

СОВЕТСКИЙ

16

# Экран

- Современный герой и НТР
- Равновесие в природе



# СОВЕТСКИЙ Экран

№ 16 август 1975

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ  
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР  
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

ОСНОВАН В 1925 ГОДУ. ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

© Издательство «Правда». «Советский экран» 1975 г.

## В НОМЕРЕ:



Ирина Купченко дебютировала в кино сравнительно недавно. Разговор о ее творческой судьбе ведет Иннокентий Смоктуновский.  
Стр. 4—5

Об ответственности школы, родителей за воспитание подростков размышляет критик Инна Лёвшина.  
Стр. 6—7



Научно-популярный кинематограф о проблемах экологии.  
Стр. 10—11

Фотопроба — начало пути к экрану.  
Стр. 20



На первой странице обложки — актриса Ирина КУПЧЕНКО (читайте о ней на стр. 4—5). Фото Валерия Плотникова

Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. С. ЛЕВАДА, Ю. В. ПЛАТОНОВ (зам. главного редактора), Г. Л. РОШАЛЬ, Н. А. ТАРАСОВ (ответственный секретарь), В. П. ТРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНИУТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Т. М. ХЛОПЛЯНИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская. Оформление Ю. Н. Фидлера.  
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.  
№ 16 (448) — 1975 г. Сдано в набор 1/VII — 1975 г. А 04950. Подписано к печати 16/VII — 1975 г. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.  
Тираж 1 980 000 экз. Изд. № 1752. Заказ № 882.  
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина, 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

за и против

## ПРАВДА БРИГАДИРА ПОТАПОВА

Михаил КУЗНЕЦОВ

**Д**о чего все просто в этом фильме! Ни поразжающих чудес пиротехники, ни завораживающего волшебства комбинированных съемок, ни супергероев, ни их захватывающих экстраэксцентричных поступков... Даже самой простенькой любовной истории — и той нет. Почти все действие пройдет в одной комнате, где в будничном день соберутся десять мужчин и две женщины, и так и прозаседают весь фильм. А мы, зрители, в своем большинстве вряд ли одержимые страстью к заседаниям, мы тоже втянемся в горячий, страстный, всех нас задевающий за живое спор. И забудем обо всем, кроме происходящего на экране, пока не зажгутся последние титры...

Первая мысль: как верно, как правдиво! Последующая: талантливо! А дальше ты уже втянут в действие, ты примеряешься, сопоставляешь себя то с тем героем, то с этим, улыбаешься, негодуешь, говоришь про себя: «Ну, с ним-то я ни за что не соглашусь...» Словом, происходит то, о чем мечтает каждый автор, но, увы, не так уж часто встречаемое в кинозале, — рождается активное, страстное сопереживание...

В чем же основа успеха фильма «Премия»?

Удач здесь много, и притом принципиальных. Но начать следует со сценария, и не потому, что такова традиция. Как часто мы сталкиваемся (в особенности в фильмах, посвященных современности) с удручающей аморфностью сценарной формы! Трудно подчас понять, что перед нами — то ли какой-то эскиз, то ли нечто расплывчатое, стыдливо именуемое «сцены», то ли хилая, недоразвитая драма... Почему утвердилось, чуть ли не узаконилось сюжетная расслабленность, какая-то общая аморфность литературного лица фильма? Ведь, как правило, бесформенный фильм начинается с бесформенного сценария.

Автор сценария «Премии» Александр Гельман создал настоящую кинодраму, отмеченную высоким профессионализмом, чувством современности, пронизанную мыслью. Здесь есть четко обрисованные характеры, есть обуславливающие сущность этих характеров поступки, есть серьезный, волнующий нас, зрителей, конфликт. Действие течет стремительно, оно точно выверено и радует неожиданными крутыми поворотами, всякий раз углубляющими и по-новому раскрывающими суть спора.

А спор возник из такого происшествия: бригада строителей отказалась от премии. Почему? Иной проницательный зритель уже забеспокоится: не преподнесут ли ему эдакую паточную идиллию об ангелах, которым уже и деньги не нужны... Беспокойство напрасное — идиллией здесь не пахнет. Случай, однако, особый, и вот бригадира приглашают на заседание парткома, чтобы он объяснил суть

дела. А он и объясняет: дело организовано плохо, бригада больше простаивает, чем работает... Значит, премия вроде как не заслужена? Нет, это еще не весь ответ — рабочие подсчитали, что от простоев они потеряли в несколько раз больше, нежели им компенсируют этой действительно липовой премией. Говоря словами Чернышевского, бригада тут проявляет «разумный эгоизм» — плохая организация труда не только вредит общему делу, но и ущемляет самих рабочих материально. Опять-таки и это не все: подсчитано, что многочисленные представления руководства стройки о снижении плана совершенно необоснованы и лишь прикрывают плохую работу. Вот против этого обмана, с которым сжились, примирились, сроднились, — против него-то и восстала бригада...

Вызов брошен... Важное достоинство и сценария и фильма в целом: это спор равных и сильных противников. И поражение есть поражение — со всеми малоприятными для конкурентных людей последствиями. Словом, настоящая борьба, накаленная, страстная, захватывающая.

И другое важнейшее свойство фильма — мы видим не только столкновение идей, но и столкновение людей. Можно говорить о разной степени индивидуализации, разной степени актерских удач, но безликих персонажей нет. Человеческая предметность спора, ошибка характеров — одна из важнейших удач ленты.

Все это, заложенное в сценарии, режиссер Сергей Микаэлян воплотил в кинематографическом действии. Можно сказать, что здесь найден ритм, четкий, не дающий действию нигде затоптаться на месте, в картине ощущается нерв, не только внешнее, но и внутреннее напряжение. В «Премии» движение острой, ищущей, бескомпромиссной мысли определяет внутреннюю структуру. Ей подчинено все, вплоть до интермедий, перебивающих основное действие.

Но особо значительна заслуга режиссера в выборе актеров. Тут все без исключения — точное попадание. Каждый актер на своем месте, и потому ансамбль хорош. Следишь неотрывно за ходом спора, но с не менее жгучим интересом видишь, как неожиданно и глубоко раскрываются перед тобой характеры, выступает в них подспудное, таимое до времени.

Вот правая рука руководителя стройки — начальник планового отдела Шатунов (артист Михаил Глузский). Как раздраженно, как агрессивно нападает он на бригадира Потапова! Он не остановится перед грубой ложью и наглой демагогией. Откуда это? Видимо, оттого, что путь к «правой руке» для Шатунова был тяжел, на его уши и лучшие годы и лучшие стремления. А сейчас нет ничего дороже, чем быть этой «правой рукой»... Вот и сложилось так, что внутренним принципом стало правило: «Хорошо только то, что нравится начальству».

А вот инженер Любаев, которого играет Виктор Сергачев, — натура хотя и родственная, но иного склада, то ли гибкая, то ли скользкая... К нему так и идет старинное определение — герой оговорочки. Он все время озобочен, чтобы количество поклонов в разные стороны было сбалансировано. Дома, в дружеской компании он даже готов покрывать и начальство и обстоятельства, но все это только так, внешне. Что

Сценарий А. Гельмана  
Постановка С. Минназяна  
Гл. оператор В. Чумак  
Гл. художники Б. Бурмистров,  
М. Иванов



Бригадир Потапов (Е. Леонов)

же касается сути дела, то он к нему глубоко равнодушен, ему поскорее бы похоронить это самое дело под ворохом вежливых слов и вернуться к личным заботам, личным делам. Лицемерие стало для него привычной формой поведения. А с виду милый, симпатичный человек...

Дальновиднее всех противников бригадира Потапова начальник стройки Батарцев (артист Владимир Самойлов).

Чувствуется, что это крупная личность, много повидавшая и пережившая на своем веку. Осталось еще в нем нечто львиное от прошлых лет, а в то же время в чем-то существенном произошел надлом. Вот с того момента и начались компромиссы с обстоятельствами. На партком он пришел, как гроссмейстер на шахматный сеанс с любителями — сыграть легкую партию, быстро и красиво победить. Партия оказалась слож-

нее, не раз пришлось задуматься, замаячил проигрыш... Проигрыш для него — почти катастрофа. Как мучительно раздумье: кому отдать свой решающий голос, — и как значительна нравственная победа над собой, им одержанная!

Откуда все-таки эта мутная волна лицемерия, которую подняли некоторые участники заседания, чтобы потопить предложение бригадира Потапова? Фильм не дает да и не в силах дать полного ответа на этот сложный вопрос, но направляет наши раздумья в определенную сторону. В самом деле, как противоречит всей нравственной атмосфере нашего общества мещанская жажда «спокойной жизни», обывательская боязнь «выносить сор». Как опасна эта бездуховность, исподволь подкрадывающаяся к человеку...

И очень важно появление такого героя, как бригадир Потапов, которо-

го сыграл Евгений Леонов. Это герой, ведущий за собой весь фильм, герой-борец, в труднейшем единоборстве одерживающий победу.

Леонова зритель знает и любит прежде всего за блистательные комические образы, созданные им в самых разных фильмах. Здесь он совсем иной — серьезный, хмурый, озабоченный. Более того — захваченный своей идеей. Невольно вспоминается «Белорусский вокзал», где Леонов так выразительно сыграл слесаря Ивана Приходько, человека обыкновенного, не выделяющегося, казалось, в компании друзей особыми заслугами, но на деле подлинного лидера маленького содружества бывших фронтовиков.

Эта прекрасная линия и продолжена Е. Леоновым в картине «Премия». Его бригадир Потапов в полном смысле слова наш современник, герой, какого нам давно хотелось увидеть на экране.

Бригадир Потапов не эффектен внешне, скромн, даже, пожалуй, застенчив, но в нем на редкость много скрытой силы. Противники его поначалу не принимают всерьез (а в какой-то первый момент и мы, зрители).

Постепенно, совсем ненавязчиво откуда-то из всего наискромнейшего поведения Потапова — Леонова у нас рождается неколебимая убежденность, что он сильнее своих противников. Умный, человечный, способный на истинное гражданское мужество в борьбе с неправдой. Чем больше нервничают, суетятся его противники, тем спокойнее, увереннее в необоримости правды становится Потапов — Леонов. Ему еще придется испытать горчайшее разочарование: часть бригады отступилась от принятого решения... Но главное сделано — процесс необратим...

Это большая победа создателей фильма: мы увидели героя, с которым нам все время остро интересно, и приняли его сердцем. Урок гражданственности — вот что приносит нам «Премия». Умный, талантливый урок.

## ИЩУ РОБОТА УСТАРЕВШЕЙ КОНСТРУКЦИИ

Наталья ЗЕЛЕНКО

**В**оспользуемся лексикой героев картины: «Внимание! Включаю блок памяти!»

Первую часть диалоги встретили приветливо, но не без настороженности. Можно сказать, блок доброжелательства спорил с блоком недоверия.

Хотелось думать так: конечно, фильм не свободен от недостатков, но ведь это пролог, главное приключение — встреча с внеземной цивилизацией — еще впереди, там-то герои и покажут себя!

Хотелось надеяться на лучшее... А блок недоверия шептал: нет, не будет толку... Ну, разве эти мальчишки и девочки — живые люди? Да их и по именам не упомнишь, разве что

озорника Федьку — такие они одинаковые!

Поспорив сама с собой и посомневавшись, я написала материал, в котором блок доброжелательства и надежды явно одержал победу над сомнениями и опасениями.

Цитировать саму себя вроде бы неловко. Но поскольку «Отроки во Вселенной» сделаны в том же ключе, что и «Москва — Кассиопея», мне придется сослаться на первую рецензию. «События этого фильма имели место летом будущего года», — предупреждает нас появившийся на экране прежде титров исполняющий особые обязанности в этом фильме актер И. Смоктуновский. И мы доверчиво отправляемся в будущее.

Фильм задуман и снят в еще не вполне освоенном нашим кинематографом жанре, близком к научной фантастике.

В нем есть неодолимый зов космических просторов, сияние звездного света, пугающая тишина галактик и высокая грусть расставания века. Но есть и другое — земная вера в дружбу, свойственная юности любовь к шутке, какая-то веселая отвага и уверенность в том, что все будет хорошо.

Эти черты были свойственны «Москве — Кассиопее». Они сохранились и в «Отроках во Вселенной». Фильм сделан в хорошем ритме, космическая романтика сочетается в нем с довольно лихо закрученной приключенческой интригой.

Однако время — штука коварная. Собственно, герои фильма испытали это на себе.

Если вы смотрели первую серию, то помните, конечно, как неожиданно нарушились планы героев. Ребят отправили в космос с таким расчетом, чтоб они достигли созвездия Кассиопея уже взрослыми людьми. Но один из членов экипажа, озорник Федька, случайно усевшись на пульт управления, рывком перебрал корабль через субпространство. Первоначальные расчеты сразу рухнули. Ведь за то время, пока на Земле длились 27 лет, в космосе прошел всего один год. Теперь с внеземной цивилизацией должны встретиться не взрослые люди, а четырнадцатилетние ребята.

Всего год — написали мы. Но разве год — это мало?

По сравнению с «Москвой — Кассиопеей» отроки очень сильно выросли. По крайней мере внешне. Услыжались и задачи, стоящие перед ними. В «Отроках во Вселенной» происходит то главное, ради чего, собственно, и задумывалась, наверное, космическая диалогия — встреча с внеземной цивилизацией.

Планета Шедар созвездия Кассиопеи, куда прибыли ребята, очень напоминает Землю.

И те существа, которых встретили юные космонавты на этой планете, внешне тоже очень похожи на людей. Но сходство их чисто внешнее.

На планете Шедар не осталось ни одного человека. Здесь обитают только роботы.

Когда-то планета была населена живыми существами и достигла высокой степени цивилизации. Жители планеты создали роботов, чтобы освободить себя от утомительного, нетворческого труда.

Однако роботы, самоусовершенствуясь, захватили власть и стали настолько «усовершенствоваться» живых. Они рассуждали, со своей точки зре-



Первая встреча на чужой планете

ния, довольно логично: что мешает человеку быть счастливым? Муки творчества, совесть, боль любви, способность к состраданию — вот что обычно вносит в жизнь тревогу.

Надо избавить людей от всего этого, пусть даже против их собственной воли...

Еще в первой части фильма один из героев утверждал: человечество вышло в космос, и сегодня космические проблемы стали нашим реальным делом.

Как видите, в рамки «космического» сюжета авторы вложили вполне реальные проблемы: что значит быть счастливым, можно ли сделать человека счастливым насильно, какие душевные качества формируют личность? Проблемы хотя и земные, но в достаточной степени философские.

Готовы ли юные герои фильма к разговору на таком серьезном уровне? Совместим ли он с законами и особенностями приключенческого жанра?

Вопросы эти далеко не праздные. На протяжении всей картины мы чувствуем, с каким трудом авторы пытаются их решить.

Сюжет складывается из целой серии эпизодов борьбы ребят с роботами. Роботы прилагают огромные усилия, чтобы заманить ребят на пункт осчастливления. Ребята, конечно, сопротивляются, они не хотят превращаться в тупые, самодовольные существа. Борьба с роботами нелегка — они знают все.

Однако ребята находят способ: они задают роботам детскую загадку-шутку: А и Б сидели на трубе, А упало, Б пропало, что осталось на трубе? Этот вопрос, требующий не запрограммированных знаний, а простой человеческой догадливости, повергает роботов в недоумение. Они не выдерживают напряжения, начинают дымиться, как вулканы, и в конце концов выгорают до основания. Смешная и довольно неожиданная сцена.

Вообще надо сказать, что авторы неизменно добиваются удач там, где фантастика обретает чуть-чуть комедийный характер.

Лукавая мальчишеская сообразительность несколько раз выручает героев из самых, казалось бы, безвыходных положений.

Скажем, мощную станцию питания они взрывают при помощи зеркала, протянутого навстречу смертоносному лучу лазера. А когда наступает кульминационный момент борьбы и счет начинает идти на секунды, девочек, над которыми нависла грозная опасность (они уже помещены в камеру осчастливления, приборы вот-вот заработают), спасает милая мальчишеская привычка одного из ребят — таскать в карманах всякую железную дребедень. Гвоздь моментально останавливает страшную машину.

Итак, герои одерживают безусловную и убедительную победу над роботами.

Это хорошо.

Ну, а как обстоят дела с философскими проблемами, которые по ходу дела отроки пытались решить?

Никак. Проблемы эти лишь затянули действие. Это не значит, что они в принципе неуместны в фильмах такого рода.

Беда в другом: отроки к серьезным раздумьям на серьезную тему все-таки не готовы. Ребята в этом фильме воспринимаются не каждый сам по себе, а лишь вместе — как экипаж звездолета.

Вероятно, юным актерам было чрезвычайно сложно играть такие обобщенно-безликие роли. Настолько безликие, что иногда закрадывается подозрение: собственно, где же здесь живые люди? Может быть, авторы шутят, и все герои картины сплошь одни роботы! Роботы, роботы...

Настоящие, поддельные, замаскированные, современные, дефектные — разные.

Кстати, роботы в фильме делятся на плохих — то есть новых, модернизированных, бездушных, и хороших — у которых еще не ликвидирован «блок нежности».

Очень радует, что герои фильма ближе к устаревшим роботам: у них не ликвидированы чувства товарищества, взаимопомощи, отваги... И невольно думаешь: как жаль, что герои фильма все-таки немного модернизированы. И тоскуешь по чему-то «самому-самому». Наверное, оно и есть самое человеческое...

Фантастика — жанр, может быть, более других обращенный в будущее. И авторы фильма пытались создать своеобразную двойную проекцию, задумав впрямую столкнуть подростков — тех, для кого все будет, с тем, что будет.

Эксперимент очень интересный. Но его удачи, как и просчеты, лишней раз доказывают: фантастика, даже самая смелая, самая космическая, самая-самая неземная, всегда должна быть озарена человечностью...

## НЕИСТОВСТВО ДОБРОТЫ

Юлий СЕРГЕЕВ

**В** фильме множество комедийных ситуаций. Ну вот хотя бы: транквилизатор вприсынули не тому, кого действительно надо успокоить, а тому, кто должен быть максимально собранным и энергичным; или: человек торопится довернуть, гонит машину на полной скорости, а ему волей-неволей приходится подвести роженицу. И так далее. Тем не менее это комедия не положений, а характеров, и если об-

ратиться к традициям французского искусства, то придется вспомнить не Скриба, а Мольера.

Комедией характеров этот фильм делают актеры. Их выбор парадоксален, но точен: Жак Брель, актер острого, нервного темперамента, «неистовый Брель», как его называют, играет рохлю, зануду и недотепу Франсуа Пиньона, от которого ушла жена. Он хочет кончить жизнь самоубийством, но даже повеситься толком не может: водопроводная труба, к которой он привязал веревку, ломается, и все кончается небольшим потопом в гостиничном номере.

От выяснения отношений с полицией Пиньона спасает обитатель соседнего номера, некий месть Милан. Спасает не по доброте, а по насущной собственной необходимости — ему полиция несколько не нужна, так как прибыл он в Монпелье для того, чтобы подстрелить из окна своего номера некоего Рондони, который в суде собирается разоблачить тех, кто нанял Милана. Фильм начинается с неудавшейся попытки покушения на Рондони, потом мы видим, как убивают не справившегося с порученным заданием исполнителя — убивают, по всей вероятности, именно Милан, так что он отлично знает, что будет с ним самим, если и его попытка не приведет к успеху. Задача Лио Вентуры, играющего Милана, проще, чем у Бреля. Железный кулак, железная воля, никаких сомнений и моральных ограничений: дело есть дело. Герой Вентуры действует максимально целесообразно, все подчинено выполнению задачи: в определенный час стаять у окна со снайперской винтовкой и выстрелить.

Но ему приходится делать самые неожиданные вещи. Надо предотвратить контакт Пиньона с полицией. Надо отвезти его к жене (а то опять начнет вешаться). Надо подвести роженицу (а то полиция заинтересуется дорожным происшествием). Надо еще раз спасти Пиньона: свидание с женой кончилось для него плачевно, и он собрался выпрыгнуть из окна. Наемный убийца вынужден проявлять доброту и сочувствие, вынужден помочь зануде Пиньону. В какие-то моменты мы почти забываем, от какого дела отрывает его Пиньон, почти сочувствуем ему, тем более что свой крест он несет мужественно.

Сочувствие это «запрограммированное» авторами фильма — значительная часть его откровенно комедийна, и герой Вентуры выступает в роли комического неудачника, который все подготовил и предусмотрел, но в последний момент сражен стечением обстоятельств. Правда, подготовил он убийство, и мы об этом не забываем, но до поры до времени действует логика жанра, и важно не то, что человек собирается убить человека, а то, что у комического героя ничего не получается. (Логика жанра Вентура чувствует превосходно, гнев его героя в эти моменты комичен, хотя актер сохраняет полнейшую серьезность.) Брель в этих же эпизодах подчеркивает нелепость и бестолковость своего героя, а мотив, который потом станет решающим — его доброта и отзывчивость, — хотя и звучит вполне отчетливо, но большую часть фильма остается на втором плане. В результате зритель, сочувствуя не тому, кому действительно нужно сочувствовать, в то же время осознает эту «неправильность»

● ЗАНУДА

«ФИЛЬМ АРИАН». Франция.

Сценарий Ф. Вебера  
Режиссер Э. Молинаро  
Оператор Р. Кутар  
Художник Ф. де ла Мот  
Музына Ж. Бреля, Ф. Рубе

собственной эмоциональной реакцией; так подготавливается финал.

А в финале все становится на свои места. Пиньон, зашедший в номер соседа (он хотел поблагодарить, подарить рубашку на память), видит винтовку и наконец-то понимает, что тут, собственно, происходило, и дурацкая роль, которую сыграл в этой истории он сам, тоже делается ясна ему. На жестком лице Милана появляется несвойственное ему просительное выражение: он умоляет отдать винтовку, умоляет разрешить ему убить — иначе убьют его самого. Но, преисполненный благодарности, Пиньон, который, кажется, все на свете сделал бы для своего спасителя, винтовку не отдает. Ради Милана он действительно готов на все, жертвует даже своим счастьем — отправляет жену, наконец-то согласившуюся вернуться к нему, но не для того, чтобы помочь убить, а чтобы не дать ему взять этот грех на душу. Он, если хотите, душу спасает — в ущерб бренному телу Милана, которому из-за этой истории уготована тюрьма.

И тогда окончательно выяснится, что зануда Пиньон — никакой не зануда, а просто очень добрый и очень порядочный человек, слишком добрый и порядочный, чтобы быть счастливым. А то, что практичные и целеустремленные люди считают занудством, — это доброта, это огромная и неутолимая потребность в сочувствии, в человеческом общении. Брель необходим для этой роли, для тако-

го финала, хотя во французском кино есть множество превосходных комических актеров, которые сыграли бы «занудство» гораздо смешнее. Но перед нами не эксцентрика «дефонесовского» толка, а облаченная в форму комедии повесть о добром человеке, который не позволил совершиться убийству. Не позволил сознательно и обдуманно — ведь если Пиньон весь фильм остается в неведении относительно рода занятий своего спасителя, то в финале он отлично понимает, что творит и чему мешают.

Брель необходим для этой роли потому, что его неистовство — это неистовство доброты, незащитного, но неистребимого гуманизма. Таков он на концертной эстраде, на сцене (не случайно именно он сыграл Дон Кихота в мюзикле «Человек из Ламанчи») и на экране.

В эпизоде узнавания он вроде бы не меняется. Но все, что раньше казалось в нем смешным и нелепым, сейчас уже не вызывает смеха. Тот же близорукий, растерянный взгляд, та же неловкость, но за ней вдруг обнаруживается непоколебимость — Пиньону больно, он не хочет мешать, но ничего не может с собой поделывать, слишком уж крепко сидит в нем «не убий».

Милан бежит по крышам — отчаянная и безнадежная попытка спастись от полиции. Вместе с ним бежит и Пиньон — он ни в чем не виноват, но решил, что должен разделить судь-

бу своего спасителя. Стреляют по обоим. И арестовывают обоих — в заключительном эпизоде мы видим их в тюрьме на прогулке и слышим шепот Пиньона: он упрямил начальство, теперь они с Миланом будут сидеть в одной камере. Стиль выдержан до конца — эпизод смешон, но не только, условно комедийное переплетено с реальным (как и в игре Бреля).

С мольеровских времен французская комедия характеров строилась на одной резко означенной черте центрального героя, вспомним пушкинское: «У Мольера скупой скуп — и только...». В XX веке мастера французского театра от показа, от демонстрации характера перешли к его анализу. Гарпагона стали играть не только скупым, а Тартюфа — не только обманщиком: в комедию характеров был привнесен психологизм и отлично прижился в ней. Этой традиции следует и Брель, когда открывает в своем герое (по сюжетной функции сугубо комедийном) и боль одиночества, и потребность в человеческом участии, и неиссякаемую доброту. Он бросает жену, уже почти вернувшуюся к нему, оставляет построенный для семейного счастья домик в Пуасси (он так надеялся, что фотографии этого домика понравятся неверной супруге!) и идет в тюрьму — чтобы быть вместе с человеком, который помог ему и который, может быть, станет его добрым другом.

Месье Пиньон (Жак Брель), месье Милан (Дино Вентура)



# ОСВОБОЖДЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО

В дни 30-летия Победы над фашизмом французская печать опубликовала материалы о деятельности кинематографистов-патриотов во время оккупации.

8 августа 1944 года, в последние дни пребывания фашистов в Париже, в кинотеатре «Нормандия» состоялась премьера фильма Кристиана Жака «Кармен». Любители автографов охотились за Кармен — Виван Романс и Хозе — Жаном Марэ. Премьера имела важное символическое значение.

В самом деле, решение организовать ее было принято в мае 1944 года Комитетом освобождения французского кино, чтобы обеспечить финансовую поддержку кинематографистам — участникам Сопротивления, поскольку во время премьеры продавались с аукциона картины Пикассо и Марке, подаренные художниками.

По данным Жоржа Садуля, первым, кто организовал группу Сопротивления из актеров и кинорежиссеров в рамках национального фронта, был Рене Блек, сотрудник журнала «Ля пансе либр» («Свободная мысль»). В начале 1944 года шесть таких групп составили Комитет освобождения кино, возглавляемый актером Пьером Бланшаром, куда вошли Жан Пенлеве, Луи Дакен, Жан Гремийон, Жак Беккер, Пьер Ренуар. Комитет поддерживал связь с Национальным советом Сопротивления, находившимся в подполье, и Комитетом французского национального освобождения в Алжире. Он издавал газету «Экран франс», распространял тысячи листовок, призывая саботировать приказы Виши, защищать интересы трудящихся, бороться против угона людей из Франции, помогать семьям пострадавших готовить силы среди кинематографистов в предвидении национального восстания.

Хотя фильмов в подполье было создано немного, французские кинематографисты выполнили важное историческое дело, ведя съемки в опасных условиях.

За три месяца до освобождения кинооператоры Робер Годен и Альбер Маюзье снимали борьбу партизан, а также жизнь в оккупированной столице. После освобождения эти кадры были смонтированы в фильм «Камера под солдатским сапогом».

Благодаря фильму, подпольно снятому в фашистском концлагере пленных (14 бобин на узкой пленке), — камеру прятали в «словаре» — пустой коробке с отверстиями для объектива и глаза — мы увидели, как заключенные рыли подземные ходы и совершали побег.

Камеры запечатлели и боевые будни маки, атмосферу жизни и борьбы партизан. Комитет освобождения французского кино командировал для этой цели в Веркор операторов-документалистов. Отснятая пленка, закопанная в развалинах францисканского монастыря, сохранила для истории эти бесценные эпизоды.

Позднее они вошли в монтажный фильм Жан-Поля Ле Шануа «В сердце бури».

Особенно тщательная подготовка предшествовала созданию документального фильма об освобождении Парижа. Сразу после высадки союзников в Нормандии состоялись собрания кинематографистов, на которых было принято решение сделать такой фильм на студии Франкер в Париже. Подпольные группы операторов и ассистентов обосновались с камерами и запасом пленки в нескольких секторах Парижа, разъезжая на велосипедах и пряча камеры в мешках с картошкой или овощами. Они не были вооружены. Комитет освобождения уже 19 августа реквизирует лабораторию. Он располагал также грузовиком для звукозаписи, но, само собой разумеется, в начале восстания в Париже передвигаться ему было трудно.

После освобождения Франции общее руководство кинематографией было возложено на Жана Пенлеве, известного режиссера научно-популярных фильмов. Производство фильмов возобновилось только в декабре 1944 года. Несмотря на нехватку пленки, еще до конца года открылись студии, продолжившие прерванную работу над несколькими фильмами, — миссия, с которой успешно справился Жан Пенлеве.

# ХРУПКОСТЬ И ТВЕРДОСТЬ

**Иннокентий  
СМОКТУНОВСКИЙ**



*Сергей Бондарчук  
и Ирина Купченко  
в фильме «Дядя Ваня»*

*Люда  
(«Романс о влюбленных»)*

Ирина Купченко представляется мне одной из самых одаренных актрис молодого поколения, серьезно и щедро заявившей о своем пути и стремлениях. Она снялась лишь в четырех фильмах, но каждая из сыгранных ею ролей привлекла внимание к себе. Каждая ее героиня — новый, интересный человек, доселе неизвестный нам.

Лизу Калитину в «Дворянском гнезде» она сыграла в кино, будучи еще студенткой Щукинского училища. Но в этой ее работе не было и следа актерской робости, ученичества, неопытности. Не было и так нас всех пугающей штампованно и ложно понятой профессиональности. Был живой человек, несущий радость непосредственности, обаяние юности, чистоты. Вот она мелькнула за окном и вошла в комнату с букетом цветов. Лиза появилась перед нами частью этой старой, далекой, ушедшей в никуда атмосферы «Дворянского гнезда». И старый дом, и спуск к реке, и деревья, и запахи свежей зелени, цветов, и хрупкая стройность Лизы, за-

*Княжна Трубецкая  
(«Звезда пленительного счастья»)*

*Лиза Калитина  
(«Дворянское гнездо»)*



теряющаяся в щедрой изумрудности мира, — все было родным, российским, близким.

Ее низкий, по-девичьи ломающийся, богатый неожиданными обертонами голос привлекал, настораживал, его хотелось слышать. Он выдавал скрытую от глаз внутреннюю твердость, нравственный стержень, придававший силу тонкой, милой девушке. Держалась Лиза легко, просто, как говорят порою, без затей. Так может держаться человек искренний, естественный, несмотря на юность, знающий суть окружающих его вещей, и ему не к чему и незачем придумывать себя... Ему нечего скрывать, фальшивить. Душа его чиста и возвышенна. И эта-то чистота и благородство побуждают ее уйти в монастырь, когда обстоятельства требуют покривить душой, стать причиной страданий и боли другого.

Каким странным, неожиданным звучит это решение для окружающих. И как естественно зрело оно все это время в Лизе. Лицо ее часто принимало задумчивое выражение. Глаза переставали видеть окружающее и устремлялись куда-то вглубь. Казалось, она к чему-то прислушивается. К биению своего чуткого сердца? К состоянию тонкой, отзывчивой своей души? Какие мысли, образы, видения являлись ее внутреннему зрению? Общая любимица, такая земная, реальная, может быть, чуть более печальная и грустная, чем это свойственно молодости, она вместе с тем была окутана тайной.

В ней не было тревожности мятежной природы. Но не было и безмятежности. Ее спокойствие — спокойствие человека, решившегося на необходимое — важное. В ней жила загадка, и разгадать ее при всем нашем стремлении трудно, так как загадка эта — личность, человек. В то время как критики писали об исключительности и подвижничестве Лизы, Ирина в одном из интервью опустила все на землю, сказав, что находит Лизу эгоистичной. Ее героиня ушла от сложности обстоятельств, ушла от любви, причинила боль человеку, который ее любил. Решение ее было в

полном согласии с устремлениями ее природы, но ни о ком, кроме себя, она и не помышляла думать, а ведь могла бы, и это ни в малой степени не унизило б ее, скорее наоборот.

Соня из фильма «Дядя Ваня» — экранизации чеховской пьесы, напротив, лишена эгоизма. Вот уж истинно бескорыстная душа. Молодость, ум, огромные душевные возможности, творческие способности свои она тратит на других, на людей, в общем, не стоящих таких жертв. Людей, потерявших жизненный ориентир, как доверчивый и слишком поздно прозревший Войничкий, или самодовольных, бездарных, ученых тупиц и эгоистов, как ее отец. В этом накренившемся мире нравственных и социальных ширм, истерик, ссор, затаенных обид, тайной ненависти и тайной любви Соня самая здоровая, самая подлинная. Как здоровый колос ржи или пшеницы на огромном поле сорняков. Не потому, что у нее нет причин быть несчастной, причина есть: она безответно любит Астрова, но просто кто-то же должен быть нормальным, а значит, и полезным, кто-то же должен думать о других больше, чем о себе, иначе жизнь в этом доме с этими людьми была бы просто невыносимой. И Соня, самая далекая из всех от вымученно-надуманных интересов отца, должна заниматься делом — домом, разваливающимся хозяйством. Уже и потому, что кто-то же должен этим заниматься... Все же прочие обитатели дома не в состоянии отвечать не только за других, но и за себя-то ответить не в силах. Соня вызывает сострадание самоотрешенностью, забвением себя. Она сознательно впереди.

Более прекрасной, напрасно погибшей жизни не знаю. Она сознательно идет на эту гибель. Потому что никто как она, не понимает происходящего в доме. Она всевидящая, всепонимающая, знает, чувствует, как все безнадежно больно, как мучают друг друга. Она утешает. Она милосердна. Она — тихая, скромная — выше все в своей мудрости, тонкости, человечности. Она видит не только болезнь, но чувствует, что причина ее кроется

не здесь, в этом доме, а в самой духовной атмосфере времени и общества, атмосфере сгущенной и душевной, как перед грозой.

Так, хрупкость и твердость, нежность, чуткость и сила, заземленность и возвышенность — противоположности, столь трудно воплощаемые в одном образе, и так легко и без потуг органично соединились в героинях Купченко.

Сама она человек не простой, далеко не простой. И режиссерам с ней нелегко, проще всего ей работается с Кончаловским, который ее привел в кино. Он же помог в какой-то мере и формированию ее как актрисы. В его режиссуре Купченко — податливый, послушный материал. Великое дело — вера в режиссера. Легко слушая и воспринимая его замечания, она тут же превращала их в желаемое, реальное. Я имел возможность наблюдать это в двух фильмах: «Дядя Ваня» и «Романс о влюбленных».

В «Романсе о влюбленных» Ира впервые играла современную девушку. По сравнению с первой любовью героя она была прозаичнее и обыкновеннее. Поэзия пришла позже. И это особая поэзия, возникшая из реальности, из узнаваемого быта. Сняв парик, клипсы, нелепую одежду, простоволосая, с ребенком на руках, она казалась мадонной — чистой, прекрасной, светящейся возвышенной радостью материнства.

В работе же с другими тоже очень хорошими режиссерами Ирина настрожена, перестает быть такой уютной, своей. Но я уверен, что это временное, это пройдет, не помешает ей стать большой актрисой. И сейчас она уже сделала много больше своих сверстников. Думаю, что от столь одаренной натуры мы вправе ждать и дождемся того, что могло бы составить гордость ее самой — человека мыслящего, требовательного и доброго.

## ПИСЬМО С КОММЕНТАРИЕМ



*«А вот еще интересная мысль...».*  
Народная артистка СССР Людмила Касаткина и кинорежиссер Сергей Колосов читают почту

# ТАК ЭТО БЫЛО

Больше всего зрительских отзывов за последнее время пришло в редакцию о фильме «Помни имя свое». Авторы писем единодушно дают высокую оценку картине, благодарят режиссера Сергея Колосова и исполнительницу главной роли народную артистку СССР Людмилу Касаткину за волнующий рассказ о судьбе русской женщины-матери.

Дорогая Людмила Касаткина!  
Пишет Вам бывшая узница Освенцима № 79663 Екатерина Филипповна Лоськова-Давиденкова.

Я смотрела фильм «Помни имя свое», фильм, где запечатлены трудные годы моей юности.

От имени нашей секции при Музее Революции, секции борцов сопротивления фашизму и бывших узников концлагерей, передаю Вам самые искренние поздравления за чудесное исполнение роли Зинаиды.

В годы войны я была партизанкой в Белоруссии. Потом была схвачена гитлеровцами и заключена в Минскую тюрьму. А в Освенциме находилась в 21-м и в 15-м блоках (женский сектор «В»).

Когда в 1967 году мне довелось присутствовать на открытии памятника жертвам фашизма в Освенциме, я вошла в свой блок и оцепенела, не могла сойти с места, меня охватил холод и ужас. Но, придя в себя, я поднялась на нары и вынула спрятанную там мною деревянную ложку. Привезла ее домой, спрятала и, откровенно говоря, никогда не вынимаю: страшно снова увидеть.

Много драматических сцен в вашем фильме. Кое-кто может поду-

мать, что это художественное преувеличение. Действительность же была еще страшней.

В фильме показаны только уцелевшие каменные бараки, а самые чудовищные, деревянные, не сохранились — сожжены. Мы носили не ботинки на деревянной подошве, а «голец леде» — деревянные кандалы (колодки, выдолбленные внутри).

В целом же этот фильм очень правдив.

Перед премьерой «Помни имя свое» я выступала и рассказывала об Анне Бочаровой (о ней упомянуто в фильме), говорила о ее встрече с дочерью через много лет после войны.

Я инженер-строитель, веду большую общественную работу. Моему сыну 25 лет.

Сердечно благодарю Вас и очень хочу послать Вам на память две книги, где говорится и обо мне («Люди, победившие смерть», Лениздат, и «Смерть победившие», Ставропольское издательство).

Ваша

Е. Лоськова-Давиденкова

Ленинград

## СЕРДЕЧНОЕ СПАСИБО!

О фильме «Помни имя свое» Людмиле Ивановне Касаткиной и мне много пишут. Радует, что долгая работа нашей съемочной группы (от первого знакомства с историческим материалом, положенным в основу сценария, до выхода фильма прошло более девяти лет) получила добрую оценку зрителей.

Авторы писем — люди самых различных возрастов, профессий, жизненного опыта. Есть среди них и участники тех событий, которым

посвящен фильм, и юные советские граждане. Но каждое письмо нам по-своему дорого. Каждое из них мы с вниманием прочитали. Не на все, к сожалению, смогли послать ответы. Просим редакцию «Советского экрана» помочь нам — съемочной группе «Помни имя свое» — сказать спасибо всем, кто поделился впечатлениями о картине.

Сергей Колосов



Исаев (В. Ивашов, справа) и резидент германской разведки Нолмар (А. Масюлис)

Анна (Е. Васильева), сообщница Воронцова

Чекиста Шелехеса (А. Пороховщиков) ведут на расстрел бандиты

идут съемки...

Фото Виллу Рейманна

# ХЛЕБ И БРИЛЛИАНТЫ



Съемочная площадка ленты «Бриллианты для диктатуры пролетариата» (студия «Таллифильм») собрала интересный актерский ансамбль: Армена Джигарханяна, старшего и младшего Николаев Волковых, Владимира Ивашова, Льва Дурова, Александра Кайдановского, Екатерину Васильеву, Маргариту Терехову, Татьяну Самойлову, Эдиту Пьеху, Мик Микивера, Хейно Мандро и других — всего около шестидесяти актеров.

Однако это не набор «звезд». Режиссер-постановщик Григорий Кроманов, интерпретируя для экрана приключенческую повесть Юлиана Семенова, не ограничивается занимательностью. В истории возврата бриллиантов в голодном 1921 году республике, нуждавшейся более всего в хлебе, его интересует не столько розыск и погоня за «белым камнем», сколько испытание

человеческих душ. Сквозной герой повести Юлиана Семенова Исаев еще не стал Штирлицем.

Он молод. Ему не обойтись без помощи более опытных товарищей, но молодость совмещается в нем с верой в правоту избранного дела, верой, которая служит мерилом подлинных духовных ценностей.

Исаев получает задание раскрыть в Таллине причины утечки информации в советском посольстве, раскрыть нити, ведущие от московского валютного подполья в Таллин.

В голодном 1921 году Таллин связывает Россию с Западом. В столице свежеспеченной буржуазной республики бум. Ее правительство ловко использует всемирный кризис для сомнительной наживы, не отказывается получать мзду за уходящие из Страны Советов бриллианты, золото, ценности, за приют и убежище для контрреволюционных элементов.



И действительно, за теми же бриллиантами охотятся не только спекулянты. Они нужны белогвардейцам — отнюдь не для покупки хлеба, наоборот, для приобретения оружия против диктатуры пролетариата.

...Живущий в Таллине князь Воронцов беден. Он вложил свое состояние в Деникина и Колчака. Но уроки истории не сломили его убеждений. Он полон решимости действовать до конца. Исторически неверный, обреченный путь приводит волевого, образованного человека к связи с дном общества, к преступлению, к необходимому кровопролитию.

Писатель Никандров, эмигрант, человек, осудивший революцию с внешнеисторической точки зрения неприятия насилия как такового, оказывается косвенной жертвой той же борьбы за бриллианты. Он попадает в тюрьму вместо князя Воронцова после ноты протеста Советского правительства, разоблачающей потворничество властей буржуазной Эстонии контрреволюционной деятельности белых эмигрантов. Никандров оказывается в одной камере с провокационно арестованным Исаевым.

В изоляции от внешнего мира Исаев (В. Ивашов) пытается «перевоспитать» Никандрова (Н. Волков). Аргументы Никандрова кажутся убедительными, однако их опровергают не доводы разума, а его собственная судьба. Раздражение от творческого бесплодия в эмиграции, ощущение вырванных из родной почвы корней.

Идея финальной сцены с Никандровым родилась уже на съемочной площадке.

Выпущенный усилиями друзей Исаева на свободу, Никандров бредет по улицам города, который не принял его и которого не принял он. Забрел без цели, без определенного намерения в Палату весов, смотрит на множество чаш, приводимых в движение от самого незначительного изменения веса. Какая чаша перевесит: любовь к Родине или обida на нее? Исаев изменил соотношение тяжестей, дал толчок чаше, на которой — любовь к Родине. Дальше Никандров должен сам принять решение.

Татьяна Эльманович



Возвращаясь из детского сада, мой младший сын непременно спрашивает:

— А мультяшки сегодня будут?

Для него «мультяшка» — то же самое, что для меня «Последние известия». Новейшие сигналы из мира реальности, перекодированные для лучшего понимания в наиболее удобную форму. Волк, оказывается, бывает и свирепым и простодушным. Заяц легко запугать, но трудно догнать, хитрость в образе Лисы так опасна и так обворожительна... Изюм дня в день, из вечера в вечер, он — в свои часы, я — в свои, мы наблюдаем две параллельные, бесконечные панорамы пестрой, сложной, многообразной и замечательно противоречивой реальности.

Вот где истоки «эффекта серийности»!

Их ищут в комиксах и в евангелии, в романе-фельетоне и в «1001 ночи», в «Человеческой комедии», и в «Повестях Белкина»... Что-то вроде конкурса отдаленных ассоциаций. Кто неожиданнее? Кто парадоксальнее? Кто смелее? Наибольшая смелость нужна, чтобы сказать абсолютный трюизм вроде того, что серийность начинается внутри другого телевизионного феномена — феномена программности.

С утра, получив газету, мы проглядываем ее в метро. Так-так, ага, все ясно. Будет «Мамина школа», «Университет миллионов», «Очевидное — невероятное», по второй программе в полдесятого — старый польский фильм... А встреча с международником-комментатором? А юбилейный концерт композитора-песенника? А литературный театр — Пушкин в исполнении группы молодых чтецов? О программе «Время» все известно заранее, мы знаем даже, когда будет ее спортивная рубрика, когда — прогноз погоды...

Как закон целесообразности в царстве живой природы создал эволюционную лестницу родов и видов, так и в области информации тот же самый закон порождает виды и рубрики. В информации, как и в лесу, нельзя быть немножко кроликом, немножко совой. Сумчатый волк вовсе не странен и не причудлив, причудливо двойное название единого, сложенного организма. Реальный жизненный факт или социальное явление могут быть интересны с самых разных сторон, для одной, пяти, пятнадцати рубрик.

Рубрика — это классификация сигналов, что текут огромным потоком в нашу квартиру из большого мира. Одно интересно всем и каждый день, другое — некоторым и раз в неделю, в месяц. Художественная информация, как и всякая иная, подчиняется тем же закономерностям. Индивидуальное в ней всегда выступает в структуре знакомого. То новое, что ждет нас в «Кабачке «Тринадцать стульев», в «Наших соседях», неизбежно дополняется клише-героями, клише-ситуациями, клише-адресом. Серийные передачи такого типа поистине могут быть бесконечными, ибо вечна и ненасытаема зрительская потребность, которую они призваны обслужить.

Телевизионный художественный фильм величиной в пять — десять — двадцать серий — новый случай тех же закономерностей. Полурубрика. Материал не разового, но и не вечного употребления. Потому что протяженность истории, которую нам рассказывают, никогда не бывает произвольна: она связана с мерой новизны. Не поверхностной новизны неожиданного сюжетного поворота — иначе повесть о ссорящихся и мирящихся соседях по коммунальной квартире можно было бы тянуть без конца! А истинной новизны данных «сообщений» для нашего духовного опыта. Перед нами те же «Последние известия», только в особой сфере — сфере художественного освоения действительности.

Давно уже обратили внимание, что телевизионное многосерийное повествование отличается по сути своей от кинофильма, пусть тоже протянувшегося на две или четыре серии. Отмечают нетерпимость телеэкрана к резким ракурсам, к изыскам монтажа. С другой стороны, и мягкие средства кинопоэтики — тонкость второго плана, ненавязчивое воссоздание среды и атмосферы — тоже как будто не звучат на маленьком пространстве сизо-голубого квадрата. И все же главное, конечно, не здесь. Главное — в особом темпе происходящего, в его принципиально возможной неторопливости, доскональности, жизнеподобной основательности.

Есть телевизионные фильмы, от которых в кинотеатре ты, грубо говоря, умер бы с тоски. Но ты у себя дома — можешь полистать книжку, заварить чай, откликнуться на телефонную трель, перекинуться словами с домашними... Чу, интересная реплика! Глянь, неожиданный кадр! Ты снова — там, снова следишь за героем и героиней, все никак не могущими соединиться. Новый эпизод, опять туманные разговоры — твоя рука сама собой тянется к вечерней газете...

Положим, перед нами особый случай — случай художественного брака. Но он с пугающей наглядностью показывает принципиальные возможности ТВ, запретные для других искусств. И зритель варьете, наблюдающий за эстрадными номерами с ножом в одной руке и вилок в другой, и древнегреческий гражданин, приходивший в театр всем семейством, с подушечками, чтобы было мягче сидеть на ложе каменного амфитеатра, с корзинами, груженными провизией, ибо представление в ту пору длилось



# «ОТМЕННО ДЛИННЫЙ, ДЛИННЫЙ ФИЛЬМ»

Виктор ДЕМИН

от восхода до заката (наподобие сегодняшней телевизионной программы), — они были все же выключены из обычного своего повседневного жизненного потока. Мы в отличие от них можем в любой момент по собственному желанию окунуться в бесконечное зрелище, текущее рядом с нашей бытовой повседневностью, а затем, если захотим, снова отключимся от него.

Психологи говорят об «эффекте параллельного бытия». Многосерийная передача многократно усиливает этот эффект. Телевизионный герой становится моим соседом. Как в окно я каждое утро могу наблюдать жизнь веселой семьи в доме напротив, так в другое, электронное окно при помощи целой индустрии технических средств, а также художественных специалистов я встречаюсь каждый вечер с героем, которого успел, может быть, полюбить, а может быть, тихо возненавидеть, но, во всяком случае, очень хорошо узнать. То, что встреча происходит не в каком-то общественном месте (например, в кинотеатре), а у меня дома, в час, когда тот же герой появится перед пятьюдесятью — восьмьюдесятью миллионами других зрителей — очень важное обстоятельство. Пропустив вечернюю порцию приключений неггибаемого Исаева-Штирлица, приспособившись посмотреть ее завтра, на утреннем повторе, я неизменно испытываю чувство вторичности. То, что вчера было полнокровным актом «параллельного бытия», сегодня выглядит обычным киносеансом, только при посредстве телевидения.

Пока мы в начале пути, пока черты многосерийного телеповествования только складываются, оглядка на литературу и тем более на кинематограф неизбежна. И все же у ТВ есть определенные и несомненные собственные достижения. И в «Операции «Трест», и в попытке эпического повествования («Тени исчезают в полдень»), и, например, в серьезной и значительной документальной четырехсерийной ленте «Зима и весна сорок пятого», где действующим лицом, кажется, стала сама история с ее вереницей звездных мгновений в самых разных точках всех континентов, — за всем успевала проследить всесильная камера-летописец. Мы пока на стадии первоначального накопления, и сложность ситуации приводит иногда к парадоксам: «Как закалялась сталь», одна из самых значительных многосерийных телекартин, отмеченная печатью высокого таланта и большой искренности, по своим художественным принципам послушно следует традициям кино и отточенностью изобразительной стороны, и виртуозным построением кадра, и заведомым режиссерским стремлением не столько присмотреться к реальности, сколько метафорически дополнить ее и даже в какой-то степени пересоздать. Тогда как «Совесть», произведение слабое, все же несет в себе, в двух-трех эпизодах, искомый драматизм «параллельной жизни». Схематично плакатная, скроенная по нехитрому стандарту, эта картина становится интересной только тогда, когда непредсказуемость, неожиданность повседневной жизни зачеркивают шаблон — пусть даже на микроскопическом пятячке рядовых обстоятельств коммунальной квартиры. Произошло преступление, и каждая подробность выглядит в свете его зловещей, хотя легко и естественно может обернуться стечением бытовых, понятных, знакомых деталей... Думается, что тут как раз и проходит нерв телевизионного детектива, а не в старательном вылизывании натушной, геометрически скроенной интриги.

Обратили ли вы внимание, что в метро, в автобусах, на службе в минуты перерыва, часто обсуждаются совсем не сюжеты увиденных накануне серий. Обмениваются мнениями о нюансах и подробностях; говорят о том, почему «он» это сделал и зачем «она» туда пошла; обсуждают прически и наряды, мебель и размеры жилплощади. Для зрителя нетребовательного все, что предложила ему индустрия телевизионного зрелища, оказывается подзорной трубой в стороннюю, чужую жизнь. Опытный, развитой зритель помнит, что все это поставлено и снято, ищет в титрах знакомые фамилии, пытается угадать авторские намерения, концепцию художника. Но и самый простодушный и самый искусственный начинают с одного — с сопоставления «телеокна» с настоящим окном: похоже ли, достоверно ли? Правдоподобие фона обладает до известной степени своим собственным смыслом. Когда же нет правдоподобной атмосферы, реальных, повседневных обстоятельств, нет, одним словом, в знакомом зрительском, тогда и даже самая самая немудрящая история сморщится с крайним недоверием.

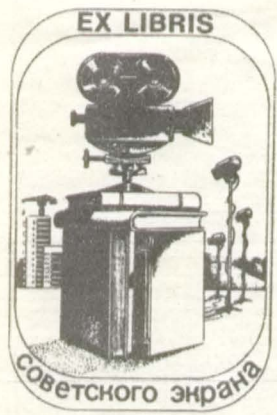
Первый советский многосерийный телефильм вышел в эфир в 1964 году. Он назывался «Вызываем огонь на себя». В 1972 году зрителям уже было предложено 10 многосерийных лент. Общее количество серий выросло от 4 (в 1964-м) до 51 (в 1973-м). К концу нынешнего десятилетия, по всем расчетам, мы будем иметь их во много раз больше. Тем более важно и существенно, что мы в них увидим.

Телевизор называют «окном в мир». Многосерийный телефильм оказывается как бы вереницей окон или, точнее, одним и тем же окном, вспыхивающим перед наблюдателем столько раз, сколько произойдет за ним интересных событий.

Мой сын, подросший к тому времени, будет спрашивать, возвращаясь из школы:

— А сегодня будет какая-нибудь серия?

Будет, будет. Она так же необходима нам всем, как «мультяшки», как «Последние известия».



Александр АНИКСТ

## ШЕКСПИР И МИРОВОЕ КИНО

Недавно за рубежом подчитали, что на нашей планете восемьсот тысяч человек кормятся и нас питают Шекспиром — актеры, режиссеры, издатели, редакторы, наборщики, учителя, профессора, критики, музыканты, художники и — их тоже теперь немало — работники кино.

Гениальный драматург творил с расчетом на посредничество театра. Труппа Шекспира имела неплохого поставщика пьес. Однако оказалось, что новому виду зрелища, появившемуся в XX веке, Шекспир тоже пришелся кстати. И еще как! Просто поразительно, сколько фильмов сделано по Шекспиру. Ни один сценарист не дал кинематографу столько интересных сюжетов.

Историю экранизаций Шекспира в мировом кино ярко и увлекательно рассказал в своей книге «Шекспировский экран» Александр Липков. Первая часть книги знакомит читателей с развитием экранизации Шекспира в целом, и мы видим, какой большой путь был пройден от неуклюжих и даже вульгарных поделок на заре кинематографа до подлинного искусства, достойного великих творений, оставленных нам Шекспиром.

Наиболее значительным мастерам кино, внесшим вклад в создание шекспировского экрана большой масштабности, посвящены монографические главы второй части книги. Здесь рассмотрены шекспировские фильмы таких корифеев мирового кино, как Лоуренс Оливье, Орсон Уэллс, Ренато Каstellани, Сергей Юткевич, Акира Куросава, Григорий Козинцев, Франко Дзефирелли, Питер Брук. Тонко характеризует творческий метод каждого из прославленных режиссеров, А. Липков сохраняет необходимую меру критического подхода. Я нахожу большинство его оценок очень верными и точными, свободными от предвзятости и объективными.

Два критерия особенно важны для автора книги: жизненная сила шекспировского гуманизма и умение воссоздать правду и поэзию искусства Шекспира средствами кинематографа. Критик справедливо резок, когда спорит против уклонений от шекспировской веры в жизнь и человека, когда отвергает театральность, снижающую эффективность Шекспира на экране.

Размышляя о художественной стороне экранизаций Шекспира, А. Липков показал, что фильмы по его сюжетам глубоко современны, отвечают на вопросы, волнующие людей нашей сложной и бурной эпохи. Об этом говорится в третьей части, посвященной идейной проблематике шекспировских фильмов. Шекспир является поприщем борьбы разных идеологических тенденций нашего времени. Автор умело показывает философские, нравственные, общественные тенденции, лежащие в основе различных современных трактовок Шекспира в кино. Читая эти главы, еще раз убеждаешься, что искусство Шекспира — важная часть духовной жизни современного человечества.

Через всю книгу проходит одна центральная идея: в чем заключается подлинная верность Шекспиру?

Перенесение пьес Шекспира с театральных подмостков на экран не может быть механическим. Это поняли сравнительно давно, хотя рецидивы дурной театральности еще встречаются в кино и сейчас. Автор книги справедливо утверждает, что верность Шекспиру не в буквальном следовании тексту, а в творческом воспроизведении общечеловеческой масштабности сюжетов Шекспира, в выявлении современного общественного и нравственного значения конфликтов его пьес. Хотя в книге уделено должное внимание экранизации комедий, большая ее часть посвящена воплощению на экране трагедий Шекспира, и это закономерно, ибо именно с этой стороны творчества великого драматурга связаны наиболее значительные достижения мирового кинематографа. Кино дало ответ на споры теоретиков о возможности трагического в современном искусстве, и ответ положительный. Лучшие экранизации доказывают, что кино в состоянии соперничать с театром в создании творений высокого трагического накала. Сущность трагического не в изображении ужасов — в этом отношении упадочный буржуазный кинематограф, говоря словами Шекспира, может «переизродить самого Ирода», — а в раскрытии трагической диалектики жизненных процессов, в обнажении тех драм человеческого духа, которые составляют ядро трагизма.

Высокая идейность книги, ее научная добросовестность сочетаются с легкостью и живостью изложения большого и сложного материала. Хочется особо подчеркнуть, что иллюстративная часть книги — а она очень велика количественно — хорошо прокомментирована. Авторские подписи в сочетании с умело выбранными кадрами дают выразительное представление о художественном своеобразии каждого фильма.

А. Липков. Шекспировский экран. М., изд-во «Искусство». 1975.

# ОДНО ИЗ МНЕНИЙ ПО ДЕЛУ

Инна ЛЕВШИНА



Трое товарищей — два только что окончили школу, один старшекласник — решили отметить вступительные экзамены в институт... выпивкой «от души», за которой последовало ограбление пустующей квартиры. Вот и все уголовное дело.

Что же здесь особенного? Ведь уже из песенки многосерийной передачи о следствиях, которые ведут знатоки, мы знаем, что еще «кто-то кое-где у нас порой честно жить не хочет». Однако фильм режиссера-документалиста И. Беляева «Ваше мнение по делу» (производство объединения «Экран» Центрального телевидения), который рассказывает о том, как судили этих молодых людей, выпущенных в жизнь одной из образцовых московских школ, вызывает растерянность.

В облике подсудимых нельзя обнаружить никакой печати преступных намерений — нормальные приятные молодые лица. Они, эти ребята, нисколько не отличаются от своих бывших одноклассников, сидящих в зале суда или беседующих с документалистами. У всех у них — красивые, думающие лица современных образованных девушек и юношей. Постепенно выясняется, что не только на наш первый взгляд, но и по мнению их собственных товарищей по школе преступники эти никогда ничем не выделялись... «Ну, может, на переменках много бегали?.. — добросовестно стараются вспомнить одноклассники. — Так все же бегают!..»

Где же граница между этими, на скамье подсудимых, и другими, собравшимися в уютной квартире и поющими под гитару? Нет границ...

Фильм вызывает не только растерянность, но и ощущение то ли нашей собственной беспомощности, то ли виноватости. Но скажите на милость, в чем мы-то с вами виноваты? Одна из девушек-одноклассниц так и сказала сразу: «При чем тут я?». Действительно, пусть отвечают их собственные родители, обучавшие их учителя.

Фильм вызывает и потребность выступить в затеянном авторами картины общественном разбирательстве, предложить и свое мнение по делу. Видно, здесь мнений соберется немало, и потому мое прошу считать одним из возможных.

Выпускники, учившиеся рядом с «героями» фильма, недовольны школой: «В школе узнать человека невозможно...», на комсомольских собраниях скучно..., о жизни никто из учителей не говорит..., на выпускном вечере захотелось подойти только к одной учительнице..., встретиться после

занятий с товарищами негде — к школе и близко не подпускают...»

Проводя интервью со старшекласниками, авторы подводят нас еще к одному обстоятельству. У молодых людей, пока что не нарушивших никаких правовых норм, то есть совершенно таких же, какими подсудимые были за секунду до преступления, — почти нулевые духовные потребности. В театры они не ходят; в Третьяковской галерее были в последний раз, кажется, во втором классе; писателей-классиков не уважают; Горький, правда, по их мнению, писал вроде бы хорошо, да «не про то»... Если бы у этих юношей оказалось много денег, то они проводили бы свою молодую жизнь в ресторанах, ездили бы на собственной машине, играли бы на новой гитаре...

Заместитель Председателя Верховного суда СССР В. В. Куликов, выступавший по телевидению перед началом показа фильма, справедливо считает, что широкие и полезные знания, получаемые детьми в школе, еще не делают их автоматически воспитанными. Важным признаком воспитанности, по мнению этого ведущего нашего юриста, служит глубокая вера в непогрешимость закона, которая и удерживает от преступления.

Конечно, если бы школа была сердечнее в своих отношениях с учащимися, а учащиеся еще бы и уважали классическую литературу и к тому же неколебимо верили в непогрешимость закона, то ничего, кроме самого хорошего, из этого бы не получилось. Но разве мы всего этого не делаем, разве классической литературе и уважению к за-



*Бессмысленное мелкое преступление — столь незначительное по содеянному и столь драматичное по своей сути... Было ли оно неизбежным? И кто мы, сидящие сейчас в зале суда и перед экраном телевизора, — свидетели? Или виновные?*

конам общежития наших детей не учат ежедневно и ежедневно?

...В знаменитом педагогическом трактате «Эмил, или о воспитании» Жан-Жак Руссо писал (а было это в середине XVIII века), что требовать от ребенка в 10 лет рассуждения — это все равно что требовать от него пяти футов роста... и что до 12 лет учить человека читать вряд ли полезно и нужно.

В середине XIX века другой известный просветитель и педагог — Адольф Дистервег — предупреждал учителей, что вплоть до юношеского возраста никакое абстрактное преподавание не будет восприниматься мальчиком — он способен усвоить только конкретное.

монад..., он очень любил соки..., у нас на буфете всегда лежат деньги, но он никогда не возьмет без разрешения... нужно ему поехать куда-то, пять копеек на автобус или четыре на троллейбус — никогда сам не берет, ждет, пока я приду...»

А в кадре опять роскошный молодой человек с усами, и я очень отчетливо представляю себе, как «отрадно» было ему ждать маму, чтобы получить из ее рук четыре копейки на троллейбус.

Вы думаете, этим парням, чей физический рост и половое созревание закончились, которые на голову выше своих родителей ростом — очень хочется курить, прячась в уборную от учителя, или, может быть, эти молодые люди с приятными интеллигентными лицами по велению рока тянутся

к спиртному? Да, конечно же, нет. Они тянутся к взрослости. И если бы признаком причастности к взрослому миру служило бы питье соков и сосание ментоловых конфет (и когда это все в таком случае было бы еще и под запретом), то они тайком пили бы сливовый сок и давились бы конфетами.

Директор школы, из которой выпущены молодые грабители, не может упрекнуть школу в недостатке внимания к своим учащимся, она говорит, что честно «вела их за руку вместе с педагогическим коллективом IX и X классов...»

Но, помилуйте, дорогие педагоги, дорогие родители, не абсурдно ли «водить за руку» людей, которые через год должны стать участниками сложнейшего современного производственного процесса, а через три-четыре родить собственных детей и превратиться в воспитателей нового поколения!

Мы, к сожалению, собственноручно, ежедневно и ежедневно увеличиваем тот разрыв, который объективно существует между психофизиологическим развитием наших акселерированных детей и их социально-нравственным сознанием.

... А в кадре — школьный вечер, преподаватели сидят у стенки, и одинокие и настороженные. Вокруг танцует молодежь, которую привыкли всем педагогическим коллективом водить за руку. Рослые, сытые, хорошо одетые — беззаботные и безответственные. Вы думаете, они боятся забот и не хотят ответственности? Да это мы сами их за равных себе людей не считаем, все подсовываем им что-нибудь адаптированное, «учебное»: пусть обсудят количество двоек и выпустят фотомонтаж к празднику. Вы знаете, в чем мы глубоко виноваты перед этими всеми молодыми людьми? Мы в них не воспитали самоуважения.

О тех троих, осужденных за грабеж, говорить уже поздно. А что же станется с неосужденными, которым еще не случилось сделать ничего предсудительного? Ведь не уважая в себе (а следовательно, и в другом) человека, но обладая отменным физическим здоровьем, развитым интеллектом и способностью к абстрагированию, можно «абстрагироваться» от любого нравственного закона...

У И. Беляева мы видели ранее картины более цельные и кинематографически выразительные, чем «Ваше мнение по делу», но столь социально значимого материала, мобилизующего душевные и гражданские чувства зрителя, документалист телевизионному экрану еще не предлагал.



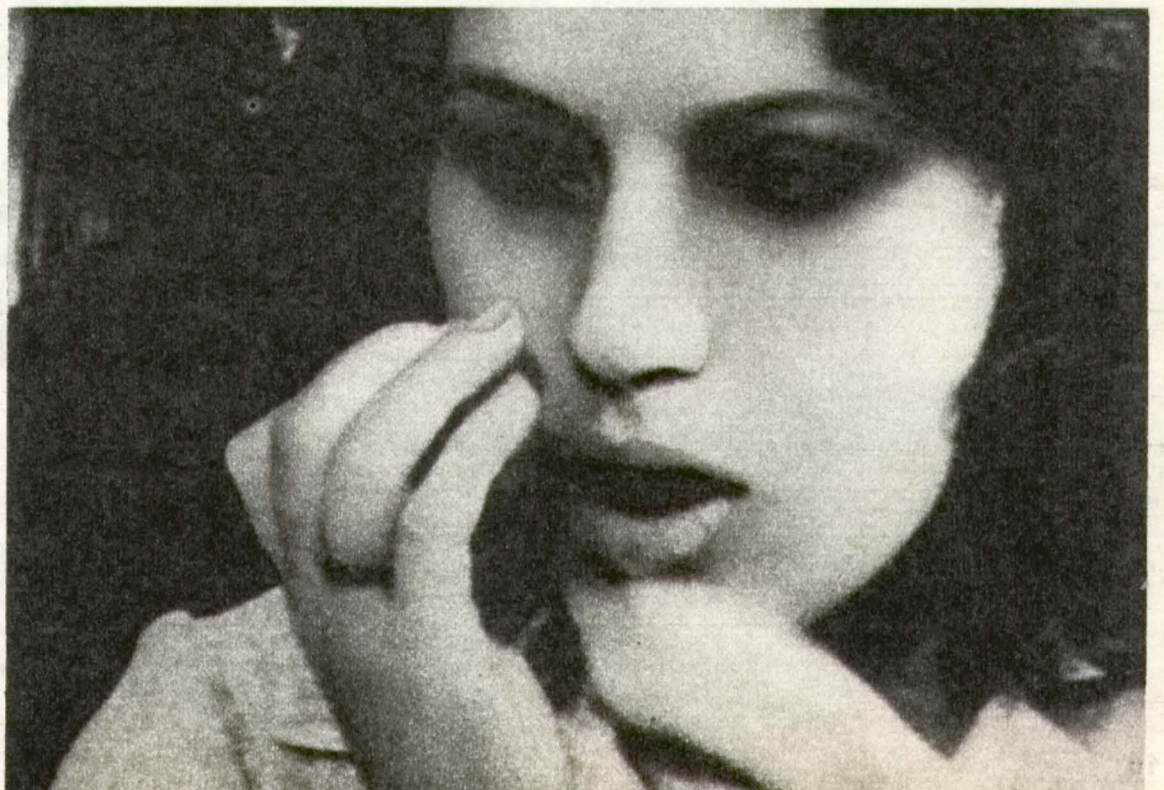
Психологи и педагоги XX века считают сознание молодых людей в возрасте 14—18 лет зрелым, обладающим чертами и качествами сознания взрослого человека. Что касается чтения, то, как правило, дети сегодня приходят в первый класс уже грамотными. А абстрактное мышление?.. С этим тоже все в порядке: в средней школе нынче введена новая учебная программа, по которой такой абстрактный предмет, как алгебра, переносится из VI класса, как мы учились всего тридцать лет назад, — в I класс. Поначалу, говорят, преподавателям было трудновато, а ребята ничего, справлялись.

Если в конце XIX века люди росли до 22—25 лет, то теперь этот процесс роста завершается у мальчиков к 18—19 годам, а у девочек — к 16—17 годам. Половое созревание (по данным института Гумбольта в ГДР) происходит сейчас на 3 года раньше, чем в конце прошлого века.

Но прислушаемся к родителям преступников.

«Мой сын никогда не приходил домой после десяти, — рассказывает мама одного из молодых людей со скамьи подсудимых, — последнее время он гулял с одной девочкой, и потому я разрешила приходить ему к одиннадцати..., в тот вечер он пришел еще позже..., я не сдержалась... ударила его...» А в кадре — красивый взрослый парень. Это, оказывается, он должен был «с маминого разрешения» прогуливаться с девушкой, это, оказывается, его мама могла ударить.

«Мой сын, — говорит мама другого подсудимого, — спиртного в рот не брал, только соки да ли-



*«...Говорю им, землеройщикам этим: что ж вы землицу-то нашу под завод переводить будете? Чернозем ведь какой! Золото. А они мне, словно в насмешку: «Мы его, батя, весь соберем да на новое место перевезем».*

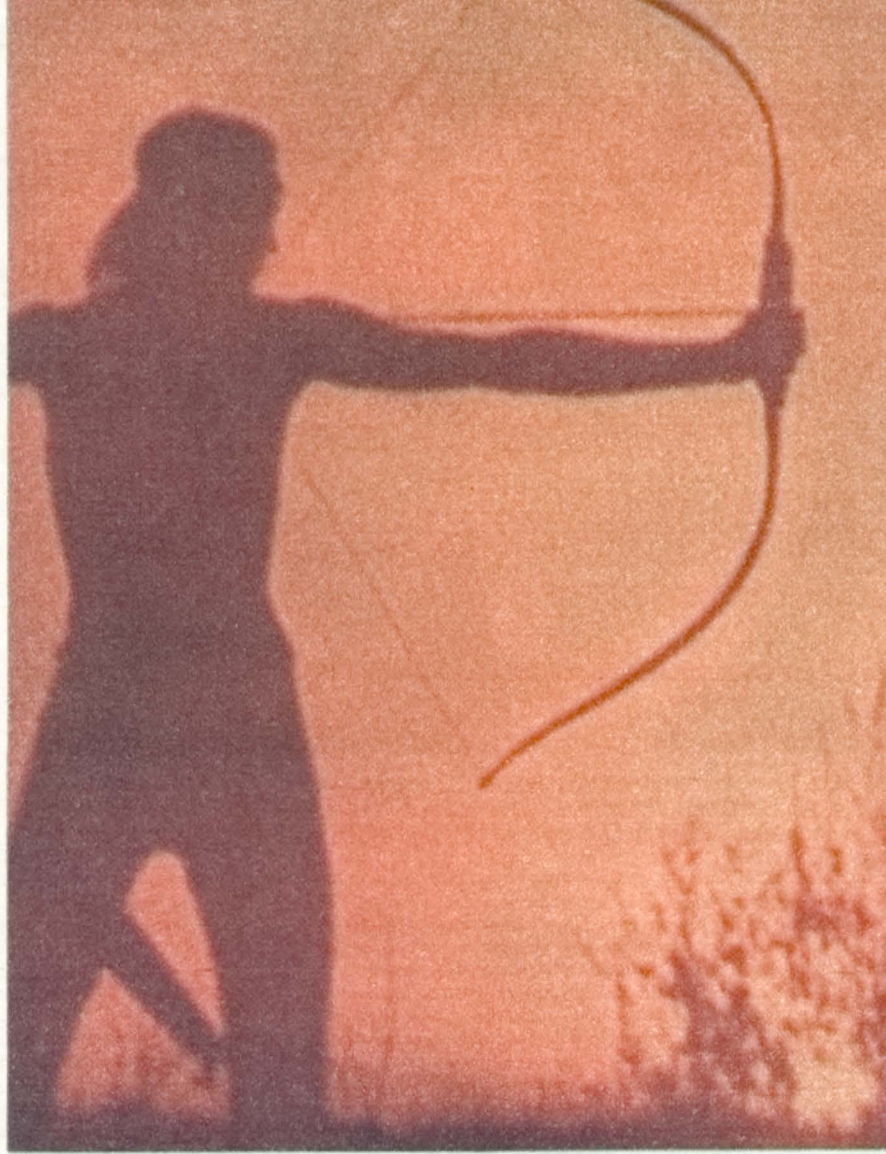
Из письма колхозника деревни Тесинской, Минусинского района, Красноярского края, министру сельского хозяйства республики.

Вы уже догадались: разговор пойдет о природе, о том великом конгломерате жизни, в котором когда-то, вдруг, homo sapiens показалось тесно. Мне довелось быть автором сценариев нескольких научно-популярных фильмов, посвященных проблемам экологии. Тема эта мне близка, я и сейчас работаю над ней и намерен заниматься ею впредь.

Обращаясь сегодня в собственное детство, вспоминаю, как я и мои сверстники, выросшие в большом го-

роде, буквально с младенчества привыкли к асфальту. Он становился для нас не только местом прогулок и игр. Мы смотрели в него, словно в большой экран, где отражался весь прочий окружающий нас мир, мир с небом и солнцем...

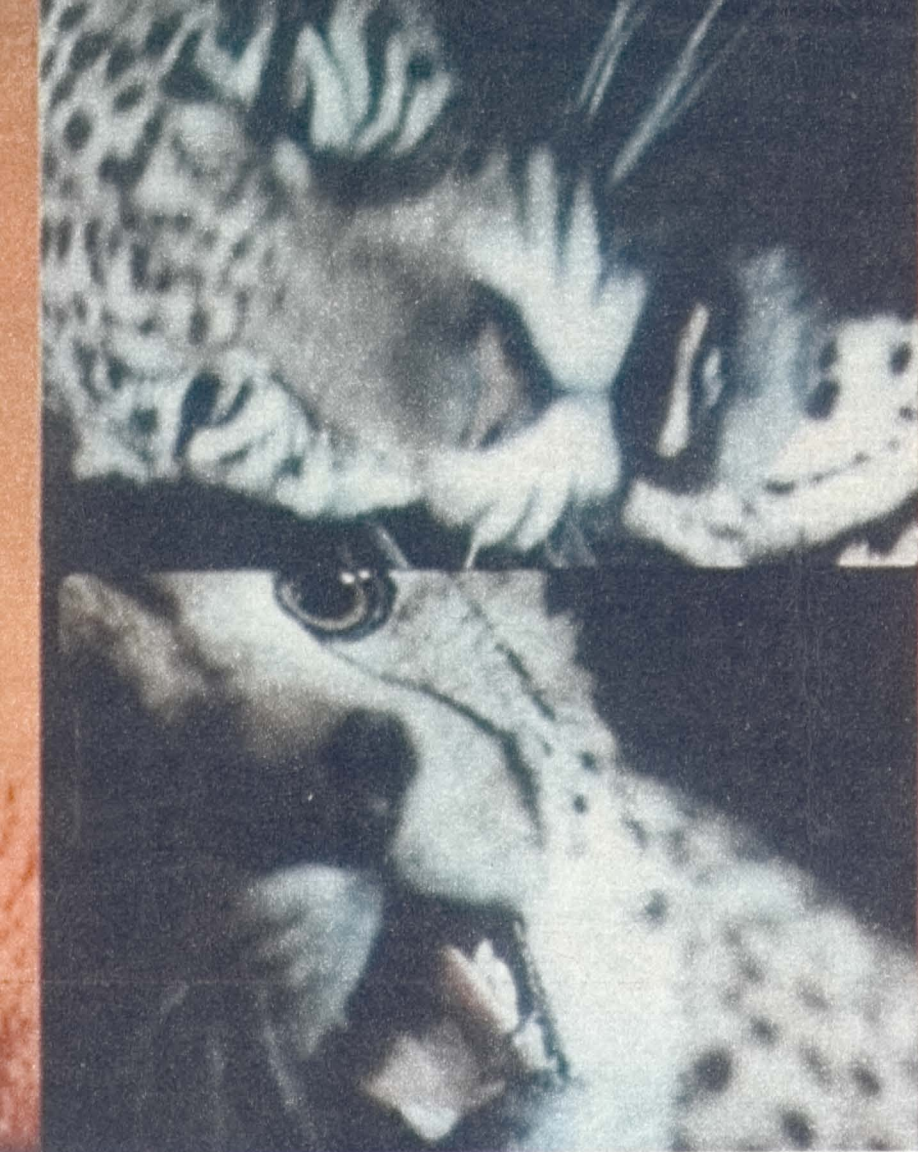
Урбанизм сидел в нас весьма прочно. И подогревался извне песнями, где обязательно обращались реки вспять, сокрушались горные вершины, а на полях вырастали города... Короче, был у нас наготове весь



Эдуард  
КАЛИНОВСКИЙ

# И ПОСЛЕДУЮЩИМ





# ПОКОЛЕНИЯМ

*Человек должен жить в союзе с природой!  
Об этом нам напоминает фильм «Гармония»,  
созданный на киностудии «Мосфильм»  
(авторы сценария — Я. Варшавский и А. Шейн,  
режиссеры-постановщики — А. Шейн и Г. Бреннер)*

«джентльменский набор» победителей природы. И самое удивительное, что в принципе правильный лозунг выглядел более чем примитивно: побеждать — означало чуть ли не превращать все в прах.

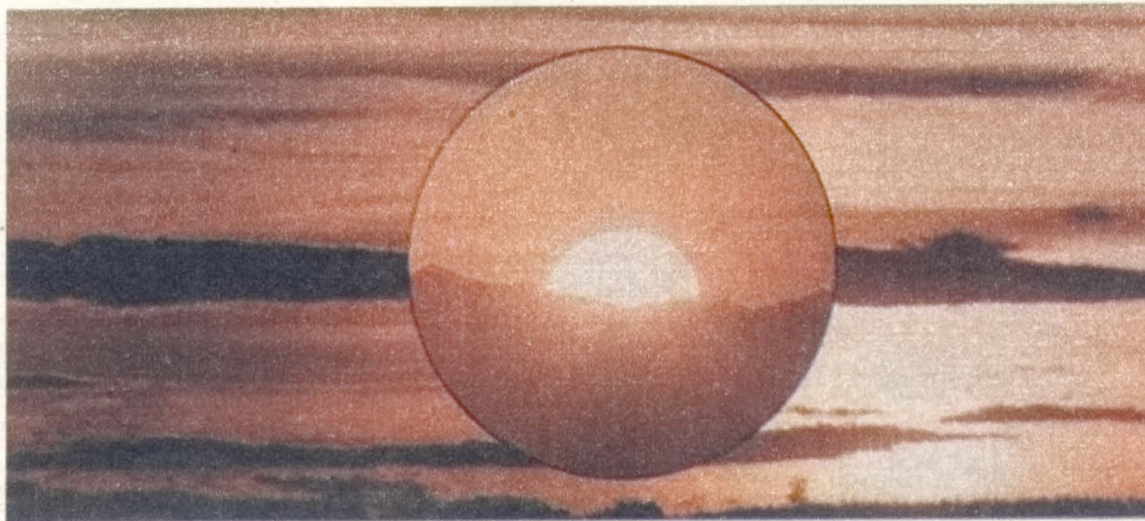
И вот десяток лет назад, работая над картиной «Шел тайгой человек», я несколько месяцев прожил в таежной избушке вместе с молодым, но весьма опытным охотником-промысловиком, эвенком по национальности, Федором Трынкиным. Это был настоящий «лесной человек», жил он со своим котом Хомкой да черной, как воронье крыло, лайкой Соболькой.

Для съемок нам нужен был живой соболь, и Федор с помощью Собольки загнал этого стремительного и злобного зверька на высокий кедр, думал контузить его, стреляя в риншет, да отлетевшая ветка выбила соболю глаз. Зверька мы подобрали, когда он был в беспомощности. Дома, посаженный в сооруженную для него клетку, он вел себя довольно прилично. Даже брал из рук Федора пищу. А потом, ночью, перегрыз проволоку и, выбравшись из клетки, задушил мирно дремавшего кота Хомку.

Федор очень горевал по поводу гибели своего старого приятеля Хомки. Но когда я предложил ему наказать соболя и пустить его, как говорят охотники, «на шкурку», он совершенно неожиданно для меня сказал:

— Так ведь и этот из моих рук ел... Как же я его своими же руками...

До сих пор считаю, что мне повезло: я встретил человека, научившего меня соотносить себя со всем живущим рядом. Надо ли говорить, насколько богаче стала моя жизнь?! И тогда я стал восполнять пробелы своего, как сейчас принято говорить, экологического воспитания. Читая десятки понятных и не совсем понятных книг, я обратил внимание на одну поразившую меня закономерность: отношение человека к природе, ее богатствам и их потреб-







именовали в «Фортуна», и прибалтийские кинематографисты сняли с его помощью художественный фильм «Дикий капитан», где под предводительством народного артиста СССР Юри Ярвета [он играл главную роль] отважные мореплаватели отправились к берегам Южной Америки. В следующем фильме шхуна потерпела крушение. Это было необходимо для ленты одесских кинематографистов, снимавших «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо».

За годы съемок корабль утерять быстроходность, обветшал. Теперь он нашел последнее свое пристанище — у набережной Ялты: на шхуне будет открыто кафе «Эспаньола».

**В МОСКВЕ СОСТОЯЛАСЬ** Международная консультативная встреча по вопросам преподавания основ киноискусства в средней школе и вузе. Она была организована Союзом кинематографистов СССР при участии Министерства просвещения СССР, Академии педагогических наук СССР, Госкино СССР, ЦК ВЛКСМ. Во встрече приняли участие члены Совета по кинообразованию при СК СССР, учителя школ, педагоги вузов и киноактеры РСФСР, Украинской, Белорусской, Литовской и Эстонской ССР. Из представителей зарубежных стран — деятели кинообразования ВНР, НРБ, ГДР, Кубы, ПНР, СФРЮ, Дании, Норвегии, Финляндии, Швейцарии, США и представитель советской комиссии ЮНЕСКО.

Основной доклад «Преподавание основ киноискусства в средней школе и вузе. Методика, опыт» сделал председатель Совета по кинообразованию в школе и вузе при Союзе кинематографистов СССР профессор И. В. Вайсфельд.

В ходе дискуссии положительную оценку получили первые мероприятия по организации кинообразования в СССР: преподавание основ киноискусства как составной части курса литературы в школах Эстонии и других республик, формы внеклассной работы с учащимися Москвы, Курганской области, Орла, Воронежа, чтение курсов основ киноискусства в университетах и институтах Москвы, Ленинграда, Минска, Красноярска, Армавира и др.

города, приехавшего в Москву проводить своего внука в первый класс.

Многое кажется ему в Москве странным. Например, его дочь и зять не говорят по утрам своим соседям по дому «здравствуйте», не ходят к ним в гости, не приглашают к себе и даже не знают, как их зовут. Он не может понять, почему так изумились родители однокашников его внука, когда 1 сентября он предложил им выпить за здоровье первокурсников рюмку отборного армянского коньяка...

Убедившись в некотором несовершенстве окружающего мира, Левон Погосян, засучив рукава, с истинно кавказским темпераментом берется за его переустройство. Знакомится с соседями своих детей, которые оказываются очень милыми и симпатичными людьми. А для того, чтобы сплотить своих новых знакомых, решает пригласить всех на шашлык, но едва не терпит полное фиаско.

Кухня современной квартиры оказалась непригодной для изготовления шашлыков, и встревоженные соседи вызвали пожарную команду. Погосян, однако, не растерялся: пожарного, показавшегося в окне седьмого этажа, чтобы узнать, почему оттуда валит такой густой дым, он тут же приглашает на шашлык...

Весь день Левон Погосян проводит на ногах, а по ночам его одолевают приступы боли: дает себя знать осколок, оставшийся в теле с войны. Его новый знакомый — подполковник, тоже бывший фронтовик (его играет актер Н. Крючков), ведет Погосяна на консультацию к профессору, который после обследования выносит жестокий приговор: жизнь старика может оборваться в любую минуту...

— Замысел этого фильма сложился у меня давно, — рассказывает Эдмонд Кеосаян, — еще двенадцать лет назад, когда после окончания ВГИКа я пришел на «Мосфильм». Шли годы, и во мне крепло убеждение, что снять такой фильм просто необходимо. Кстати, история, которую мы хотим рассказать, отнюдь не выдумана, а происходила на самом деле, я хорошо знаю людей, ставших прообразами наших героев. Хотя будущая картина и относится к жанру комедии, мы хотим затронуть в ней целый ряд больших и важных, на мой взгляд, проблем. Не случайно со страниц нашей печати все чаще звучат тревожные голоса о том, что современный человек становится все более оторванным от других людей, живет в замкнутом мире своей отдельной квартиры. О том, как преодолеть эту замкнутость, о радости общения друг с другом мы и хотим рассказать.

Кроме Армена Джигарханяна и Николая Крюčkова, в фильме снимаются Лаура Геворкян, Владимир Ивашов, Александр Тетерин, Майя Булгакова.

Музыку пишет композитор Ян Френкель, снимает фильм оператор Михаил Ардабьевский.

На снимке — Э. Кеосаян [в центре] во время репетиции.



# КИНОРАМА

## АКТЕРЫ И РОЛИ

Около ста экранных образов создал АЛЕКСЕЙ СМИРНОВ, дебютировавший пятнадцать лет назад в эпизоде фильма «Кочубей». Большую популярность принесли ему картины «Полосатый рейс», «В бой идут одни «старики», где роль Макарыча была написана специально для него. Среди последних фильмов с его участием — «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Финист — Ясный Сокол», советско-чехословацкая лента «Да здравствует цирк!».

Недавно артист был приглашен в Чехословакию сниматься в докумен-



тальной картине «30 лет спустя». Алексей Макарович Смирнов — один из сорока четырех добровольцев-десятиклассников 12-й средней школы Смольнинского района Ленинграда — прошел рядовым минометчиком боевой путь от Минска до Берлина, участвовал в освобождении Польши и Чехословакии, удостоен двенадцати боевых наград, в том числе двух орденов Славы.

На снимке — А. Смирнов в фильме «Да здравствует цирк!».



В фильме «Звезда пленительного счастья», посвященном подвигу жен декабристов, последовавших в Сибирь за своими мужьями, есть эпизод, в котором французская актриса ЭВА ШИКУЛЬСКА, получив высочайшее разрешение, пытается догнать на этапе каторжника Ивана Анненкова, своего возлюбленного. Снимали этот эпизод под Псковом в деревне Старый Изборск. Был пасмурный, холодный день. По замыслу режиссера Полина должна была бежать за повозками с каторжанами в ветреный и дождливый день, но с хмурого неба все не шел и не шел дождь. Тогда кинематографисты не

стали ждать милости от природы, а заказали из Пскова четыре пожарные машины и две поливальные. Сильный «ливень» обрушился на Полину. А она бежала с криком: «Жан!.. Ответ государя... Жан!..»

## ЗАМЫСЛЫ

### РАССТОЯНИЕ В ТРИДЦАТЬ ДНЕЙ

Сценарий фильма «Расстояние в тридцать дней» — дебют сценариста Александра Миндадзе. Наш корреспондент И. Германова попросила его рассказать об этой работе.

— Это фильм об армии. Вернее, о первых тридцати днях службы, в течение которых восемнадцатилетние парни в новых, непривычных для них условиях превращаются в солдат.

Героев в фильме много. Но главных два — сержант Василий Карпенко и рядовой Сергей Полухин. Они почти ровесники. Сергей попадает в учебное подразделение Карпенко.

Для сержанта до сих пор все было просто и понятно. Дело он имел в основном с дорогой его сердцу техникой, с миром рычагов, в котором все действует по точным законам механики.

Но вот он оказался перед шеренгой доверенных ему новобранцев.

Сержант дал Полухину серьезный урок, после которого они и стали друзьями. — Урок человечности. Неуклюжий и угловатый, он заставил Полухина впервые в жизни замедлить свой уверенный шаг по жизни, испытать чувство раскаяния, неведомое раньше его душе, понять вдруг, как несправедлив был к человеку, готовому прийти на помощь.

Наш фильм о том, как становятся солдатами. Мы хотим рассказать историю дружбы, историю духовного возмужания и нравственной проверки.

Фильм поставит на студии имени М. Горького Павел Любимов.

### СОТРИ СЛУЧАЙНЫЕ ЧЕРТЫ...

Как прожить жизнь достойно! Этот вопрос задает себе герой будущего фильма «Сотри случайные черты...», который поставит по своему сценарию на Одесской киностудии Тимур Золоев. Но вопрос задан слишком поздно, когда жизнь Андрея (его будет играть Николай Караченцев) уже покатила под откос.

А начало было обещающим. Отличник-студент, душа студенческой самодеятельности, самый остроумный ведущий клуба веселых и находчивых. Слава вскружила голову («Гений КВН!»), посеяла радужные мечты о блестящей актерской карьере. Первые разочарования, первая рюмка «с горя» вместе с дружкой-лыстеецом...

Сюжет фильма не замыкается на личности Андрея, а затронет судьбы и двух его товарищей-хирургов: Юрия, поглощенного заботами о работе и неразделенной любовью, и профессора Захарова [роль написана специально для Евгения Лебедева]. Занятые своими проблемами, они не сумели вовремя помочь Андрею выбрать правильный жизненный путь.

Операторы Н. Луканев и Е. Козинский, художники Н. и В. Ефимовы.

## ВНИМАНИЕ, МОТОР!

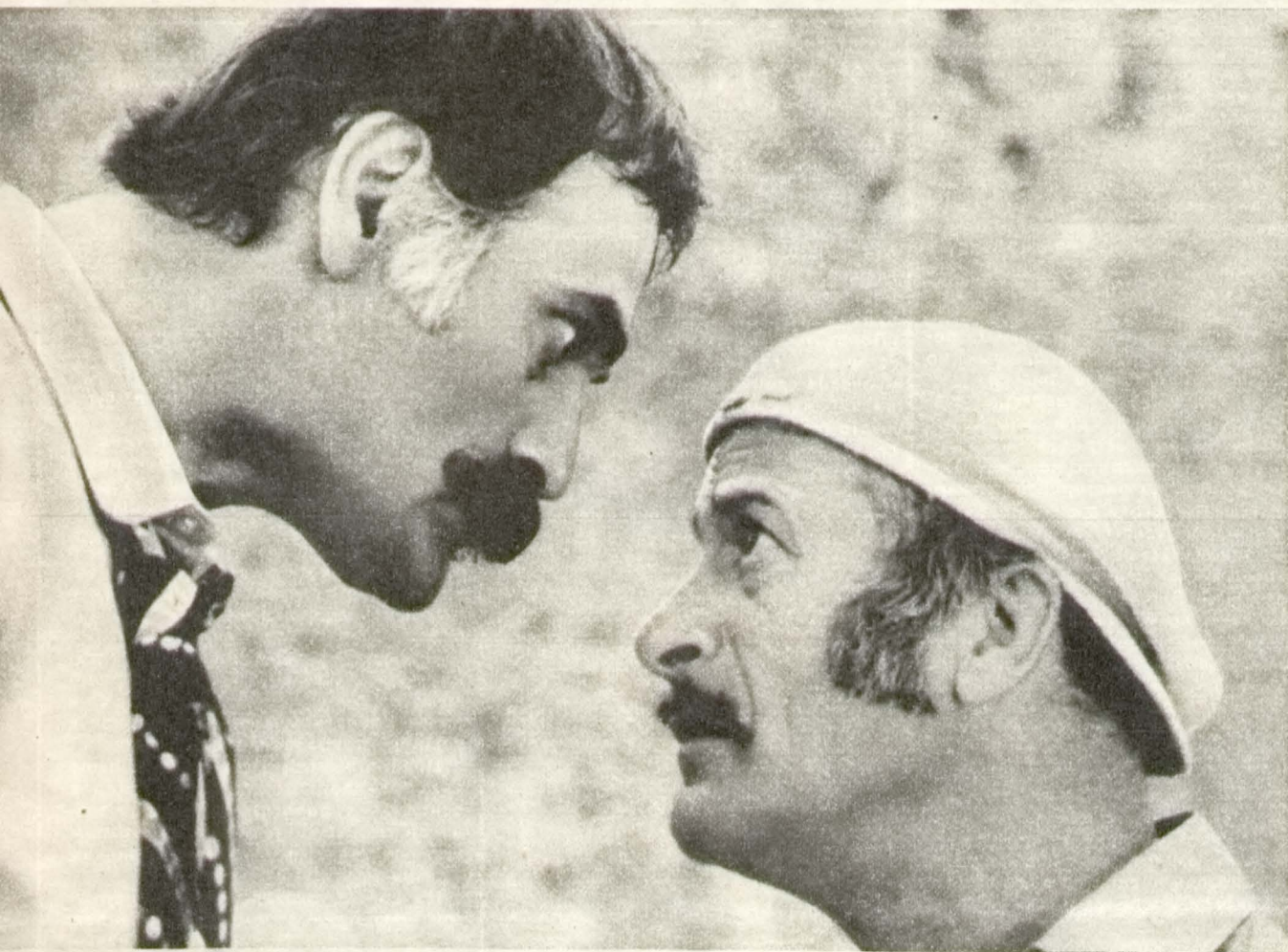
### БАГРОВЫЙ ЗАКАТ

С Арменом Джигарханяном и Николаем Крючковым зрители встретятся в фильме «Багровый закат», съемки которого начались на студии «Мосфильм». Ставит его режиссер Эдмонд Кеосаян по сценарию, написанному в содружестве с Константином Исаяевым.

Фильм расскажет о приключениях, выпавших на долю Левона Погосяна (его играет А. Джигарханян), пенионера из небольшого армянского

«Лето в деревне». Кетико (Марина Карцивадзе),  
Лия (Тамара Габарашвили),  
Марина (Зейнаб Мацаберидзе)

«Переполюх в Салхинети». Сашико (Кахи Кавсадзе),  
Ричард (Зураб Какалешвили)



«Ферма в горах»  
(новелла из альманаха  
«Под сенью родных деревьев»)



Нея ЗОРКАЯ

# КЛИМАТ ТВОРЧЕСТВА

«Грузия-фильм» — картины под таким грифом в специальной рекламе не нуждаются. Самобытная режиссура, старое, доброе, словно бы чуть терпкое, мастерство актерского портрета, музыкальность, юмор — феномен грузинского фильма складывается из этих симпатичных черт.

«Грузия-фильм» принадлежит у нас к ветеранам. Еще перед революцией выстроили над зеленой Курой кинофабрику предприимчивые тифлиссские купцы, а в двадцатые годы здесь снимали свои знаменитые ленты Котэ Марджанишвили и Николай Шенгелая, блистала Нато Вачнадзе, светлоглазая любимица публики, истинная кинозвезда... И сейчас украшенное затейливой резьбой белое здание красуется на Плехановском проспекте. Но теперь его именуют «старой студией». Кинематографический центр переместился в Дигомский массив. Там, под горами, кольцом окружившими Тбилиси, разбита студийная территория, там сегодня жаркая страда.

В жизни «Грузии-фильма» недавно произошли большие перемены. Они

были связаны с началом того бурного и благотворного процесса обновления, который идет в республике.

Студия рассталась с былой замкнутостью. К работе художественного совета и сценарной коллегии привлечены творческие деятели из смежных искусств. Вошли в обычай пресс-конференции и зрительские обсуждения кинопремьер. Созданы новые творческие объединения. Студию возглавил режиссер Реваз Чхеидзе, постановщик «Отца солдата» и «Саженьцев». Дело, однако, не только в административной реорганизации. Как говорит главный редактор студии Гиви Двалишвили, целью ее являлось создание такого климата, такой атмосферы, при которых возникает коллективная ответственность за все происходящее, рождается чувство причастности каждого к успехам и неудачам общего дела.

И вправду: какой-то веселый подъем духа, воцарившийся на студии, захватывает каждого, кто переступил ее порог. Захватил он и меня. Не раз, не два до сих пор приходилось мне бывать у грузинских кинематографи-

стов, но не довелось включаться ни в столь бурный ритм работы, ни присутствовать на таких необычных обсуждениях снятого материала.

...10 часов утра. Просмотровый зал киностудии убран по-праздничному ярко. Стены увешаны живописными и графическими эскизами, фотопортретами, а близ экрана красуется огромная диаграмма: красные, синие, зеленые квадраты в сплетении черных линий. Много народу и не только кинематографистов: писатели, критики, журналисты, профессора Тбилисского университета.

Начинается защита. Но не диссертации, нет — постановочного проекта. Замысел будущей картины защищает режиссер Отар Иоселиани. Его приверженность к современной теме хорошо известна: «Листопад» и «Жил певчий дрозд» переносили нас на улицы грузинской столицы, погружая в поток ее каждодневной жизни. Сценарий «Лето в деревне» Иоселиани написал вместе с Ревазом Инанишвили и Отаром Мехришвили.

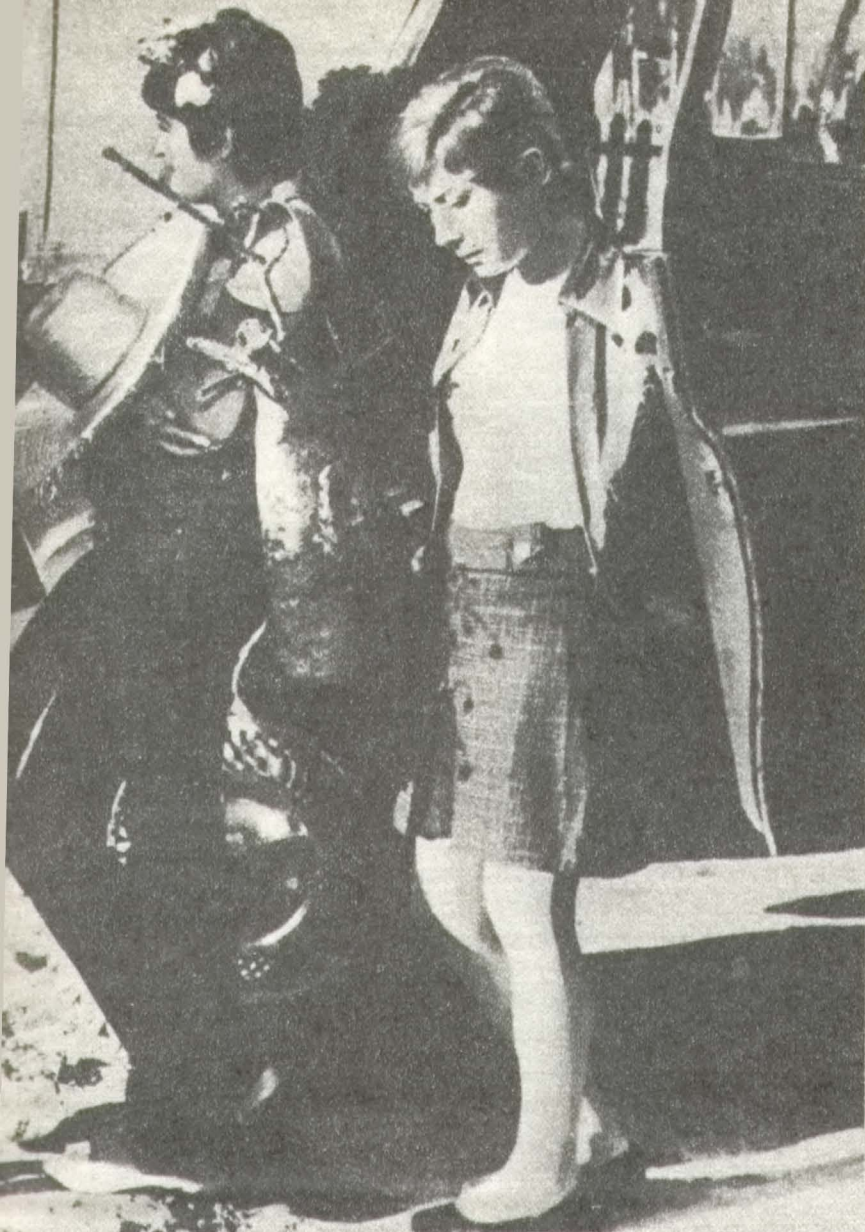
Молодые музыканты струнного квартета — коллеги и друзья — реша-

ют провести отпуск на лоне природы, в здоровой деревенской обстановке, а заодно подготовить программу — такую завязка. А дальше развертывается история тонких и сложных психологических отношений, возникающих между приезжими и хозяевами дома, их соседями. Город и деревня, классическая музыка и народная песня, артистическая профессия и вековой крестьянский труд — все эти резкие стыки интересуют авторов не сами по себе, не только как контраст. Они будут служить той реальной ситуацией, в которой люди открываются с самой неожиданной стороны, познают нечто очень для себя существенное.

Содержание картины трудно уложить в одну какую-либо формулу, кроме разве что такой: это картина о нашей жизни. По жанру — лирическая комедия, но в ней не только смешное, а и грустное.

Таким предстает «Лето в деревне», фильм, который обсуждается на защите по постановочному проекту Иоселиани и по материалам, представленным на суд собравшихся. Кар-





тину снимает оператор Абесалом Майсурадзе, снявший с режиссером его прежние картины. Художник Вахтанг Руруа. Главные городские женские роли режиссер поручил скрипачке Зейнаб Мацаберидзе, виолончелистке Натэле Давиташвили, лауреату международных конкурсов, и актрисе Тамаре Габарашвили. И, конечно, сельские роли отданы жителям деревни.

Фотопробы типажей представлены портретами на стенах. Кинопробы, отснятые сцены пробегают перед нами на экране.

Что же за схема украшает зал защиты? А это, оказывается, научно, чуть ли не кибернетически рассчитанный производственный план постановки. Иоселиани, по первой своей профессии математик, в работе любит точность. Красные квадраты — режиссура, синие — музыка, зеленые — изобразительный ряд...

В объективе — жизнь республики. Сближение с жизнью, внедрение в жизнь, включение в нее, чуть ли не растворение в ней — так точнее было бы сказать о процессе создания картин сейчас на «Грузия-фильме». Принцип натурности главенствует. Съёмки — на подлинных местах событий. Скажем, фильм «Мирное время» молодого режиссера Омара Гвасалия снимался на КамАЗе. Актёры работали в бригаде монтажников и даже получали зарплату наравне со всеми. Исполнитель главной роли Геннадий Рехвиашвили руководил краном, и бригада ему верила.

Снимая фильм «Капитаны» в Батумском грузовом порту, студийная группа целое лето проработала вместе с командой грузового буксиратягача РБТ «Штиль». Особенно же романтично сложилась история создания короткометражной картины «Ферма в горах», поставленной молодым режиссером Лией Элиава.

Дело было так. Писатель Реваз Ианишвили, знаток народной жизни и особенно грузинской деревни, написал рассказ о рождении песни. Песню — удивительную, первозданную, как вершины Тушетти, как ее чистейший высокогорный воздух, — услышал писатель из уст девочки с пастушеской фермы. Это песня о первой любви, вернее, об ее предвестии, об ожидании счастья.

Кинематографисты, заинтересовавшись этим сюжетом, выехали на место событий. Точнее, вылетели вертолетом, ибо Тушеттия — один из самых далеких и труднодоступных горных районов республики. Полтора месяца группа жила вместе с пастухами на ферме близ села Шенако, в 3 тысячах метров над уровнем моря. Правда, та девочка, которая потрясла писателя, уже успела вырасти и выйти замуж, нашли другую певунью, столь же незаурядную и прелестную — здесь, в далеких горах, натуры яркие и крупные.

Действие кинокартины — один день из жизни фермы. Два актера-профессионала, остальные — пастухи. Не по манере (она совсем другая, тяготеющая к длительному наблюдению, панораме), но по атмосфере романтических суровых горных высот картина напоминает прославленную «Соль Сванетии» Михаила Калатозова. Эта талантливая и свежая работа режиссера Лии Элиава и оператора Давида Схиртладзе включена в киноальманах «Под сенью родных деревьев» вместе с короткометражными сюжетами «Собака» и «Родник у дороги».

Документальность, максимальное приближение к жизни — проверенные кинематографические пути, надежные предпосылки творческого успеха. Но нет ли в сегодняшнем страстном увлечении «подлинной фактурой» некой односторонности? Не

забыты ли в новых работах и планах иные выразительные формы и средства — фантазия, вымысел, эксцентриада, искони присущие грузинскому экрану? С этими вопросами обратилась я к директору студии Ревазу Чхеидзе.

Чхеидзе опровергает возникшее было у меня сомнение. «Творческое кредо студии, — говорит он, — создавать фильмы разные. Мы не отдаем предпочтения какому-нибудь одному художественному направлению в ущерб другим. Наше направление — воспевать добро, воспитывать гуманизм, стремиться к тому, чтобы фильмы помогали людям, народу осознать себя хозяином земли. Посмотрите работу Ланы Гогоберидзе или «Как доброго молодца женили» Нодара Манагадзе. Это совсем иные по стилистике и манере произведения...»

Картина Манагадзе — экранизация поэмы Важа Пшавела «Иване Которашвили» — сделана в цвете, выразительно, самостоятельно, хотя чувствуется стремление режиссера продолжать традиции фильма Тенгиза Абуладзе «Мольба» — этого первого опыта интерпретации поэтического творчества Важа Пшавела на экране. Главную роль, солдата Иване, играет Зураб Капианидзе.

А на съемках у Ланы Гогоберидзе меня захватывает веселая стихия комедии. Лана ставила мюзикл «Переполох в Салхинети» по сценарию З. Арсенишвили и с хореографией Ю. Зарецкого. Задача нелегкая после успеха и признания в Сан-Себастьяне, не чуждом темпераменту песни и танца, «Мелодий Верийского квартала» Георгия Шенгелая: не такой режиссер Лана Гогоберидзе, чтобы идти проторенным путем и оказаться «второй»? «Сама идея мюзикла, — говорит она, — близка грузинскому национальному характеру, и потому мы хотели идти не от западных образцов жанра, среди которых немало прекрасных, а от традиций национальной пластической культуры. Но это оказалось, как ни странно, трудно. В самом деле, у нас все танцуют, столько великолепных танцевальных ансамблей, а современного стилизованного танца, подходящего для мюзикла, нет! Пришлось многое искать заново. Например, традиции народной игры в сцене «Петухи», мотивы и язык сказок, песен, пословиц. Искать было трудно, но работали мы легко, с удовольствием».

И действительно — вокруг все танцует, все бурлит. Без усталости повторяет дубль за дублем сцену танца примадонна картины народная артистка республики Надежда Харадзе. Оперная певица, блиставшая в «Периколе» и «Мадам Анго», ныне она дебютирует в кино в роли артистки-киноактерки Макро, которая и произвела в родном городке переполох, подарив землякам коллекцию картин. И еще Макро умеет лечить разбитые сердца. Так происходит превращение с Тамро, старой девой, безнадежно влюбленной в Сашко, вдовца с четырьмя прелестными детьми (все они тоже лихо отплясывают). «Мужчину надо брать приступом!» — бросила лозунг Макро. И вот, скинув черный платок, в ярко-красной шляпке чарует робкого Сашко молодая красавица. В этой роли зритель снова увидит Софику Чиаурели, а ее партнерами, городскими чудаками выступают Кахи Кавсадзе и Георгий Гегечкори. Картина закончена, скоро выйдет на грузинский экран и будет дублирована на русский язык.

А в планах студии — «Странствующие рыцари» в постановке Темура Палавандишвили по сценарию Резо Габриадзе, экранизация рассказов Фазли Искандера, фильмы о рабочем классе, начатая Ревазом Чхеидзе в его постоянном содружестве с Сулико Жгенти картина «Секретарь райкома» о партийном руководителе нового типа...

## ПИСЬМО

с комментарием

# «ДАВАЙ ЗАКУРИМ»

Я очень люблю кино, но не могу спокойно смотреть фильмы, где женщины или девушки курят. Нет нужды разъяснять деятелям искусства, какой вред приносит курение. Зачем же они его пропагандируют?

Как-то я спросила девочку лет пятнадцати: «Зачем ты куришь? Ведь это очень вредно». А она мне в ответ: «Какое вам дело до меня? Хочу и курю. Вы отстали от жизни. Если бы это было плохо, то не показывали бы в кино».

А. Е. Полянская

Уфа

*Подобных писем редакция получает немало. С письмом А. Е. Полянской мы познакомили заслуженную артистку РСФСР М. Г. Булгакову. Майя Григорьевна говорит:*

— Полностью согласна с А. Е. Полянской, когда она пишет о вреде курения, призывает бороться с этим нелепым пристрастием. А вот ее высказывание о том, что кино «пропагандирует» курение, спорно. Видимо, Анна Ефтеевна несколько прямолинейно представляет влияние произведений кино на поведение зрителей. Увидела, мол, девочка на экране курящую героиню и после киносеанса направилась прямо в табачный ларек. Таким зрителям кажется, что достаточно убрать из фильмов курящих героев, сказать с экрана гневное слово о никотине, и курению будет нанесен смертельный удар.

Вопрос о взаимовлиянии искусства и жизни, о воспитательной роли кино чрезвычайно сложен, и я не берусь его здесь рассматривать. Скажу лишь следующее.

Я видела на экране сотни, а может быть, тысячи курящих героев и героинь. Однажды даже сама исполняла эпизодическую роль, где требовалось подымить папиросой. Однако курильщиком я не стала. Мой «иммунитет» к курению — не исключение. Я могу назвать немало знакомых актрис, которые, что называется, живут среди «курящих киногероинь», но их лично с папиросой я никогда не видела.

Киноискусство, как известно, существует менее ста лет, а пристрастие миллионов людей к ядовитому дыму вошло в быт несколько веков назад. И борьба с ним началась не сегодня.

Несколько лет назад я видела весьма эмоциональный плакат, избравшийся мертвого скакуна. А подпись гласила: несколько капель никотина смертельны даже для лошади. Я уверена, что в конце концов в длительной борьбе никотина и его противников победит последнее. Но, когда это будет, знают, наверное, только медики да социологи.

Меня же, скажу откровенно, письма зрителей «о вреде курения» заинтересовали не с медицинской стороны. Я почувствовала, что в нашем кино «рождается» новый, окутанный табачным дымом штамп. Надо, например, показать героиню, думающую над научным экспериментом, — ей для выражения глубокомыслия предлагают сигарету. Надо показать душевные переживания девушки, повздорившей с любимым парнем, — снова помогает сигарета. Помирись — опять закури, на радостях. Даже в конфликте между одинокой квартиросъемщицей и руководителем ЖЭКа дело порой не обходится без курения.

В своем письме А. Е. Полянская с болью сообщает развязный ответ 15-летней куряльщицы. Он огорчил и меня.

Хочу сказать этой молодой особе. Милая девушка, не богата у вас фантазия! Искренности тоже мало. Зачем вы свою страсть к табачному дыму оправдываете ссылками на киногероев? Вы же отлично знаете, что в их поступках, как и в делах живых людей, есть достойное подражания, но есть и заслуживающее порицания, осуждения.

То, что отрицательно в жизни, попав в объектив кинокамеры, не становится положительным.



## ЧЕСТНОЕ СЛОВО

Яков СЕГЕЛЬ

**К**онечно, каждому мальчишке и каждой девчонке очень хочется объехать вокруг всего земного шара и все посмотреть.

Ветер надувает паруса, и ты плывешь себе по разным морям и океанам, или скачешь верхом на коне, или взбираешься на высоченные горы под самые облака к вечным снегам...

Ты видишь невиданных животных, удивительных птиц, ты храбро сражаешься с разбойниками и пиратами и даже дружишь с настоящим индейцем, которого зовут Талькав.

Тебя уносит в когтях огромная птица кондор, и, наконец, ты спасаешь своего отважного отца, капита-

на Гранта, который томится на необитаемом острове посреди бурного океана...

И вот так получилось, что, когда мне исполнилось двенадцать лет, я отправился именно в такое путешествие.

Правда, я не обогнул весь земной шар, но оказалось, что наша страна такая огромная, что в ней можно найти места, которые точь-в-точь похожи и на Африку, и на Австралию, и на Америку, и на любую другую землю.

Как же я попал в такое путешествие?

А очень просто: меня пригласили сниматься в кино. Я должен был изображать отважного английского мальчика Роберта Гранта из книги знаменитого французского писателя Жюль Верна «Дети капитана Гранта».

Это была замечательная толстая книга с картинками. Ну, сначала я, конечно, рассмотрел все картинки, и мне очень захотелось узнать, что стало с кораблем который попал в бурю, или как спаслись путешественники от извержения вулкана, как они потом победили крокодилов и...

Я сам прочел эту толстенную книгу от первой страницы до последней. Пока я читал, мне даже казалось, что я сам совершаю это удивительное путешествие!

И тут меня позвали на киностудию.

Сейчас, когда я уже вырос и сам стал кинорежиссером, я узнал, что режиссер в кино самый главный человек: он учит актеров, как им надо играть, он говорит оператору, как ему надо снимать, композитору — как сочинять музыку, гримеру — как гримировать артистов.

Только доктору режиссер, если заболит, никогда ничего не советует и не указывает, доктор сам знает, кого как лечить.

Так вот, посмотрел на меня этот режиссер и сказал:

— Ну, здравствуй, старик!

Мне стало смешно, какой же я старик! Но я ничего не сказал, а только сказал:

— Здравствуйте.

— Молодец! — сказал режиссер, хотя я еще ничего особенного не сделал. — Ну, расскажи нам что-нибудь о себе.

— А что? — спросил я.

— Что-нибудь интересное... Ну, например, сколько тебе лет?

— Двенадцать...

— Прекрасно! — обрадовался режиссер. — Хочешь быть Робертом?

— Хочу, — сказал я, а сам подумал, как же я могу стать Робертом.

— Отлично! — похвалил режиссер. — Роберт был храбрый мальчик, а ты храбрый?

— Не знаю, — честно сказал я, потому что был не очень храбрый, а обманывать не хотел.

И тут наступило самое страшное.

— Ты верхом на лошади скакать умеешь? — спросил режиссер. А я не умел.

Правда, летом у бабушки в деревне, когда боронили поле, нам, мальчишкам, разрешали посидеть на лошади. Она шла так медленно и спокойно, что на ней в это время можно было даже спать.

Но если я сейчас скажу, что не умею, меня не возьмут сниматься в роли Роберта Гранта... Что делать?

— Ну, — повторил режиссер. — Умеешь?

Тут я покраснел и, сам не знаю как, тихо сказал неправду:

— Умею...

— Чудесно! — закричал режиссер. — Мы как раз ищем такого отважного мальчика! Ты, наверное, и плавать умеешь?

Тут я покраснел еще больше, плавать я тоже еще не научился. Но уж очень мне хотелось стать

Робертом, и я опять сказал неправду.

— Умею...

— Великолепно! — И режиссер обнял меня. — Поздравляю! С этой минуты ты — Роберт!

И начались съемки знаменитого фильма «Дети капитана Гранта».

Ну, с верховой ездой мне просто повезло. В горах на Кавказе, куда мы приехали, я случайно познакомился с одним дядей, который превосходно умел скакать на коне, потому что когда-то был красноармейцем в 1-й Конной армии Буденного. Этому бывшему кавалеристу я честно признался, что никогда еще не скакал на лошади.

— Да, — вздохнул он и задумался. — Как же нам исправить твою неправду?... — Он посмотрел на меня внимательно, подумал еще немного и решил: — Ну, не беда! Сегодня ночью, как только взойдет луна, я приведу двух оседланных лошадей. Попробую тебя немного научить, чтобы ты и вправду мог скакать на коне. Только правдой можно исправить неправду.

Всю ночь Александр Лукич Птушко, так звали того дядю, учил меня сидеть в седле. Сначала мы едрили медленно, потом — порезвее, а уже совсем под утро скакали во всю прыть.

А когда на другой день в костюме Роберта Гранта я проскакал перед киноаппаратом, режиссер прокричал мне вслед сразу все свои любимые слова:

— Прекрасно! Отлично! Чудесно! Великолепно! Молодец!

Так я исправил свою первую неправду, но настроение у меня было неважное, оставалась еще одна неправда, ведь я же сказал, что умею плавать, а на самом деле плавать не умел.

В горах, где я скакал на лошади, не было такой воды, где бы я мог научиться плавать, но я каждое утро уходил подальше, ложился животом на траву и махал руками, как будто плыву. На траве у меня получалось очень здорово, а как получится на воде?..

А может, все-таки пойти к режиссеру и честно сказать: «Я не умею плавать»?

Но мне было стыдно признаться, что я обманул его, и тогда я решил, что поплыву во что бы то ни стало и исправлю свою вторую неправду, ведь научился же я скакать на лошади.

Я учился плавать все время. Даже ночью мне снилось, что я плыву через огромное море, берегов не видно, свищет ветер, вздымаются огромные волны, а я плыву себе спокойненько да еще пою песню из нашего фильма:

Кто привык за победу бороться,  
С нами вместе пускай запоет:  
Кто весел, тот смеется,  
Кто хочет, тот добьется,  
Кто ищет, тот всегда найдет!

Но утром я снова вспоминал, что еще не умею плавать, и начинал тренироваться.

Ну, например, чищу над раковиной зубы, а фыркая так, как будто плыву; стою под душем, а сам машу руками, как будто переплываю речку; мама купает меня в ванне, а я и тут стараюсь не сидеть спокойно, а плыть.

— Пожалуйста, не балуйся! — говорит мама. Она же не знает, что я ужасно хочу исправить свою неправду.

А потом мы приехали к морю, и мне стало страшно. Черное море оказалось даже больше, чем в том моем сне.

Довольно далеко от берега прямо из воды торчало большое, ветвистое дерево. Оно было не настоящее, его построили специально для съемок нашего фильма «Дети капитана Гранта». На ветвях этого дерева

Кадр из фильма «Дети капитана Гранта». Кто из нас в детстве не хотел походить на Роберта, быть таким же смелым, находчивым, ловким...

должны были спастись путешественники, которые попали в наводнение.

Тут я совсем растерялся, ведь уже на другой день мы должны будем вплавь добраться до этого дерева, а я еще не знал, умею ли плавать.

Я так волновался, что даже плохо спал в ту ночь, а когда утром проснулся, решил сказать правду, что тогда сказал неправду. Но перед съемкой все так торопились, что даже не могли меня хорошенько выслушать.

Я попробовал догнать режиссера: — Владимир Петрович, я хочу вам сказать...

Но он не дал мне договорить, крикнул:

— Потом, потом! — И убежал куда-то.

Что же мне было делать?

— Тетя Надя, — сказал я костюмерше, которая тщательно одевала меня в костюм Роберта. — Я не умею плавать.

Но она как раз в эту секунду надевала на меня рубашку и слова «НЕ» не расслышала, ей показалось, что я сказал: «Тетя Надя, я умею плавать!» И она похвалила меня:

— Молодец, ты у нас все умеешь, настоящий Роберт!

Не успел я опомниться, как меня уже посадили в лодку и повезли на глубокое место к дереву.

— Скорее, скорее! — кричали с берега, потому что надо было успеть все снять, пока солнце не ушло за тучи.

Я еще хотел сказать старику лодочнику, что совсем не умею плавать, но он, к сожалению, оказался глухой.

А в это самое время режиссер закричал в специальный рупор:

— Мотор! Начали! Роберт, прыгай!

И я прыгнул.

Я прыгнул потому, что началась съемка.

Я прыгнул потому, что Роберт был храбрый мальчик.

Я прыгнул потому, что не хотел, чтобы меня считали обманщиком.

Как только я оказался в воде, мои руки сами заработали, как бешеные, а от ног полетели невероятные брызги. И вдруг я понял, что... плыву. Плыву! Плыву!!!

— Молодец! — закричал режиссер в свой блестящий рупор. — А теперь заворачивай к дереву! Плыви к дереву!

Когда съемки окончились, все стали пожимать мне мою мокрую руку, а режиссер сказал:

— Превосходно, прекрасно, великолепно! Оказывается, ты плаваешь просто как рыба! Ну, что ты мне тогда хотел сказать?

«Говорить или не говорить?» — подумал я и сказал:

— Я вам хотел сказать правду, что раньше говорил неправду.

— Не понял. — Режиссер поднял брови.

— Я не умею плавать, — честно признался я.

— Но это же неправда! — удивился режиссер. — Ты плаваешь, как дельфин!

Тут я чуть-чуть не заплакал от досады:

— Нет, это правда, что раньше я вам сказал неправду! Потому что только теперь моя неправда стала правдой, честное слово! И честное слово, я вам сейчас говорю правду, что тогда сказал неправду!..

— Все понятно, — сказал режиссер, но, кажется, ничего не понял.

— Иди грейся, ты замерз и весь дрожишь. — И он крикнул своим помощникам: — А ну-ка, закутайте нашего Роберта потеплее и напоите этого героя горячим какао! Он честно сдержал свое слово — и на коне скачет прекрасно и плавает великолепно.



Последняя роль  
Ф. И. Шалыпина  
в кино —

Дон Кихот (фильм  
немецкого режиссера  
Георга Пабста, 1932 год)

Ф. И. Шалыпин в роли  
царя Ивана Грозного  
(«Псковитянка»,  
режиссер А. И. Иванов-Гай,  
1915 год).

В этом фильме  
в массовке снимался  
Михаил Жаров  
(в рамке)

## ШАЛЫПИН на экране



В настоящее время импресарио В. Д. Резниковым организована в Москве кинематографическая постановка Мея «Псковитянка» с участием в роли Грозного известного певца Ф. И. Шалыпина. Маститый певец совместно с режиссером А. И. Ивановым-Гаем выработал либретто для кинематографической постановки, причем на экране восстанавливается пролог, в котором Вера Шелого рассказывает о своей встрече с Грозным. Таким образом, Ф. И. Шалыпину пришлось передавать для экрана не только Грозного 40 лет, но и его же молодым, двадцатилетним, чего нет ни в драме Мея, ни в опере.

Маститый певец с присущим его таланту увлечением отнесся к новому для него виду творчества. Он поделился своими взглядами на кинематограф и теми художественными переживаниями данной картины, какие вызвала у него эта постановка.

— Взгляды на кинематограф у меня широкие.

Несомненно, кинематографу предстоит большое и славное будущее. Надо только очистить кинематографию от массы пошлости и мишуры.

В теперешнем мишурном виде кинематография не возвышает душу, а действует на любопытство, дает дешевые фокусы и не может быть терпима.

Но в жизни каждой страны, у каждого народа она имеет свою большую прямую задачу отображать главным образом историю народа, его быт, его поэтические мифы. Я не говорю уже о значении кинематографа для истории искусства.

О, как бы я хотел сейчас хоть на экране посмотреть игру Мочалова!

Переходя к новым для меня ощущениям и переживаниям как артиста для кинематографа, я прежде всего должен констатировать, что не всякий актер может играть для кино-театра.

Для него нужна особая, большая напряженность в интерпретации чувств и положений.

В опере, в драме артист разряжает эту напряженность речью, свободой жестикуляции, быстротой движения.

Перед экраном артист в этом отношении связан. И, признаться, я никогда так не уставал духовно в опере, как теперь, играя Грозного для кинематографа.

Я в данном случае как новичок был исключительно в благоприятных условиях.

Мне было все время съемки приятно работать, так как компания подобралась более чем хорошая.

Вы знаете, ни на какой другой сцене мне не доводилось видеть людей более добросовестных к искусству, более отдающих ему свою любовь.

О них о всех, очевидно, и написана поговорка: «Тому и честь, кто во всем весь!»

Повторяю, первый произведенный мною опыт дал мне и в отношении художественных запасов и в отношении всей дружной товарищеской обстановки полное удовлетворение. И если он в Грозном покажет, что я постиг неведомую для меня тайну кинематографического искусства, я не премину пойти дальше и передать целый ряд образов.

Есть масса мест в России, где меня хотели бы видеть и куда я не могу попасть чисто физически.

Теперь там меня слушают в граммофоне. Но это слабо.

А в кинематографе меня смогут увидеть и в Чебоксарах и в Иваново-Вознесенске... Может быть, посмотрит меня Казанская Суконная слобода, на Большой улице которой я жил.

И я получу большое нравственное удовлетворение.

«Театр и экран»,  
Казань, сентябрь 1915 г.

Публикация  
Владимира Сурмило.

Сначала о мастере, у которого я учился в Щепкинском училище, — о Вере Николаевне Пашенной. О ней самые лучшие воспоминания как о человеке и большом художнике. Актриса она была замечательная и, как видно, хорошо ко мне относилась. А человеком она была неукротимым и неумолимым во всем, что касалось искусства. Была безжалостна к себе самой, а к людям неталантливым, малоспособным, но «ловким» относилась с органической неприязнью. Потому и отсея у нее на курсе был заметный. Работали мы у нее по восемнадцать часов в сутки, боялись ее страшно и старались делать все из последних сил. Смотрела она наши работы, сидя за столом, а если вставала, чтобы кому-то что-то показать, мы знали: этому студенту гроб.

С тех пор у всех нас осталась эта привычка: работать, работать без устали. Если я занят двадцать часов в день, да еще потом два часа во сне продолжаю репетировать, то и тогда чувствую себя хорошо.

Поступать в Щепкинское училище я приехал из Читы, где родился и вырос. Семья у нас была музыкальная. У матери был хороший голос, но из-за осложнения после болезни она стала плохо слышать, и ей пришлось уйти с первого курса Ленинградской консерватории. И вместе с отцом они сорок с лишним лет проработали в Читинском Доме пионеров, руководили самодеятельностью и воспитали много способных людей.

Мать не хотела, чтобы ее сыновья — я и младший брат Виталий — становились актерами. У Виталия были большие способности к математике, но больше всего матери нравилась профессия хирурга (само слово для нее как-то по-особенному звучало). А вот отец очень хотел, чтобы мы стали актерами.

Когда я поехал сдавать экзамены, отец тоже отправился в Москву — болеть за меня, по работе ему полагался бесплатный проезд. Пристроились мы жить на Ярославском вокзале, и там-то у отца вытащили бумажник со всеми деньгами и билетами на обратный путь. Знакомые в управлении железных дорог устроили ему билет до Читы, но ехать надо было не позже чем через сутки. Мы встретились в скверике у Большого театра, отец был убит, чуть не плакал. «Ты, — говорит, — походи к Пашенной. Узнай, берет она тебя или не берет. Если не берет, то чего ждать: поехали в Читу, пока билет есть. Будешь там в театре работать».

И я пошел узнавать, хотя узнавать было рано, третий тур экзаменов был впереди. Видно, лицо у меня было такое, что секретарь сразу мне вызвала Пашенную, прямо с какого-то совещания. «Чего тебе, детка?» — спросила Пашенная. Я что-то, запинаясь, промывчал, рассказал про отца, про билет и про то, что мне сейчас надо знать: ехать или оставаться. Пашенная помолчала, посмотрела на меня и сказала: «Ну, оставайся». Так я ос-

тался. А отец поехал. На последние копейки: купил ему сухарей, и восемь суток до Читы катил он на одних сухарях.

А затем приехал брат Виталий и тоже поступил в Щепкинское. И вот уже восемнадцать лет я в Малом театре. Первые два-три года работы там и были нашей главной школой. Мы все стояли за кулисами и смотрели, как играли Зубов, Яблочкина, Турчанинова, Царев, Климов, Бабочкин, Ильинский — все это грандиозные артисты. Они буквально приковывали нас своей мощью и силой. Даже если на сцене приходилось сказать всего лишь реплику в несколько слов рядом с Турчаниновой или Яблочкиной, то и такое общение стоило многого. Только сейчас начинаешь понимать, как важна была для нас эта школа.

В кино я стал сниматься тоже с легкой руки Пашенной. Это она меня порекомендовала режиссеру Анненскому, когда в 1959 году он искал героя для своей картины «Бессонная ночь». Там я играл молодого инженера Павла Каурова, приезжающего работать в большой сибирский порт. Кстати, и по сей день это моя единственная современная роль в кино. Жаль, что отец не дождался выхода этой картины. Всего один месяц не дождался...

Так уж получилось, что в театре доставались мне роли самого разного плана, в том числе и острохарактерные и комедийные. Играл розовых мальчиков в пьесах «Нервный бой» и «Пе-



## две страницы после сеанса



### ЧТО МЫ ТЕРЯЕМ

Живут на свете четверо братьев. Они сироты, последнее добро у них отняли богатые, но мальчики не унывают. Об их приключениях, о том, как они помогают беднякам и как обводят вокруг пальца выжиг, рассказывает туркменский фильм, поставленный режиссерами К. Оразсахатовым и Х. Якубовым по мотивам повести Б. Кербабаева «Джапбаки».

Примерно так должен быть анонсирован фильм. И подобный анонс не обманет, все есть: и четверо братьев, и приключения в духе и по сюжетам туркменского фольклора, и осуждение богатых, и пр. А о том, сколько искусства и сколько личного творческого начала вносят (или не вносят) в экранизацию ее авторы, анонсам рассуждать не полагается.

Повесть Б. Кербабаева не так известна, как иные произведения автора «Небит-Дага» и «Решающего шага», но на русский язык все же переводилась, и прочесть ее можно. Фильм взял из нее мало — разве что новеллистический принцип, но ведь так строится любой фольклорный цикл — о Тиле Уленшпигеле или о Ходже Насреддине, все одно. Сюжеты же новелл совсем другие; и источник художественной энергии характеров совсем другой. У Кербабаева братья вообще-то наивны, они «лапти», как можно бы о них сказать, не будь они из краев, где носят не лапти, а чарыки. Всякий может их облапошить. Но в ту самую минуту, когда они уже попали впросак, откуда что берется: они выворачиваются, в драках уже кто-то другой. Юмор и динамика превращения фольклорного дурака в фольклорного хитреца — вот что занимательно в повести и вот что начисто упущено.

Что взамен?

Вообще от фольклорной законченности, яркой выпуклости четырех «масок» авторы «Озорных братьев» явно отказываются — и снимают обыкновенных, более или менее разбитных, более или

менее симпатичных мальчиков в возрасте примерно от девяти до пятнадцати. Вместо бессмертной краткости народных анекдотов, разворачивающихся мгновенно и со взрывом, — идущее с житейской развалючей рассказывание житейских случаев, более или менее смешных.

Там, где народная новелла лишь называет (в самом названии накопив, сжав образность) — дворец или цирюльня, пустыня или базар, — оператор У. Сапаров снимает описательно, дословно, охотно задерживаясь на красивых маках в зелени или еще на чем. Там, где в новелле будет сказано, предположим, так: «Договорились братья с ишаном построить ему сарай; построили. Пришли за платой», — одно слово «построили» разворачивается в десятки кадров: глину месят, столбы тешут, крышу кроют...

Критик, склонный исходить из того, что не зря же создатели фильма делают так, а не иначе, готов предположить: наверное, хотели снимать не сказку, не новеллу, не байку, но жизнь, из которой все это само собой возникает; жизнь, пропитанную юмором и поэзией, которые как бы у нас на глазах кристаллизуются

и начинают блестеть своими гранями...

Но ничего у нас на глазах не кристаллизуется, ничего не блестит, а так вот и катится, даже не слишком оживленно. Остроты только «текстовые», зрительной же шутки ни единой. В сущности, это очень странно: поставить фильм об изобретательном юморе, олицетворенном в героях, бедно, вяло, без юмора.

Скажут: для детей же! — им и такие незамысловатые приключения будут в забаву. Но с другой стороны, как важно в искусстве давать ребенку больше, чем он сегодня усваивает. Это только кажется, будто проходит мимо ушей — на самом деле все западает, все отзывается рано или поздно: и философичное простодушие «Синей птицы» Станиславского, и цветущая образность «Трех толстяков» Олеси, и иллюстрации Добужинского к этой книжке, и музыка «Спящей красавицы» в прекрасном Большом театре, куда приводят пятилетние... Все отзывается рано или поздно. Отзывается и эта, не несущая мыслей, лишенная художественной прелести «средняя картина».

Инна Соловьева



ред ужином», Хлестакова в «Ревизоре», Виктора Безайса в «Когда горит сердце», Швандю в «Любови Яровой», Треллева в «Чайке», Фигаро, деда Лешку в «Федьке-есауле» Ромашова. А вот в кино у меня чуть ли не все роли связаны с армией.

В «Сильных духом» я сыграл майора Геттля, немецкого разведчика. По-моему, это одна из самых удачных моих ролей в кино. А кроме того, благодаря ей я был приглашен сниматься в «Адъютанте его превосходительства». Режиссер Ташков увидел меня в этой картине и без пробы взял на роль капитана Осипова, помощника Щукина по контрразведке, человека с довольно-таки садистским характером. И лишь потом, уже по ходу репетиций и проб, я стал Кольцовым.

В этой галерее «людей в шинелях» у меня были морской офицер Штубе в экранизации «Разлома» — «И был вечер, и было утро», роль майора Головки в «Инспекторе уголовного розыска», революционер Семен Нагорный в «Даурии», корнет Шмаков в «Кочующем фронте», военный доктор Благов в телеэкранизации «Моей жизни» А. П. Чехова, генерал Шафоренко в советско-чехословацком фильме «Соколово», майор Звягинцев в «Блокаде». И в тех двух фильмах, где я снимаюсь сейчас, мои герои тоже военные люди: Телегин в «Хождении по мукам» и Арсеньев в «Дерсу Узала».

Телегин — одна из самых любимых моих ролей. По-моему, в этом образе есть что-то от Пьера Безухова — и мягкость, и доброта, и внутренняя сила, и высокая нравственная мера, которой он мерит жизнь. Таким мне хочется его сыграть.

Когда работаешь с таким режиссером, как Акира Куросава, хочется побольше побыть с ним рядом, взять сколько возможно от общения с таким могучим художником. Когда-то в детстве мы, читинские мальчишки, страшно увлекались фильмами о приключениях, о великих путешествиях — о Пржевальском, о Миклухо-Маклае. Они будили в нас интерес к миру, к открытиям, учили не бояться трудных путей. Кто знает, не будь этих фильмов, быть может, я не решился бы тогда отправиться в Москву. Мне бы очень хотелось, чтобы когда-нибудь потом кто-то из сегодняшних сверстников моей дочери вспомнил бы такими же добрыми словами моего Арсеньева в «Дерсу Узала».

Так что хотя внешне мои герои во многом похожи — те же шинели, портупел, фуражки, но у каждого из них свой характер, внутренний мир, своя жизненная философия. Это я стараюсь искать в каждом из тех образов, с которыми довелось встретиться.

Конечно, мне и в кино хотелось бы играть роли более разноплановые, такие же разнохарактерные, как в театре. Хотелось бы сниматься в фильмах по Достоевскому, по Чехову (та роль, что я сыграл в «Моей жизни», очень важна и дорога для меня). Но здесь у меня нет возможности выбора, я завишу от режиссеров, от того, что они мне предлагают.

Ну, а без работы сидеть не приходится. Впереди еще девять серий «Хождения по мукам» и театр, театр...

## две страницы после сеанса



### О ВЕРНОМ СОЛДАТЕ И НЕДОСТОЙНОМ ЦАРЕ

Сатирической сказке необходима лирика, иначе она перестанет быть сказкой, превратится в «чистую» сатиру. Кроме того, жанр этот требует четкого противопоставления добра и зла, причем и то и другое должно быть сугубо конкретным, психологически мотивированным. Вспомним Евгения Шварца — его герои добры или злы всегда по какой-то вполне конкретной причине.

Упомянуть Шварца в разговоре о фильме «Иван да Марья» стоит еще и потому, что сценарист А. Хмелик в данном случае явно следует его традициям.

Главный злодей в этой киносказке, царь Евстигней XIII, — прямой родственник короля из

«Обыкновенного чуда»: сидение на престоле сделало его человеком непорядочным в самом обыкновенном, житейском смысле слова. Обещает и не выполняет, издевается над безответными подданными — словом, царствует всюду. Правда, и подданные, особенно те, кто поближе к престолу, тоже хороши: воевода — круглый дурак, поэт — подхалим, казначей и кассир — жулики.

А солдат Иван — человек честный, смекалистый и надежный. Поэтому он рано или поздно должен поссориться с царем и сначала попасть в темницу, поскольку честность, столкнувшись с нечестностью, может и потерпеть поражение, а потом все-таки одолеть царя и жениться на своей Марье, поскольку торжество зла в сказке всегда временное.

Так все и происходит, и даже когда Ивану удается бежать из темницы, чувство долга не позволяет ему уйти домой без разрешения: присягу давал. Правда, он все-таки избавляется от царской службы, но не обманом, а хитростью — доводит Евстигнея до того, что тот сам кричит: «Видеть тебя не могу! Пошел вон!»

Обмануть нельзя — перехитрить можно.

Это как в детской игре, это, в сущности, ее нравственный кодекс, понятный и близкий зрителю, которому адресована картина. Царь обманывает, а ты не смей, иначе сам станешь таким, как он, а кому ж охота? Держит картину, не дает ей рассыпаться на обособленные комедийные эпизоды именно эта мысль, эта нравственная коллизия.

Так в детском кино бывает не всегда.

Нередко нравственная коллизия — сама по себе (и тут все предельно серьезно): произносятся лирические или патетические монологи, совершаются выдающиеся или просто очень хорошие поступки, все правильно и назидательно, но скучновато. Поэтому приходится разбавлять эту скуку вставными эпизодами или придумывать специальную побочную сюжетную линию — скажем, герой мучается над моральной проблемой, а его приятель смешно страдает от своей вездущности или маленького роста. Хмелику и режиссеру Борису Рыцареву удалось достичь цельности — все компоненты картины служат не «воспитательным» или «развлекательным» целям по отдельности, а единому целому.

Однако сатирической сказке все-таки необходима лирика.

Ее-то здесь, пожалуй, не хватает. То есть Иван и Марья, конечно, любят друг друга, девушка даже освобождает своего жениха из царской темницы и совершает разные другие большие и маленькие подвиги, но все это происходит опять-таки в комедийных по сути и стилю эпизодах.

Тут не до любви, не до поэзии: надо скинуть в пруд приехавшего свататься воеводу, надо собрать народ и спеть про царя ехидные частушки, а встретиться и просто поговорить влюбленным в течение фильма так и не удается. Не только Ивану да Марье — все прочие персонажи выясняют лирические отношения за кадром.

И еще раз хочется вспомнить героев Шварца — Ученого и Аннунциату из «Тени», Ланселота и Эльзу из «Дракона», принца и принцессу из «Обыкновенного чуда» — их слова о любви, просты и прекрасны (между прочим, пригодные для любого школьного возраста).

Тем более, что фильм назван все-таки не «Иван и царь Евстигней», а «Иван да Марья».

Юлий Смелков



видальность исполнителя, выявляет его артистические возможности.

Вот как я встретился с Евгением Урбанским, исполнителем главной роли в фильме «Коммунист». Он только окончил театральное училище и никому не был известен. Когда я увидел целую серию фотоснимков этого, как потом оказалось, великолепного актера, то сразу понял, что нашел героя. Это самый яркий пример того, как фотопробы помогают принять ответственное решение.

Фотопроба — первое профессиональное знакомство с новым, неизвестным актером или с актером театральным, который еще не снимался в кино. Иногда наоборот: фотопробы делаются с целью помочь популярному актеру уйти от привычного, выявить в нем новые грани таланта.

Фотопробы очень важны и потому, что на роль, как правило, приглашается несколько кандидатов. Они помогают подобрать ансамбль: второ-

степенных, эпизодических персонажей, окружение главных героев. Просматривая десятки фотографий, раскладывая их потом перед собой на столе, режиссер смотрит, как они монтируются, дополняют друг друга, выбирает лица одного плана, стиля, что ли, те, что несут на себе печать эпохи, времени. Так отбирается круг лиц, которые подходят для той или иной сцены.

Делается фотопроба и для грима, если он сложен. По фотографии видно, какой должна быть борода — густой, короткой или с проседью, как лучше актеру — в очках или без них. Для женщин таким образом ищут прически, иногда даже форму ресниц, шляпу, платье и другие предметы туалета.

Лично я не ограничиваюсь только актерскими фотопробами. Приступая к картине, делаю фотопробы и тех мест, где будет происходить действие, интерьеров, эскизов декораций.

**Юлий РАЙЗМАН,**  
народный артист СССР

Эти снимки, запечатлевшие известных артистов в ролях, не кадры из фильмов, а фотографии, сделанные до съемок в самом начале работы над картиной. Это фотопробы, которые делаются для выбора актеров.

Сначала исполнитель знакомится с сюжетом и жанром будущей ленты, с характером персонажа, который ему предстоит воплотить. Затем актеру делают грим, одевают в соответствующий костюм, и он идет в фотоцех на пробу.

Поиск актеров — процесс трудоемкий, подчас мучительный. Бывает, что по графику уже должны начаться съемки, а режиссер все еще не может найти исполнителя на главную роль. Удачно подобранный актерский ансамбль — половина успеха будущей картины. В процессе поиска исполнителей большое значение имеют фотопробы. От того, насколько точно запечатлеет фотография будущего исполнителя, во многом зависит утверждение его на роль.

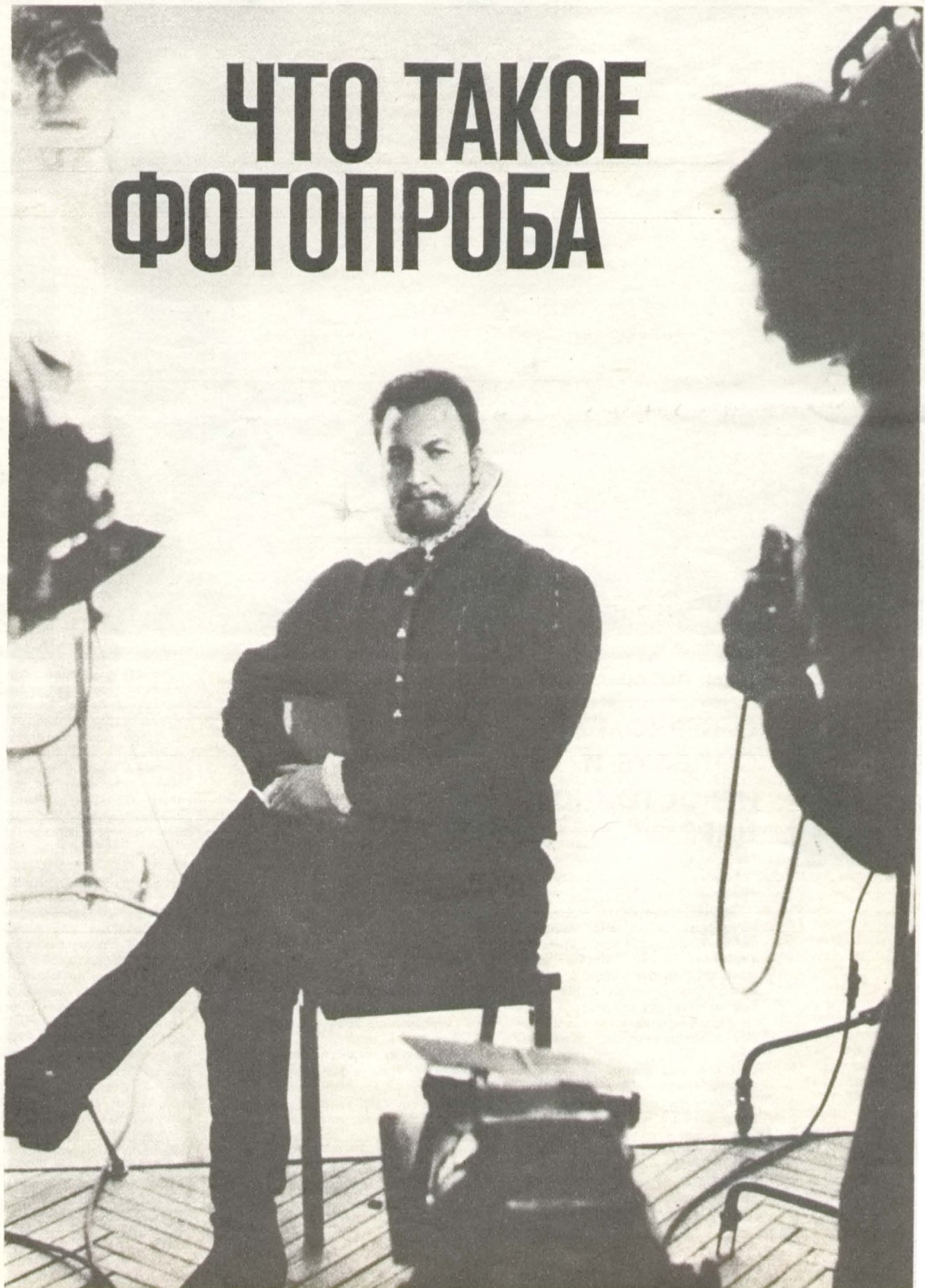
Уже само слово «фотопроба» говорит о том, что это как бы первые подступы к воплощению замысла. Фотопроба — это абрис будущей картины, некий намек на то, какой я ее увижу, к чему буду стремиться, когда начнутся съемки.

Сейчас, когда фильмы стали цветными, а фотопробы остались черно-белыми, они не дают полного представления о том, как герой будет выглядеть на цветной пленке. Фотопробы — только подступы к кинопробам, которые являются решающими в утверждении актера на роль. И тем не менее режиссеру трудно обойтись без фотопроб, хотя за рубежом есть постановщики, которые не считают их обязательными.

Сниматься на фото далеко не просто. Каждый, наверное, на себе испытал, как, сидя перед аппаратом, он невольно начинает смущаться, цепенеет, внутренне зажимается. Потом думаешь: «Надо же, как вышел, а в жизни-то у меня совсем другое лицо». И вот здесь, на фотопробах, выявляется не только фотогеничность, но и способность актера свободно чувствовать себя перед объективом, легко менять внутреннее состояние, оставаясь при этом самим собой.

Фотографии дают возможность не только утвердить на роль, но и отказаться от задуманной идеи, понять, что это не то, что ты хочешь. Серия фотографий разных планов и ракурсов, по-разному раскрывающих инди-

# ЧТО ТАКОЕ ФОТОПРОБА



идут съемки...

# «ПРИКЛЮЧЕНИЯ БУРАТИНО»

Елена БОРИСОГЛЕБСКАЯ

Режиссер упал на колени, умоляюще сложил руки и закричал жалобно, пронзительно и нахально:

— Ах, я несчастный! У меня никогда не было мамы. Сирота я, сиротка... Отпустите меня, пожалейте моего старого отца, пожалейте!..

Маленький мальчик, для которого было устроено это представление, хитро блеснул глазами, поправил колпачок с приклеенными к нему кудряшками и тоже упал на колени. Вопил он еще более звонко и решительно, и длинный-длинный его нос, как пика, был направлен на огромного бородача, заполнившего своим большим телом старинное кресло. Черное это резное кресло, кусок темного бархата на столе, прижатый тяжелым подсвечником, до блеска начищенные сковородки и тазы по стенам создавали ощущение жилища мрачного и таинственного. Здесь жил людоед. Но стоило свету дигов попасть на металлическую утварь, как золотистые лучи, отражаясь от ее поверхности, насквозь прошли темноту.

На киностудии «Беларусьфильм» шли пробы на детские роли в фильме «Приключения Буратино» (сценарист И. Веткина, режиссер Л. Нечаев, художник Л. Ершов, оператор Ю. Елхов). Это будет представление с песнями, танцами, погонями и чудесами. А там, где музыка и танцы, естественно, даже обитель Карабаса-Барабаса не может быть очень страшной и мрачной.

Так случилось, что незадолго до начала съемок «Приключений Буратино» я посмотрела фильм «Пиноккио» — о странствиях итальянского длинноносого человечка. Фильм этот мастерски, отлично снятый, фею играет Джина Лоллобриджида, но от картины остается тягостное впечатление. Чего только не претерпевает бедный мальчишка! И ноги у него сторают, и вешают его, и гипсовым обедом за непослушание кормят, и в осла превращают, и в море топят... И еще многие-много ужасы приходится вынести Пиноккио. В жестокий, безжалостный мир попадает обретенный душу маленький деревянный человечек.

Фильм «Приключения Буратино», по мысли авторов, прямая противоположность «Пиноккио».

Перед началом проб в костюмерной режиссер рассматривает одеяние, приготовленное для Кота. Сюртук, штiblеты, котелок — костюм вполне приличного господина неопределенного возраста.

— Нет, — говорит Нечаев, — не то. Какой-то получается добропорядочный Кот и скучный. Не хватает детали, присущей только ему.

— А может, рубашку в мышках? — предлагает художник. — Модную рубашку и мышки как букетики за хвосты связаны. Такая утонченная, но материализованная мечта о большой закуске.

— А в карман мышеловку, — подхватывает режиссер. — Только Кот про нее все время забывает и сам в нее попадает.

И Нечаев, морщась, стряхивает с пальцев воображаемую мышеловку. Наверное, он разыграл бы мизансцену и дальше, но тут из-за вешалок появился Роман Филиппов, и в комнате сразу стало негде повернуться.

— Неужели это все мое? — гово-

рит актер, поглаживая огромную рыжую бороду.

В облике Карабаса-Барабаса Филиппов напоминает разноцветную гору. Шелка самых разнообразных оттенков, составляющие его одежду, синеют, как реки, зеленеют, как луга, желтеют, как осенние поля. Даже не верится, что все это умещается на груди одного человека.

— По-моему, Карабас, — говорит Филиппов, — должен быть похож на энергичного режиссера-деспота, который всех заставляет танцевать под свою дудку, при этом искренне верит, что любит искусство. Все-таки не трактир — театр держит. Представляете, такое хлопотное культурное учреждение, а Карабас его один тащит.

— Ну, правда, не совсем бескорыстно, — напоминает режиссер.

Булат Окуджава, написавший песни к «Приключениям», вложил в уста Карабаса весьма знаменательные слова:

Эй, старики и молодые,  
За то, что я творю добро,  
Гоните ваши золотые,  
И не забудьте серебро.

— Конечно, Карабас не образец бескорыстия, — смеется Филиппов.

...Я читала про Буратино в раннем детстве, читала подростком, вернулась к нему еще раз в сценарии, но никогда мне не приходило в голову читать приключения с этой точки зрения, с точки зрения отношения персонажей к театру.

— А почему бы и нет? — говорит режиссер. — Ведь странствия Буратино начинаются с театра и кончаются театром. В театре зарождается дружба, театр открывает в куклах человеческие качества: доброту, бесстрашие, ум. В нашем фильме герой делится не столько на положительных и отрицательных, сколько на тех, для которых искусство — форма существования, и тех, кто с его помощью получает различные блага. Будет в фильме такой эпизод: Буратино смотрит кукольный спектакль из зала, а Барабас со стороны кулис, из-за занавеса. Для Буратино это наполненное жизнью представление, а для Карабаса — только тени, которые шевелятся на просвечивающем фоне. Или черепаха Тортилла. Она делится с ним мудростью: «Ты прости меня, пожалуйста, Буратино, за любопытство, — говорит Тортилла, — зачем тебе нужны деньги?»

— Чтобы купить театр.

— А ты уверен, что театр можно купить?

По существу, фильм будет рассказывать о том, как маленький человечек начинает понимать, что искусство, талант не имеют цены. С нарастающим, с усилением повторяются в песенке Тортиллы слова «Не покупается...».

В роли мудрой и наивной Тортиллы снимается Рина Зеленая. Добрейший папа Карло — Н. Гринько, Кот — Р. Быков, Лиса — Е. Санаева, Джузеппе — Ю. Катин-Ярцев.

Пройдя через костюмерную и гримерную, спускаемся в павильон. Очередной Буратино, приготовленный для кинопроб, уже дожидается Карабаса. Я вспоминаю слова оператора Ю. Елхова:

— Нам бы хотелось, чтобы Буратино появился на свет не просто из полена. А из света, музыки, солнца, заботливых человеческих рук.



Режиссер Глеб Панфилов (справа) и оператор Александр Актипенко проводят фотопробы к фильму «Прошу слова»

Так будет одета героиня Ирины Мирошниченко в фильме «Единственная дорога»

Идут поиски актера для фильма «Легенда о Тиле Уленшигеле»

Может быть, именно с этой фотопробы начался путь знаменитой троюпы



# «ПРИКЛЮЧЕНИЯ БУРАТИНО»

О фильме читайте на 3-й странице обложки



*Карabas-Барабас  
смотрит  
представление*

*Мальвина  
в логове Карабаса*

*Пруд,  
в котором живет  
Тортилла*



*Костюмы  
Арлекина  
и пуделя  
Артемона*



Эскизы художника Леонида ЕРШОВА