошла в меня ощущением радости. Перечитывая ее теперь, я вновь испытываю то же чувство. И хочу передать его зрителям. Нам хочется сделать картину, наполненную надеждой и одновременно чуть смешную. Еще раз напомнить людям о том, как прекрасна жизнь и как надо ценить ее. Сейчас, когда люди так устали от войн, когда наконец-то появилась реальная надежда на длительный мир и добрососедские отношения между народами, гуманизм сказки Метерлинка отвечает чаяниям всех людей. И еще одно. Западные экраны заполнили жестокие ленты. «Синяя птица» — вклад в борьбу с жестокостью на экране.

ДЖЕЙН ФОНДА. Я играю в фильме Ночь, олицетворяющую мрак и ужас жизни. Ночь, пытающаяся закрыть от человека мир грез. Это со мной вступает в рукопашный бой Тильтль.

Это очень современный фильм, потому что напоминает о вещах, волнующих сегодня всех: о том, как сохранить прекрасный мир, описанный в добрых, старых сказках, о том, как нужно прислушиваться к гармонии, окружающей нас на земле, о том, что человек может быть счаст-

лив лишь тогда, когда люди рядом с ним тоже счастливы. До сих пор я играла вполне житейские роли, а здесь должна заставить поверить в реальность фантастического.

ЭЛИЗАБЕТ ТЕЙЛОР. «Синяя птица» написана и для детей и для взрослых. Тильтль и Митиль — дети, но в них горит прекрасный огонь человеческого дерзновения. В самой погоне за счастьем они испытали много чудного, изумительного, праздничного, увлекательного. Лишь тем, кто лишен фантазии, их поиск может показаться скучен. Пусть мечты их наивны, но ведь художником может быть только тот, кто сохранил в себе детство.

Фильм снимается как произведение музыкальное — с песнями, танцами и музыкой, составляющими в картине органическое целое (композиторы Андрей Петров и Ирвин Кестэл). В «Синей птице» будут и веселые куплеты, и поставленная как танец сцена погони за детьми в лесу (балетмейстер Леонид Якобсон). Юная балерина Надя Павлова играет Синюю птицу, ставшую в фильме не только мечтой, фантазией, видением, но и хореографическим образом. Сначала предполагалось, что Павлова будет исполнять роль Воды, но, увидев ее в «Жизели», режиссер решил изменить сценарий и превратить Синюю птицу из символа в реальный образ — парящую в танце девушку.

Конечно, о правомерности избранной стилистики и художественных решений можно будет судить лишь после окончания работы над фильмом. Но нелишне помнить вот о чем. Станиславский, говоря о пьесе Метерлинка, предостерегал против «роскошной театральной постанов-

ки», считая, что «Синяя птица» должна быть «наивна, проста, легка, жизнерадостна, весела и празднична, как детский сон, как детская греза, и вместе с тем величава, как идея гениального поэта и мыслителя». Из феерии Станиславский сделал сказку, исполненную чистоты поэзии и наивных вымыслов, прозрачности настроений и ясных мыслей. В кино эту сказочную простоту легко нарушить: волшебные превращения, трюки, постановочное богатство могут погубить нежность пьесы, ее хрупкую поэзию. Нужен исключительный вкус и художественный такт, чтобы простая и мудрая сказка не превратилась в роскошную феерию, чтобы поэзию и философскую глубину не подменили испытанные, проверенные и безотказно действующие приемы.

Хочется, чтобы у «Синей птицы» был высокий полет.

...А пока в павильонах «Ленфильма» оживают души деревьев и животных, раздаются реплики на русском и английском языках. Добрая Фея поет:

О боже, как слепы люди!
И грустно мне и смешно.
Мечтают они о чуде,
Не видя, что вот оно.
Ах, сколько чудес повсюду —
Дождь, радуга, волк, медведь,
А чтобы увидеть чудо,
Лишь надо уметь смотреть.

Актриса Ава Гарднер, играющая персонаж по имени Самое большое удовольствие, улыбается Олегу Попову, исполняющему роль Удовольствия посмеяться. Звучит фонограмма с музыкой, передающей чистоту чувств и атмосферу надежды.

ИТАЛЬЯНСКАЯ

Николай ПРОЖОГИН



Чем был примечателен минувший сезон в итальянском кино? По правде говоря, задав себе этот вопрос, в первую очередь вспоминаешь мелькание киноафиш, не то чтобы малопристойных, но, скажем, на грани пристойности. Те, кто занимается извлечением прибыли из фильмов, кажется, убеждены, что самый ходовой кинотовар в наше время на Западе — секс, убийства, грабежи, любые формы насилия.

Даже оставив в стороне фильмы откровенно низкого пошиба, приходится констатировать, что альковная тема увлекла и некоторых режиссеров, известных в прошлом содержательными произведениями. К этому, например, сводится и последний фильм Луиджи Коменчини с интригующим названием «Бог мой, как я низко пала!».

Фильм по замыслу автора должен быть пародией на «кроковые страсти» декадентских драм Габриэля Д'Аннунцио. Но сатиры, однако, не получилось.

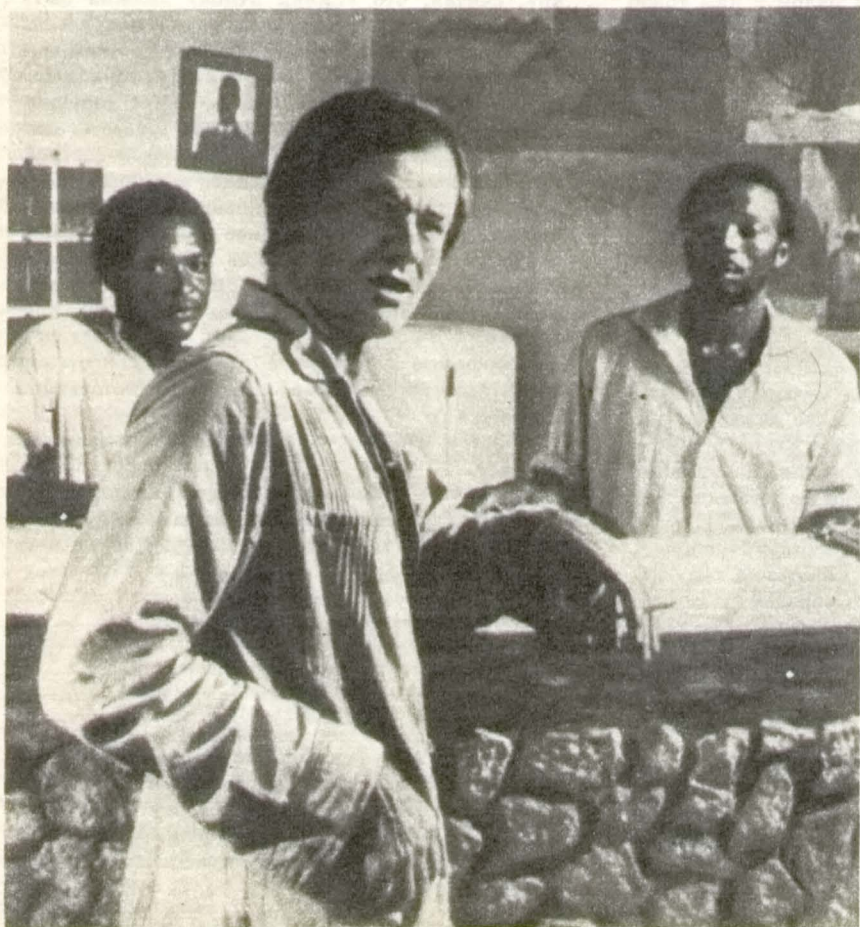
Начать с того, что Д'Аннунцио давно не в моде и ссылка на него выглядит сейчас лишь предлогом для оправдания довольно пустой комедии с раздеванием. Жаль талантли-

приниматель соглашается жениться на слабоумной дочери вдовы, надеясь получить в приданое земельный участок и крупный денежный куш.

Историю эту можно было бы принять за доведенную до гротеска сатиру. Но тут сюжет приобретает неожиданный оборот. Торопя события, герой фильма похищает невесту и... открывает для себя прелесть общения с существом, лишенным разума, движимым лишь животными инстинктами. Весьма странными представляются при этом рассуждения режиссера, искренне считающего, что снял прогрессивный фильм, только потому, что «подлинность изначальных чувств» в нем якобы противопоставлена лживости и фальши нравов буржуазного общества.

Об этом обществе, о человеческих судьбах куда более убедительно и весело рассказал Этторе Скола в фильме, названием для которого он взял слова из популярной некогда в Италии песенки «Мы так любили друг друга». Фильм рассказывает о жизни трех итальянцев на фоне истории последних тридцати лет в жизни страны. Антонио (артист Нино Манфреди), Джанни (Витторио Гассман) и Никола (Стефано Санта-Флорес)

ПАНОРАМА



ую актрису Лауру Антонелли, исполняющую роль Эуджении.

Еще более, пожалуй, печально то, что произошло с другим известным режиссером, Альберто Латтуада, решившим поднять секс на уровень философского обобщения. Действие его картины «Я буду ей как отец» развертывается в наше время на юге Италии. Молодой предприимчивый делец, приехавший с севера, носится с планом постройки большого туристского комплекса, который «опьянит всю Европу солнцем и любовью», а ему самому должен принести успех и богатство. Идей на этот счет у него много, но вот беда — нет ни земли, ни денег, которые требуются, чтобы подкупить кого следует в Риме. Для осуществления своих замыслов он вступает в связь с привлекательной и состоятельной вдовой крупного землевладельца. Но та, как выясняется, не намерена превращать мимолетное развлечение в денежную сделку. Тогда потенциальный пред-

вместе участвуют в движении Сопротивления и в первых послевоенных событиях в Италии — в борьбе за ликвидацию монархии и установление республиканского строя. Они молоды, бедны, но полны надежд. Затем их дороги расходятся.

Случайно встретившись через много лет, бывшие друзья приходят к выводу: когда-то они хотели изменить мир, но мир изменил их. Да, жизнь наложила свой отпечаток на всех троих. И все же, если Джанни и Никола, подвыпив, оплакивают, хотя и по разным причинам, свое «потерянное поколение», то Антонио, этот простой, бесхитростный, но последовательный в своих идеях и чувствах человек, имеет все основания без сожалений оглянуться на прожитые годы. Как и в молодости, он с надеждой смотрит в будущее.

Думается, что этим произведением Этторе Скола сделал серьезный шаг вперед. Его предыдущему фильму, «Тревику-Турин», несмотря на острую социальную направленность, не хватало подлинно человеческого тепла. А в «Драме ревности» крупные общественные проблемы оставались всего лишь общим фоном действия.

Заметными событиями сезона, хотя и не лишенными внутренних противоречий, стали вызвавшие немало дискуссий новые фильмы мастеров

«Путешествие»

«Профессия: репортер»

итальянского кино Лукино Висконти и Микеланджело Антониони.

Фильм Висконти называется «Семейная группа в интерьере».

Рим. Пожилой мужчина, которого Висконти называет не иначе, как профессор (Б. Ланкастер), под присмотром горничной живет в одиночестве, на которое он давно и сознательно себя обрек. Стены его квартиры в старинном дворце, расположенном в историческом центре Вечного города, увешаны картинами английских художников XVII века, представляющими семейные портреты знати того времени. Коллекция английской живописи — его единственная страсть, изображенные на них персонажи — его семья. Вдовец, он никогда не помышлял о том, чтобы сблизиться с кем-то из живых людей.

Но вот однажды в его уединение врывается шумная компания — богатая женщина Бианка Брумонта (Сильвана Мангано), ее любовник Конрад (Хельмут Бергер), ее дочь Льетта и жених дочери. Они буквально принуждают профессора сдать принадлежащую ему пустующую квартиру на верхнем этаже. Его худшие опасения очень скоро подтверждаются. Едва пришельцы обосновываются над его головой, как профессор оказывается втянутым в их ссоры, их грязные взаимоотношения, которые выводят его из состояния привычного душевного равновесия. Он приходит в ярость или по крайней мере хочет проявить свой гнев, но Льетта или Конрад неизменно находят извинения, которые его не столько обезоруживают, сколько обескураживают логикой не известного ему поколения.

Эти люди, поведение которых его шокирует и которые олицетворяют все, что либеральный интеллигент со старыми взглядами должен презирать, неожиданно открывают для него двери, ведущие в мир, от которого он тщательно себя изолировал. Еще боясь признаться себе в этом, профессор начинает сознавать бессмысленность собственной жизни, эгоизм благополучного существования в «башне из слоновой кости». Постепенно он открывает для себя если не положительные стороны, то, как ему кажется, человеческие слабости, человеческую незащищенность, скрытые за агрессивной внешностью пришельцев. И от соприкосновения пусть с худшими сторонами, но все-таки живой жизни его старое сердце начинает биться учащеннее. Он готов даже сделать этих людей членами своей семьи, лишь бы не быть одному.

Фильм Висконти вызвал в Италии многочисленные и разноречивые отклики — от восторженных до резко осуждающих. Но, очевидно, крайние оценки к нему плохо применимы. Блестяще снятый и сыгранный, этот фильм, конечно, не назовешь оптимистичным. Но вспомним слова самого Висконти, говорившего, что его «всегда интересовало изучение больного общества». Ограничив действие рамками подобного «интерьера», режиссер не ставил перед собой иной цели, как показать вырождение буржуазного общества, распад буржуазной семьи. «Именно потому, что буржуазии нечего больше сказать, она прибегает к фашизму», — подчеркивает Висконти. Что касается профессора, то автор, бывший участник движения Сопротивления, отнюдь не выдает его за положитель-

ного героя. Он его осуждает. И разве не олицетворяет этот образ той части либеральной интеллигенции старого склада, которая, не находя в себе сил бороться со злом, стать на сторону прогресса, спокойно ждет собственного конца?

Странным образом этим духом пассивного ожидания неизбежного конца проникнут совершенно иной по сюжету и по стилю фильм Микеланджело Антониони «Профессия: репортер».

Английский журналист, работающий для телевидения, Дэвид Локк (Дж. Николсон) оказывается на постоялом дворе затерянного в Сахаре оазиса. Он пребывает в состоянии глубочайшей депрессии, разочарованный в семье, в работе, а главное, в самом себе. В соседней комнате остановился торговец Дэвид Робертсон, который, страдая сердечной болезнью, внезапно умирает. Локк, надеясь вновь обрести вкус к жизни, заняв в ней чужое место, обменивает свои документы на документы умершего. Мнимый Локк похоронен в пустыне. Мнимый Робертсон уезжает в поисках новой жизни.

Вскоре он, однако, убеждается, что сменить документы еще не значит изменить себя. Локк обнаруживает, что товар, который поставлял Робертсон в Африку, — это оружие, предназначенное для партизанского движения, — дело сложное и опасное, к которому он совершенно не приспособлен и которое интересует его еще меньше, чем прошлая работа журналиста. Тем более, что его разыскивает жена, у которой обстоятельства мнимой смерти мужа вызывают подозрение. Одновременно по его пятам следуют наемные убийцы, принимающие Локка за торговца оружием Робертсона.

И тогда Локк-Робертсон понимает бессмысленность своей попытки вернуться к жизни. Он останавливается в заброшенной испанской деревушке и обреченно ждет, когда его настигнут убийцы.

Нельзя не отметить мастерство, с которым сделан фильм Антониони. Режиссер умышленно избегает эффектных сцен, сосредоточивая внимание зрителя на психологической стороне драмы. В то время, когда убийцы проникают в комнату гостиницы и расправляются с Локком, на экране показывается пустынная площадь испанской деревушки. Сцена эта длится семь минут. Семь минут зал не шелохнется, находясь в состоянии величайшего напряжения, хотя судьба героя ясна всем чуть ли не с самого начала картины.

Обращение таких мастеров, как Висконти и Антониони, к родственным по духу сюжетам не случайно. Их фильмы отражают определенную сторону жизни западного мира — не только неспособность, но и неверие в возможность выжить, спастись. Что же касается тех, кто активно борется за новую жизнь, то эта тема еще ждет своего глубокого воплощения в современном итальянском кинематографе.

«Семейная группа в интерьере»

«Мы так любили друг друга»





Луис Брандони: ОТКРЫТЬ ГЛАЗА

— Хотите, я познакомлю вас с Луисом Брандони? — спросил меня аргентинский журналист и подвел к молодому голубоглазому человеку. — Это прекрасный актер и активный общественный деятель.

Наша встреча произошла в Москве на Всемирном конгрессе миролюбивых сил. Знакомство с Брандони продолжалось затем в кинотеатрах, у телевизора, на театральной сцене. Однако наиболее полно раскрылся передо мной талант Луиса Брандони, когда на экраны вышел фильм «Восставшая Патагония», повествующий о трагических событиях двадцатых годов, о времени рождения профсоюзов на юге Аргентины, о первых победах и поражениях рабочего класса.

В двадцатых годах по всей Аргентине прокатились раскаты забастовки, охватившей Патагонию. Забастов-

ки, которая носила не столько экономический, сколько политический характер. Долго не гасло пламя стачки, и, только учинив кровавую бойню, правительство расправилось с бастующими.

Луис Брандони сыграл в фильме «Восставшая Патагония» центральную роль профсоюзного вожака-коммуниста Антонио Сото. Сото поддерживал веру рабочих в победу, убеждал не складывать оружия, предостерегал от коварства и жестокости хозяев.

Аргентинская публика восторженно приняла «Восставшую Патагонию».

Зрители аплодировали Сото, призывавшему товарищей не сдаваться. пели вместе с восставшими их гимн.

— Я снялся в шестнадцати картинах, — говорит Брандони, — но только эта принесла мне подлинное удовлетворение. Когда я прочитал сценарий, то понял: все это правда. Я должен участвовать в фильме, чтобы открыть зрителю глаза, помочь ему разобраться, где правда, а где ложь.

В кино, в театре, в общественной деятельности он помнит об этой цели. Именно потому Брандони — активный член Аргентинского комитета борьбы за мир, генеральный секретарь ассоциации актеров Аргентины. При его участии был разработан новый закон о кино, который должен защитить отечественные фильмы от засилья иностранных лент.

Он настойчиво добивался демонстрации подпольных аргентинских фильмов, посвященных революционным событиям в Латинской Америке; среди них «Час печей» и «Путь к смерти старого Реалеса», отмеченные премиями на международных фестивалях.



Анна Карина: ОСТАВАТЬСЯ СОБОЙ

Кажется, кто-то просто провел углем по этой выжженной солнцем белой стене, отчеркнув двенадцать женских силуэтов, застывших в ожидании и страхе. Двенадцать черных фигур, очередная партия «живого товара» для солдатских домов терпимости... И только одна из них, словно не понимая, что происходит, что произойдет, вся лучится радостью, любопытством, озорством, тараща галочки свои глаза на солдат, на грузовики, на все, что окружает ее.

Она останется такой до конца, сохранившей доброту, веселье, живость. И здесь, в обстоятельствах бесчеловечных, эта греческая девчонка просто не хочет, не умеет принимать всерьез жестокость, равнодушие, скотство — все это для нее не существует. И даже в финале, когда тяжело раненную Елиницу хладнокров-

но и равнодушно пристрелит сопровождающий транспорт итальянский офицер, этот танцующий огонек во взгляде погаснет только в мгновение смерти.

Елиницу в фильме «Они шли за солдатами», поставленном итальянским режиссером Валерио Дзуллини, сыграла французская актриса Анна Карина.

Это была непривычная роль — до встречи с Дзуллини Карина была ведущей актрисой французской «новой волны», и зритель привык к ней в ролях циничных, раскованных и несчастных парижанок. Так что, судя по всему, знакомство наше с Кариной началось ролью нетипичной. Да и в самом деле, откуда было взяться в предыдущих работах актрисы той цельности, естественности, душевной чистоте, которая так и лучилась в глазах Елиницы, если, только приземлившись в Париже, семнадцатилетняя копенгагенская танцовщица, певица и манекенщица (настоящее имя Анны — Ханне-Карин Байер), что называется, с порога новой жизни окунувшись в мир модных фотографов, портных, журналистов, режиссеров. Отныне почти на восемь лет она стала одним из самых активных участников «упряжки» журнала «Кайе дю синема», выступившего против «кинематографа папы», призвавшего выйти с камерой на природу, отказаться от штампов коммерческого производства...

Анна Карина как нельзя лучше соответствовала представлениям этих начинающих режиссеров — неотличимая в послеполюденной парижской толпе, среднестатистическая женщина с улицы, в то же время укрупнившаяся в своем облике, в своем характере все тишечные черточки парижанки, ее импульсивность и насмешливость, беспричинное веселье и столь же беспричинную тоску, постоянную готовность к переменам, то неустойчивое нравственное равновесие, в котором балансировали героини фильмов «Жить своей жизнью» и «Маленький солдат», «Женщина есть женщина» и «Альфавиль», «Безумный Пьеро» и «Сделано в США». Эта женщина могла быть доброй, а мог-

пресс-клуб

РОСИТУКА

ПОД ЭТОЙ НОВОЙ РУБРИКОЙ БУДУТ ПУБЛИКОВАТЬСЯ СТАТЬИ, РЕПОРТАЖИ И ОЧЕРКИ ИЗ ГАЗЕТ И ЖУРНАЛОВ МИРА. СЕГОДНЯ МЫ ПЕРЕПЕЧАТЫВАЕМ ИЗ ПОЛЬСКОГО ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ПОЛИТИКА» СТАТЬЮ ЖУРНАЛИСТА-МЕЖДУНАРОДНИКА ДАНИЭЛЯ ПАССЕНТА, ПОСВЯЩЕННУЮ ПОЛНОМЕТРАЖНОМУ ТЕЛЕВИЗИОННОМУ ФИЛЬМУ ПИТЕРА ДЭВИСА «СЕРДЦА И УМЫ». ФИЛЬМ ЭТОТ НЕ ТОЛЬКО ВЫШЕЛ НА ЭКРАНЫ КИНОТЕАТРОВ США, НО И ПОЛУЧИЛ «ОСКАРА» — ПРЕМИЮ АМЕРИКАНСКОЙ КИНОАКАДЕМИИ ЗА ЛУЧШИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ ГОДА.

Даниэль ПАССЕНТ

«СЕРДЦА И УМЫ»

Когда просмотр закончился, стало ясно: будет скандал. Если уж корреспонденты, которые видели собственными глазами Вьетнам и осуждали агрессию, были потрясены, то что же говорить о людях, которые знали войну только понаслышке или по телевидению?

«Сердца и умы» — полнометражный документальный фильм телевизионной компании Си-Би-Эс о вьетнамской войне.

На счету автора фильма Питера Дэвиса было и другое произведение, которое потрясло Америку, — фильм «Продажа Пентагона». Эта картина рассказывала о том, как армия за государственные деньги рекламирует себя, обманывает общественное мнение, чтобы создать благоприятную атмосферу вокруг женщины, размещенной на базах в нескольких десятках стран.

Фильм «Продажа Пентагона» вызвал бурю. Однако новый фильм Дэвиса идет значительно дальше, обвиняя не только армию. Он начинается архивными кадрами 1945—1946 годов. Соединенные Штаты празднуют победу. Радость и слезы волнения. Гарри Трумэн убежден, что победа обязывает Америку взять на себя защиту свободы. США становятся великой державой. Нужно помочь французам в Индокитае. Мы видим очередных президентов США в обществе Дьема и других скомпрометированных политиков. Каждый из них повторяет одно и то же.

Затем беседа с Даниэлом Эллсбергом в холле какого-то учреждения. «Все эти президенты лгали, — говорит Эллсберг. — То, что американский народ втянули в это дело с помощью обмана, говорит в его пользу, но позор, что он позволил себя обмануть так легко».

На очереди Кларк Клиффорд, бывший министр обороны. Элегантный, привлекательный джентльмен.

«Четыре дня я допытывался у Вестморленда и других: хватит ли дополнительных двухсот шести тысяч солдат? Неизвестно, отвечали мне. Ухудшилось ли моральное состояние наших войск? Нет. Уничтожили ли бомбежки тракт Хо Ши Мина? Нет, может быть, на десять — двадцать процентов. Тогда, — продолжает Клиффорд, — я начал менять свои взгляды». (Фильм не щадит никого, и даже такие попытки самозащиты не помогают.)

Следующая сцена: капитан Коукер путешествует по стране. Коукер был летчиком, затем провел много лет в плену во Вьетнаме. С тех пор, как ему вернули свободу, он ездит по США и на сотнях публичных выступлений шпарит один и тот же пропагандистский текст: он горд тем, что сделал сам и его товарищи по оружию, прикажи ему еще раз отправиться во Вьетнам, и он не колебался бы ни мгновения. Он рассказывает о жестокостях противника и героическом гуманизме «наших». Выступает при всех орденах, в элегантно белом мундире.

Слушатели встречали капитана с энтузиазмом, оркестрами и аплодисментами, а слезы волнения лились рекой, когда он рассказывал о том, что пережил в неволе. Правда, это особая публика: ни в чем не повинные дети, наивные пенсионерки, жены и семьи пленных, которые еще не вернулись из Вьетнама, ветераны прошлых войн. Вот, например, начальная школа. Дети, ровнехонько рассаженные на скамьях, с восторгом глядят в мундир. После выступления девочка спрашивает: «Как выглядит Вьетнам?» Капитан Коукер: «Это была бы поистине красивая страна, если бы не люди».

Нотка расизма, порой сознательного, а порой подсознательного, слышна во всем фильме: в эпизоде бомбежек, казней, в сайгонском борделе, где амери-

ла — злой, могла — нравственной, а могла — порочной. Все зависело от мгновения, от случайного стечения обстоятельств, а обстоятельства эти были почти всегда неблагоприятны, а порой и просто враждебны.

На гребне «новой волны» Анна Карина стала одной из самых популярных актрис Франции. Однако шли годы, режиссеры, с которыми она начала, возвращались к нормальному производству, учитель и муж Анны Жан-Люк Годар все более уходил в анархический, левацкий кинематограф, и где-то — кто знает, не после ли «Они шли за солдатами»? — пути актрисы и режиссера разошлись. И пусть она по инерции еще продолжала отыгрывать какие-то черты биографии своей героини, но уже в фильме «Монахиня», поставленном Жаком Риветтом, — истории крестного пути мученицы, жертвы фанатизма и лицемерия, и следа не найти прежней привычно веселой пассивности, нравственного релятивизма. Отныне Анна Карина сама выбирает себе режиссеров, отныне ее постоянная тема — женской чистоты, доверчивости и озорства, подавленного и задавленного трагическими обстоятельствами, — мало-помалу приобретает иной, невиданный прежде оттенок.

Недавно мы снова встретились с Анной Кариной на экране — в итальянском фильме «Хлеб и шоколад».

Наверно, роль Елены тоже нетипична для Анны Карины. Но, может быть, именно в этих «нетипичных» ролях мы увидели подлинную Анну Карину, не приспособившуюся к требованиям продюсеров, моды, поветрий. Анну Карину, которая остается сама собой.



Мринал Сен: ВСЕГДА С НАРОДОМ

Банальная история, частный житейский случай. Молодому человеку обещана работа в солидной калькутской фирме. Осталось выполнить сущую формальность — пройти собеседование. Естественно, выглядеть надо респектабельно, одеться в европейский костюм — фирма английская. Но так уж складываются обстоятельства, что к моменту собеседования костюма у Ранджита нет: его собственный костюм похоронен в химчистке, работники которой бастуют, а другой, с таким трудом найденный у друзей, остался в автобусе, забытый в момент, когда герой помогал задерживать карманника. И в итоге Ранджит приходит на собеседование в национальной индийской одежде — дхоти панджаби. Солидным господам из фирмы такое поведение кажется странным чудачеством, дерзкой вы-

ходкой. В работе Ранджиту отказано. Таков несложный сюжет «Собеседования» Мринала Сена, первого фильма, познакомившего советских зрителей с творчеством этого режиссера — одного из крупнейших художников кино современной Индии.

В «Собеседовании» политическая тенденция творчества Сена открыто заявлена. Автор не ограничивается рассказом о данном частном случае. Он хочет понять истоки ситуации, подсказать зрителям пути выхода из нее: почему индеец в Индии не может получить работу только из-за того, что одет в индийский костюм?

В финале Сен переходит на язык прямой политической пропаганды. Он сталкивает своего героя с витринным манекеном: стертое, равнодушное ко всему лицо, отутюженный европейский костюм с иголочки. Надо быть таким же безропотным, безразличным к происходящему вокруг, и тогда, конечно, получишь работу. Когда Ранджит булыжником разбивает витрину, крупит ненавистный манекен — это и есть его протест, призыв к революции. И призыв как бы подхватывается толпами людей, вышедших на улицы. Документальные кадры говорят не только о Калькутте, об Индии, но обо всей Азии и всей Африке, поднявшихся на борьбу.

С вопроса о «Собеседовании» и началось интервью с Мриналом Сеном.

— Пять лет назад, — говорит режиссер, — я задумал трилогию о Калькутте. «Собеседование» — ее первая часть. В основе фильма — острозажетное повествование о молодом человеке, ищущем работу. Но речь идет не о работе в буквальном смысле. Мне хотелось взглянуть на вещи глубже. Я хотел поведать о тех унижениях, которые терпел народ, о необходимости коллективного сопротивления.

Я пытаюсь высказать в фильмах некую универсальную истину: угнетенные народы всего мира должны объединиться и выступить против растлевающего души угнетения. Я хочу говорить о великой солидарности, которую можно создать, — о солидарности всех поднявшихся на борьбу. Избавиться от него можно только одним

путем: необходимо изменить государственную систему, изменить экономическую политику правительства, изменить сами людские массы...

Следующий фильм трилогии Сена, «Калькутта-71», начинался в зале суда. Зритель снова встречался с героем «Собеседования», которого судили за разбитое стекло и сломанный манекен в магазинной витрине.

— В «Калькутта-71», — продолжает Мринал Сен, — у нас был тот же герой, восставший против социального строя. Вместе с ним мы возвращаемся в прошлое — возвращаемся, чтобы показать, что его бунт возник не на пустом месте.

Затем мы показываем пять историй, охватывающих пять дней из сорока лет. И в каждом из рассказов говорим о нищете и эксплуатации, не отделенных от анатомии индийского общества. И в каждом из рассказов мы встречаемся с тем же молодым человеком, комментирующим то, что мы видим. Но от новеллы к повелле меняется его реакция, его сознание. От смирения он переходит к цинизму, от цинизма — к горечи, от горечи — к гневу, от гнева — к протесту.

Последний фильм трилогии — «Рядовой».

В нем мы пытались проанализировать положение «левого» движения в Индии. Ведь очень важно, чтобы оно не теряло верного направления, не встало бы на путь сектантства — того, что Ленин называл «детской болезнью левизны».

Герой «Рядового» — молодой революционер. Его арестовывают, ему удается бежать из тюрьмы, он скрывается в подполье. Сейчас у него есть время, чтобы оглянуться, оценить политическую ситуацию. Ему теперь очевидно, что «детская болезнь левизны» ведет к изоляции. Целью нашей картины было напомнить, как важно для революционера всегда быть с народом.

— Как вы пришли в кино?

— Я не предполагал, что стану режиссером. Изучал физику в колледже, заинтересовался звукозаписью и, чтобы изучить ее, пришел на студию. Но на студии я пробыл недолго — об-

канцы развлекаются с проститутками, а всего больше в высказываниях генерала Вестморленда после похорон в какой-то вьетнамской деревне: гробы с сайгонскими солдатами, покрытые желто-красными знаменами, какая-то женщина, жена или мать, прыгает в могилу, хочет, чтобы ее закопали живьем, и продолжение разговора с генералом Вестморлендом. «Люди Востока, — говорит он, — иначе относятся к смерти, чем мы, жизнь там дешева».

«Жизнь там дешева», «жизнь там дешева» — эти слова еще не ушли из памяти, а нам показывают следующий кадр — горячие вьетнамские дети, босые, в рубашках, бегут по шоссе, словно живые факелы из напалма. Это кадр особенно ужасающий, ибо в нем как бы соединяются мрачные достижения технологии убийства и технологии цветных киносъемок. Если бы во время просмотра было время для размышлений, то, наверное, подумалось бы: а ведь кто-то этих умирающих детей снимал, кто-то закладывал пленку в аппарат, кто-то наводил объектив суперсовременной камеры, а кто-то, облившись деревню напалмом, давно улетел на своем суперсовременном самолете, думая о развлечениях после службы, о том, что получит повышение за точную бомбежку, о семье, которая им гордится, слушая капитана Коукера.

Производство протезов. Высокие молодые парни без конечностей делают первые, беспомощные шаги, опираясь о специальные поручни. Технология изготовления запчастей для человека. Гробы, целые горы гробов, которые делают местные столяры. Беседа со столяром в Сайгоне: высушенный, маленький вьетнамец, потерявший семерых детей. Все было просто — прилетел самолет и отравил их химикалиями. Потом камера показывает трупы американцев, привезенные с поля боя в черных мешках из пластика,

запираемых «молниями». Один за другим их складывают в самолет, отправляющийся в Штаты. Интересно, если бы этот груз умел говорить, говорил ли бы он то же, что и капитан Коукер?

Инвалид без ног. Раньше он пилотировал самолет, сейчас подталкивает руками колеса своей инвалидной коляски. Он рассказывает о том, как убивал, бесстрастно, просто была такая работа.

Эпизод в конгрессе. Дает показания дезертир, который не хотел служить во Вьетнаме. Ему грозит наказание, но он сдался властям, так как не смог больше выдержать в укрытии. «Таких, как я, было полмиллиона. Я не принимал участия в геноциде».

Пока он дает показания, капитан Коукер делает свое дело. На очередной встрече с соотечественниками он натравливает публику на тех, кто отказался идти в армию.

Безногий пилот говорит: «Из самолета не видны дома, люди, не слышны взрывы. Это очень чистая работа».

А вот американский офицер Паттон-третий, сын генерала, которому поставили целлулоидный памятник из киноплёнки, сняв о нем художественный суперфильм. Молодой Паттон служил во Вьетнаме. Мы видим, как он учит стрелять новобранцев. Он говорит о своих: «Чертовски бравая банда убийц».

Интервью с главным советником Джонсона, Уолтом Ростоу, до сих пор убежденным в том, что политика Вашингтона была правильной. «Это была вооруженная агрессия Севера против Юга. Хо Ши Мин никогда не выиграл бы выборов в Сайгоне». «Тогда почему и мы не выиграли?» «Не задавайте мне детских вопросов».

Мы возвращаемся в прошлое, видим Хо Ши Мина, он улыбается: дети дергают его за бороду. Еще шаг

назад. Кинематографисты в гостях у Жоржа Бидо, министра иностранных дел, во время франко-вьетнамской войны. Бидо, низенький, круглый старичок, говорит в объектив: «Даллес взял меня за руку, подвел к окну и спросил: «А если бы мы дали вам две атомные бомбы? Не одну, — продолжает Бидо, — не три, а именно две. Нет других свидетелей этого разговора, только я!»

Под конец нам показывают эпизод о традициях антикоммунизма в Америке. Джозеф Маккарти ведет допросы в конгрессе, пытается вытравить «красную» заразу.

Мы видим единственный в своем роде инсценированный поход коммунистов в штате Висконсин: американцы, переодетые большевиками, в длинных пальто и фетровых шляпах, с транспарантами, знаменами, серпом и молотом пытаются напугать американцев опасностью, будто бы стоящей на пороге страны.

Как видно из этого пересказа, «Сердца и умы» — не только обвинение агрессии во Вьетнаме, не только осуждение нескольких генералов и президентов, но и нечто куда большее — осуждение определенного образа мыслей, милитаристских, шовинистических традиций, вскормленных на почве самовлюбленности и великодержавного презрения к «прочим». В глубине души Америка еще не рассчиталась с этой войной, и не каждый сделал из нее свои выводы: ветераны, сироты, вдовы и полковники — каждый еще носит в себе свою правду минувших лет. Этот трагический опыт еще не использован до конца, чтобы перепануть сознание народа, ибо новые потрясения, особенно Уотергейт, помогают забывать о том, о чем забывать нельзя. И потому фильм «Сердца и умы» не позволяет зарубцеваться ране на совести Америки.

становка там не располагала к академическим занятиям.

Позднее, посещая Национальную библиотеку в Калькутте, я начал читать книги о кино — Эйзенштейна, Пудовкина. С этого начался мой интерес к кино, в особенности к молодому социалистическому. В те годы советские фильмы не разрешалось показывать в Индии. Лишь потом с помощью организации «Друзья Советского Союза» я сумел посмотреть важные для меня картины.

Вскоре я начал писать о кино. Регулярно сотрудничал в органе коммунистической партии, освещавшем культурную жизнь. Так меня узнали читатели. А потом стал ставить фильмы.

Сейчас меня все больше привлекают сюжеты, насыщенные актуальными событиями. Мне хочется взять камеру и пойти с нею к людям — на улицы, в дома, на кухни, фермы, фабрики, в кафе. Пусть все — рабочие, домохозяйки, крестьяне, дети, молодежь — выскажут то, что думают о жизни, о ее проблемах. А потом, когда я получу этот материал, я напишу сценарий, по которому буду доснимать остальную, игровую часть.

Мне хочется, чтобы мои картины возбуждали споры, будили зрителей, убеждали их в том, что мыслящий человек не может быть спокойным созерцателем жизни — он должен занять активную позицию.

Есть люди, считающие, что я делаю фильмы слишком лобовые, пропагандистские. Я не возражаю. Помоему, искусство — это всегда пропаганда — искусство.



Сальва Мохамед: СУДЬБА АФРИКАНСКОЙ ЖЕНЩИНЫ

Сельма бежала, не разбирая дороги, куда глаза глядят, пока не упала. Когда участники свадебной процессии догнали ее, она была мертва. Сельма хотела выйти замуж за Хеди, но отец не согласился с ее выбором и нашел для дочери богатого жениха. Свадебный кортеж встретился с похоронным, и Сельма узнала о том, что хоронят Хеди, — он погиб в катастрофе. Лишившись рассудка, она бросилась бежать.

Роль Сельмы в фильме тунисского режиссера Омара Хлифи «Вопли» исполнила Сальва Мохамед — самая популярная актриса национального кино. Картину эту видели и советские зрители — она демонстрировалась на VIII Московском и III Ташкентском фестивалях. Участницы проходившего в Тунисе первого женского семинара стран Африки и Арабского Во-

стока, где показывались ленты, посвященные борьбе за равноправие женщин, специально отметили выразительную игру Сальвы Мохамед. Правдивость и глубина созданного ею образа помогли преодолеть и мелодраматичность сюжета и несовершенство режиссуры.

Свою карьеру в кино актриса начала восьмилетней школьницей: в тунисскую гимназию пришел итальянский кинорежиссер, чтобы найти исполнительницу эпизодической роли — девочку, умеющую хорошо танцевать. Выбор пал на Сальву — худенькую брюнетку с большими глазами. По происхождению берберка и дочь верующих крестьян, Сальва не сразу уговорила родителей разрешить ей сниматься. Они согласились, узнав, что девочка должна будет только танцевать. Но, когда Сальва стала старше, они категорически запретили ей играть в кино. Трагедия, которую Сальва Мохамед показывает на экране, случилась с ней в жизни: родители выгнали ее из дома, и с пятнадцати лет Сальва живет своим трудом.

Став первой в Тунисе профессиональной киноактрисой, она играет и в театре и на телевидении. Специального образования, как и у большинства арабских киноактрис, у нее нет: мастерство приходило с опытом, с ролями. Теперь о нем можно судить не только по экрану, но и по ролям в пьесах Шекспира и Мольера в театре. Актриса снималась в египетской ленте «Счастливые путешествия». Французский режиссер Рене Вотье, поставивший картину «Тужанская глупость» — о борьбе алжирских патриотов с французскими колонизаторами, одну из главных ролей поручил Сальве Мохамед.

Но подлинную известность и признание арабских зрителей за пределами Туниса дали актрисе роли в фильмах пионера национального ки-

но Омара Хлифи. В картине «Феллаги», получившей приз Советского комитета защиты мира на VII Московском международном кинофестивале, Сальва Мохамед исполняет роль Ребеки, за которой ухаживал мирный крестьянин Мосбах, но которую с помощью французских властей насильно выдали замуж за солдата колониальных войск.

«Вопли» — десятый фильм Сальвы Мохамед. Для африканской актрисы это немало. Во всех ролях она играет молодых женщин и девушек, чаще всего крестьянок, страдающих от патриархальных предрассудков, пережитков, калечащих душу. Во всех фильмах Сальва Мохамед исполняет тунисские танцы. Свое мастерство танцовщицы она демонстрирует не только на экране: в нем могли убедиться делегаты и гости последних международных кинофестивалей в Ташкенте и Карфагене.

Сальва Мохамед говорит, что хотела бы сняться в комедии, но что вряд ли в ближайшее время это удастся сделать: для комедии трудно найти сюжет в жизни. Хотя действие «Воплей» происходит в недалеком прошлом и положение с тех пор изменилось к лучшему, до равноправия женщины — и в быту и в общественной жизни — еще очень далеко.

Амман: современный город и древнеримский амфитеатр

«Преступление любви»

ПОРОГ БОЛИ

Екатерина МАРКОВА

Режиссер первого художественного фильма Иордании Джалал Тотеха оказался неуловимым. На третий день пребывания в Аммане, своеобразно сочетающем экзотику Востока с европейской цивилизацией, я почувствовала, что поиски этого человека становятся как бы азартной игрой. Он исчезал за несколько минут до моего появления; опаздывал в монтажную, отменял репетицию, съемку, против обыкновения не приходил обедать домой. Его машина терпела на пути к месту, где я мечтала его выловить, массу разных поломок, всякого рода чрезвычайные происшествия так и сыпались, отдаляя нашу встречу и растравляя во мне любопытство к этому человеку. Почти каждый из людей, с которыми я знакомилась, пополнял мое представление о нем какими-нибудь новыми подробностями. Интересная судьба Джалала Тотеха уже жила в моем сознании отдельно от моего личного о нем представления.

ВЛАДЕЛЕЦ КИНОТЕАТРА: «Джалал Тотеха? Да, он сделал интересный фильм. Но я не имею возможности предоставить ему свой экран. Для этого необходимо, чтобы фильм пришелся по вкусу властям...»

ДЖУЛЬЕТТА АКОПЯН, иорданская актриса. Закончила Ереванский театральный институт: «Джалал — фанатик. Он не может жить вне своей профессии. А у нас в Иордании нет ни киностудии, ни средств на съемки фильмов. Когда Джалалу был нужен интерьер, он снимал за огромные деньги жилые дома, и съемки шли прямо в квартирах.



А ведь за его спиной нет ни богатых родителей, ни родственников, ни даже покровителей... Все сам. Все!»

ХУДОЖНИК ТЕЛЕВИДИЕНИЯ: «Да, Тотеха — парень стоящий. Он знает, чего хочет. И если не расшибет лоб о все преграды, которые ему чинят, то, ей-богу, у нас в стране будет свое, национальное киноискусство».

МАХМУД ГАРИБ, режиссер телевидения: «Джалал учился в Египте в институте кинематографии, снял там документальный фильм «Зеленая ветка». Этот фильм был послан на фестиваль документальных фильмов в ФРГ и получил первую премию. Потом был в Италии на стажировке. Поставил в Египте свой первый художественный фильм «Преступление любви». Вернулся в Иорданию, написал сценарий и фанатически на свои деньги сделал полнометражную художественную картину «Земля». Фильм на экранах страны так и не появился. Почему? А вот посмотрите и сами поймете. Ему очень трудно, Джалалу, но учтите, вы никогда не увидите его в плохом настроении. Он считает, что раскисать — слишком большая для него роскошь. У него и так времени мало...»

Я больше не искала Джалала Тотеха. Теперь, после всех рассказов о нем, я была уверена: он появится сам.

Старинные колонны древнего Колизея тянули к небу обезглавленные шеи. Это небо было когда-то сводом земли опоясывали каменные скамьи арены с приткнувшейся к краю трибуной для ораторов. Выщербленные временем ступени вели на вершину.

Задохнувшись от набежавшего ветра, я оглядела с высоты амфитеатра Амман, живописно раскинувшийся на семи холмах свои причудливые дома и улицы. Вспомнила, как несколько дней назад, спускаясь на часовую передышку в Бейрутском аэропорту, вдохнул безмятежно недвижимый воздух, я прошептала: «Здравствуй, Восток...» И словно в ответ на мои слова вознеслись к каменному куполу здания аэропорта неистовые молитвы на незнакомом гортанном языке. Посреди массивных колонн маленький коврик неуклюже приткнулся к пестрящему разноцветными обложками журналов и брошюр киоску. Разноликие модные красотишки с обложек надменно взирали на



**Мануэль Перес:
ПОРТРЕТ
ГЕРОЯ**

На экранах нашей страны с большим успехом демонстрируется картина «Человек из Майсвику», постановщик которой Мануэль Перес на VIII Московском фестивале был награжден призом редакции «Советского экрана». Он с детства увлекался кино, после победы революции создавал кино клубы в армии, был ассистентом режиссера на кинохронике. Став самостоятельно снимать документальные фильмы и выпустил семь картин. «Человек из Майсвику» — его первая игровая лента.

Ее герой — сотрудник органов госбезопасности Альберто Дельгадо, скрывавший свое истинное лицо под маской ворчливого управляющего национализированного имения, чтобы проникнуть в догво контрреволюционеров, и погибший на боевом посту.

— О том, кем он был на самом деле, — рассказывает режиссер, — зрители узнают только в самом конце

фильма. На экране Альберто Дельгадо все время в работе, в работе без передышки, он не видит семью, не встречается с друзьями. И когда зрители узнают, что он был революционером, им необходимо вспомнить все его слова и поступки, заново продумать его поведение, чтобы понять, чем была для этого человека его работа, его деятельность, как было тяжело ему.

Подлинная история революционера могла стать сюжетом для увлекательного приключения. Мы не хотели идти по этому пути, решили не прибегать к обычным приемам фильмов о разведчиках. Это был фронт классовой борьбы, фронт особенно ожесточенный. Сила Альберто была в убежденности и понимании революционного долга. Идеиный замысел и продиктовал художественное решение.

— Над чем вы работали после «Человека из Майсвику»?

— Поставил игровую короткометражку «Дезертир», воспроизводящую эпизоды борьбы с режимом Батисты. Хочу поставить полнометражный фильм, действие которого будет происходить там же, где разворачивались события «Человека из Майсвику», — в горах Лас Вегас.

— Есть ли, на ваш взгляд, черты, объединяющие все латиноамериканское кино?

— Не только в отдельных странах Латинской Америки, но и в каждой из них без исключения ведутся поиски в самых разных направлениях. Прогрессивное кино Латинской Америки объединено общностью идеологических задач. Работы кубинских кинематографистов с их стремлением к документальности очень отличаются от подчеркнута игровых фильмов аргентинца Соланаса, картины перуанца Годоя от лент чилийца Мигеля Литтина — у каждого свой стиль. Но их объединяет антиимпериалистическая направленность творчества, которая противостоит влиянию буржуазного коммерческого кинематографа.



**Тизко Байсё
ГОЛОС
РАБОЧЕЙ
ОКРАИНЫ**

Японские зрители называют ее «Солнце Штамачи». Штамачи — район Токио, где живут рабочие, мелкие ремесленники и торговцы. Лет десять назад Тизко Байсё — известная певица — исполнила песню «Солнце Штамачи». Название этой популярной песни стало ее вторым именем. Впрочем, дело было не только в песне рабочей окраины, но и в том, что слушатели знали: Тизко Байсё тоже из трудовой семьи, и поет она о себе. Тизко еще ребенком записывалась на пластинки. Подростком выступала в реву, пела и танцевала. Рано стала сниматься, а теперь на ее счету восемьдесят фильмов, ни в одном из которых она не поет. Актриса снималась у прогрессивных режиссеров — Хейносукэ Госё, Нобуру Накамура.

На одном из ташкентских международных кинофестивалей мы видели Тизко Байсё в фильме «Мои безмолв-

ные друзья», поставленном выдающимся мастером японского кино Тадаси Имаи, фильме, рассказывающем о тяжелом положении семей тех, кто погиб во время войны.

В 1970 году Тизко Байсё получила в Японии приз за лучшее исполнение женской роли в фильме Ёдзи Ямада «Семья». Картина рассказывает о том, как семья обыкновенного рабочего человека тронулась в путь через всю Японию — с южных островов на Хоккайдо — в поисках нового счастья и новых возможностей. Радости и горести людей на этом пути и стали содержанием ленты.

Тонкий психолог, певец простого человека Ёдзи Ямада пригласил актрису в своей последний фильм «Родина», выходящий сейчас на советские экраны. Тизко Байсё исполняет роль Тамико — уравновешенной и трудолюбивой жены Сэйити. На своем углом суденышке «Полный покой» Сэйити перевозит валуны из каменоломни в порт и сбрасывает их у берега в море, чтобы отвоевать у него кусок суши.

Тизко Байсё снималась в ролях принцесс и гейш, в самурайских лентах и картинах из жизни высшего общества. Но ее призвание — женщины из народа, труженицы. Именно этими ролями она завоевала популярность, обратив на себя внимание искренностью и свежестью исполнения, отсутствием штампов, правдивостью и достоверностью игры. Именно эти роли позволяют ей в полной мере проявить свой талант.

Материалы номера «Кино пяти континентов» и «Знакомые лица подотговили»: Сергей АСЕНИН, Ирина БАРАБАНОВА, Евгения ИВАНЧИКОВА, Александр ЛИПКОВ, Мирон ЧЕРНЕНКО, Семен ЧЕРТОК

колени преклоненных людей. А два седых человека, сняв поношенную обувь, надев у всех на виду свежие носки, вздевали вверх руки, молили о чем-то всемогущего аллаха, касаясь головами пола...

...От человека ушла любимая... Ушла навсегда. Устала от постоянной, изматывающей нужды, от попреков родных, что вышла замуж за бедного, от невозможности даже к празднику надеть новое платье...

А тут еще подруга вышла замуж за богатого человека. Оператор фильма «Змея» Джалал Тотех медленно, подробно исследует камерой роскошный дом с бассейном и замысловатой оранжереей, слуг, согбенных пополам от невероятного желания услужить, подробно изучает лица «друзей дома», провожающих завистливыми взглядами хозяев... Но в этом доме, таком прекрасном и светлом, тоже нет счастья. И владельца всех этих земных благ мало волнует изнуренное внутренним беспокойством лицо жены. Ему больше по душе другая женщина. Ей, живущей в нищете, делает он дорогие подарки. Чувствует себя всеильным и всемогущим оттого, что с помощью денег может сделать ранее недоступное и запретное для нее простым и доступным. С легкостью отдает ничтожные крохи того, что даровано ему предками. Это не составляет усилий... А взамен получает человеческую благодарность.

В этом кинорассказе, богатом бытовыми, житейскими проблемами и точно схваченными деталями, Тотеху удалось как режиссеру подняться до социальных обобщений. Это протест и гнев гражданина Иордании против уродливого, чуждого человеческой природе разделения на имущих и неимущих, против унижающих достоинство человека классовых и наследственных привилегий, против лжи, насилия, надругательства.

«Фильм на экранах страны так и не появился. Почему? А вот посмотрите и сами поймете...» Я посмотрела фильм и поняла... В стране, где каждодневно умирают от голода и нечеловече-

ских условий жизни десятки палестинских беженцев, где каждодневно люди молят всеильного аллаха обратить на них благословенный взор и, не находя спасения в молитвах, шепчут в отчаянии: «Где бог? Где?» — не может демонстрироваться этот фильм. Вдруг опрокинется человек в водоворот вызванных фильмом ощущений (возьмет свое непостижимая сила искусства) и, оторвав взгляд от корана, ответит сам себе на мучительные вопросы бытия.

...Глубокой ночью по пустынной улице города крадется человек. В руках его большая корзина, прикрытая покрывалом. У калитки двухэтажного дома человек, спокойно озираясь, ставит корзину на землю и словно растворяется в сгустившейся темноте ночи. Дремлет в ночном оцепенении вновь опустевшая улица, спит город. И вдруг, прорезая тишину ночи, взвизывает к уснувшему небу отчаянный плач младенца. Ходуном ходит брошенная у калитки корзина. Одно за другим отгоняют ночной мрак яркого вспыхнувшие окна дома.

Выбегают на улицу заспанные люди. В дом подкинули ребенка... К ножке младенца привязана аккуратной ленточкой записка. Один из мужчин, живущих в этом доме, — отец младенца.

Одиннадцать сыновей пожилого владельца дома встревожены и озабочены. Взволнованы и озадачены их семьи, жены бродят по дому с лицами, распухшими от слез. Кинокомедия «Мой 12-й сын» сделана Джалалом Тотехом для Иорданского телевидения. Снова Джалал один в трех лицах: он и автор сценария, и оператор, и режиссер. Да еще и умелая нянька на этот раз. Герою комедии всего около года. И с этим артистом режиссеру и забавно и хлопотно.

Комедия смешных ситуаций, нелепых положений, неожиданных характеров сделана с тонким вкусом и блестящим чувством юмора. И снова ежесекундно — невидимое присутствие своеобразной личности режиссера, его добрая, чуть ироничная усмешка, острый, пронизательный

взгляд и снисходительное понимание человеческих слабостей.

Сейчас Джалал снова в качестве новатора. Снимает на телевидении цветной многосерийный фильм «Место источника». Джалал посвящает его иорданскому крестьянину, трудным взаимоотношениям с землей, которую он возделывает.

А вот еще одна картина Тотеха — «Борьба за жизнь». Еще одна грань в творчестве молодого режиссера. Фильм научно-популярный. С пониманием материала и серьезным увлечением темой рассказывает он о технологии добычи полезных ископаемых. Рискуя сломать себе шею, Джалал Тотех участвует во всех трудностях геологической партии, разведывающей фосфаты, марганец, цветные металлы. Не выпуская из рук кинокамеры, оператор вместе с геологами спускается в глубокие котлованы, висит на тросах, едва касаясь ногами сыпучей, ускользающей гористой почвы.

За моим плечом раздавался глуховатый мужской голос и смех. И еще до того, как я повернулась и моя добровольная переводчица Джульетта произнесла: «А это Джалал Тотех», — я уже знала, что это он.

— А скажите, пожалуйста, Джалал, ваш первый фильм, «Зеленая ветка», о чем?

— Как это ни парадоксально, об озеленении Иордании.

Горькая усмешка искажает лицо Джалала, глаза за дымчатыми стеклами становятся напряженными и мятежными, хриловатый голос делается глухим, неестественно ровным:

— Иордания была цветущим краем. Война уничтожила зеленое богатство страны. А теперь то, что было естественным, искусственно насаждается, взращивается кропотливо и долго. Джалал заканчивает почти шепотом:

— Ведь не затем же, чтобы уничтожить опять!! «Художник определяет порог его боли», — когда-то сказал Герцен... Я вспомнила эти слова, познакомившись с Джалалом Тотехом.

● Многие судят о значимости фестивалей по числу международных звезд, освещающих фестивальные празднества. В этом смысле московский кинонебосклон украшен поистине блистательно. Однако для меня самое приятное здесь — обстановка удивительного дружелюбия, деловитости, искренности.

(Бурвиль,
Франция)

● Мне особенно дорого то, что Московский кинофестиваль поддерживает и развивает лучшие традиции международных встреч кинематографистов.

(Эмилио Фернандес,
Мексика)

● Внимание к молодым, развивающимся кинематографиям — отличительная черта киносмотра в Москве. Не случайно кинематографисты Африки стремятся показать на нем свои первые работы. Для нас этот фестиваль важен и по другой причине: творческие связи между кинематографиями стран Африки очень слабы, а в Москве мы можем собраться вместе, обсудить свои проблемы и последние произведения

(Сембен Усман,
Сенегал)



МОСКОВОБСКИ



Джанини Родари едва успевает раздавать автографы

Лев Пригунов и мексиканская актриса Елена Рохо на «Мосфильме»

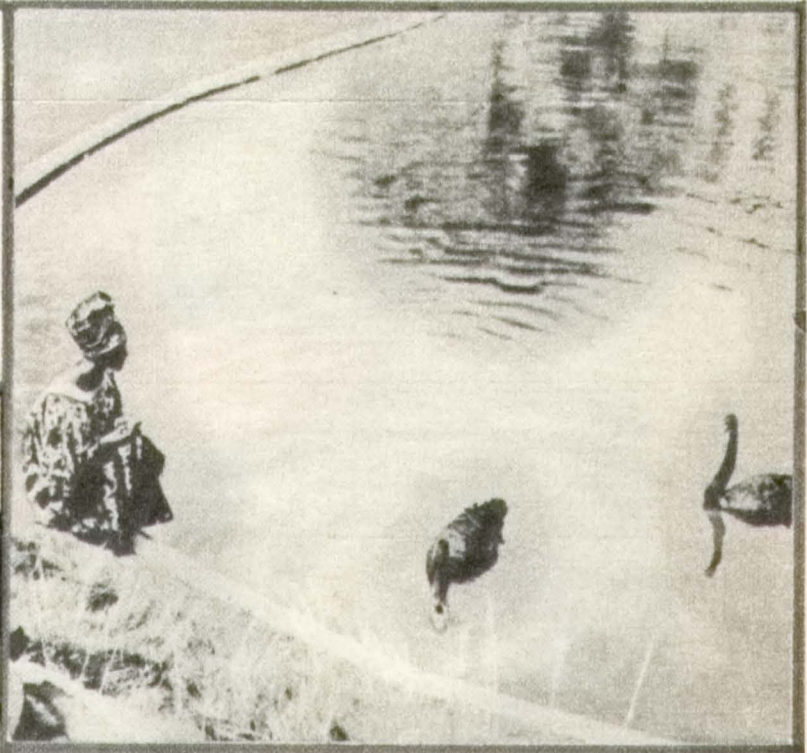
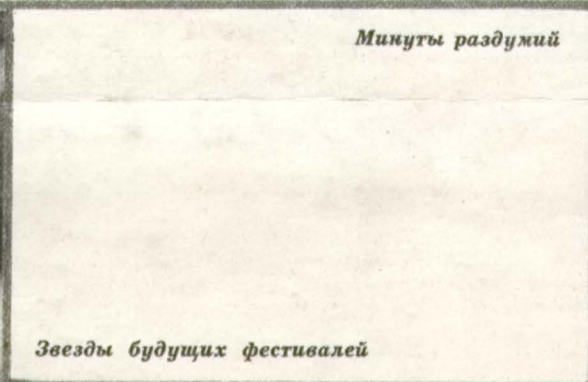
ерго Закариадзе и
 Аннэль Ольбрыхский.
 Их не разделила
 разница в возрасте:
 так загораться радостью
 могут только друзья

В роли матросов,
 драющих палубу...

Кубинская актриса Лус Мария Колясо
 пользовалась особым вниманием
 и москвичей и фотокорреспондентов



ВСТРЕЧУ



Минуты раздумий

Звезды будущих фестивалей

● Художественные фильмы выпускаются в Перу с 1933 года. Но мне кажется, что перуанское кино как явление международное родилось в Москве.

(Армандо Роблес Годой,
 Перу)

● Основное достоинство Московского фестиваля — отсутствие духа коммерческого, торгашеского, рекламного.

В жюри участвуют крупнейшие представители мирового киноискусства, решения принимаются в обстановке полной демократии, и премируются действительно лучшие фильмы. Поэтому московские фестивали всегда являются значительным событием в мировом искусстве.

(Карло Лидзани,
 Италия)



Невена Коканова —
Европа



Тереза Диоп —
Африка



Фэй Даноузэй —
Америка



Есико Кияма —
Азия



Кейт Фицпатрик —
Австралия