

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

20

- масштаб личности и современность
- новое прочтение «княжны мери»



СОВЕТСКИЙ Экран

№ 20 октябрь 1975

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ. ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

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

3 НОМЕРЕ:



Феномен Алейникова, популярнейшего актера предвоенного экрана, исследуют авторы фильма «Петр Мартынович и годы большой жизни». Стр. 2

Экранизация
«Княжны Мери»
на телевидении.
Стр. 6—7



«Профессия: репортер» — об этом и других внеконкурсных фильмах IX Международного кинофестиваля в Москве размышляет Александр Свободин. Стр. 16—17

И мастерство, и вдохновенье, и жизнь, — кинокритик Нина Игнатьева рассказывает о творчестве Леонида Куравлева. Стр. 14—15



На первой странице обложки — актер Суйменкул ЧОКМОРОВ (читайте о нем на стр. 8—9) Фото Николая Гнисюка

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. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Т. М. ХЛОПЛЯНИКИНА, 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. № 20 (452) — 1975 г. Сдано в набор 1/IX — 1975 г. А 04997. Подписано к печати 16/IX — 1975 г. Формат 70 × 108¹/₈. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 920 000 экз. Изд. № 2253. Заказ № 1093. Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24

КОММУНИСТ 70-х
навстречу
XXV съезду КПСС

ПОЗНАВАЯ, РАЗМЫШЛЯЯ

ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ МНОГИХ НАШИХ ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ — КОММУНИСТ НАД СОЗДАНИЕМ ОБРАЗА КОММУНИСТА РАБОТАЛИ ВИДНЕЙШИЕ МАСТРА КИНО. ЭТУ ТРАДИЦИЮ ПРОДОЛЖАЮТ СЕГОДНЯ И МОЛОДЫЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ. В КАНУН XXV СЪЕЗДА КПСС МЫ ОБРАТИЛИСЬ К СЦЕНАРИСТАМ, РЕЖИССЕРАМ, АКТЕРАМ С ПРОСЬБОЙ ОТВЕТИТЬ НА ТРИ ВОПРОСА АНКЕТЫ «СЭ».

1. КАКИЕ КАЧЕСТВА ОТЛИЧАЮТ КОММУНИСТА 70-Х И КАК ОНИ, ПО ВАШЕМУ ВЗГЛЯДУ, ОТРАЖАЮТСЯ КИНОИСКУССТВОМ?
2. КОГО ИЗ ИЗВЕСТНЫХ ВАМ ЛЮДЕЙ ВЫ ХОТЕЛИ БЫ ВИДЕТЬ ГЕРОМ ФИЛЬМА?
3. КАКАЯ ИЗ ПРОБЛЕМ ЖИЗНИ НАШЕГО ОБЩЕСТВА ВАМ НАИБОЛЕЕ БЛИЗКА И КАК ОНА, ПО ВАШЕМУ МНЕНИЮ, РАЗРАБАТЫВАЕТСЯ НАШИМ КИНЕМАТОГРАФОМ? ОБРАЩАЛИСЬ ЛИ ВЫ К НЕЙ САМИ И НАМЕРЕНЫ ОБРАТИТЬСЯ В БЛИЖАЙШЕМ БУДУЩЕМ?

В ЭТОМ НОМЕРЕ НА ВОПРОСЫ АНКЕТЫ ОТВЕЧАЕТ ДРАМАТУРГ ЕВГЕНИЙ ГАБРИЛОВИЧ.

Евгений ГАБРИЛОВИЧ

Мне было бы интересно поговорить о том, что характерно для партийного руководителя и вообще коммуниста, занимающего ответственный пост, то есть человека масштабного, призванного по роду своей деятельности государственно мыслить, отвечать и за себя и за подчиненных. Тут, по-моему, произошли существенные перемены.

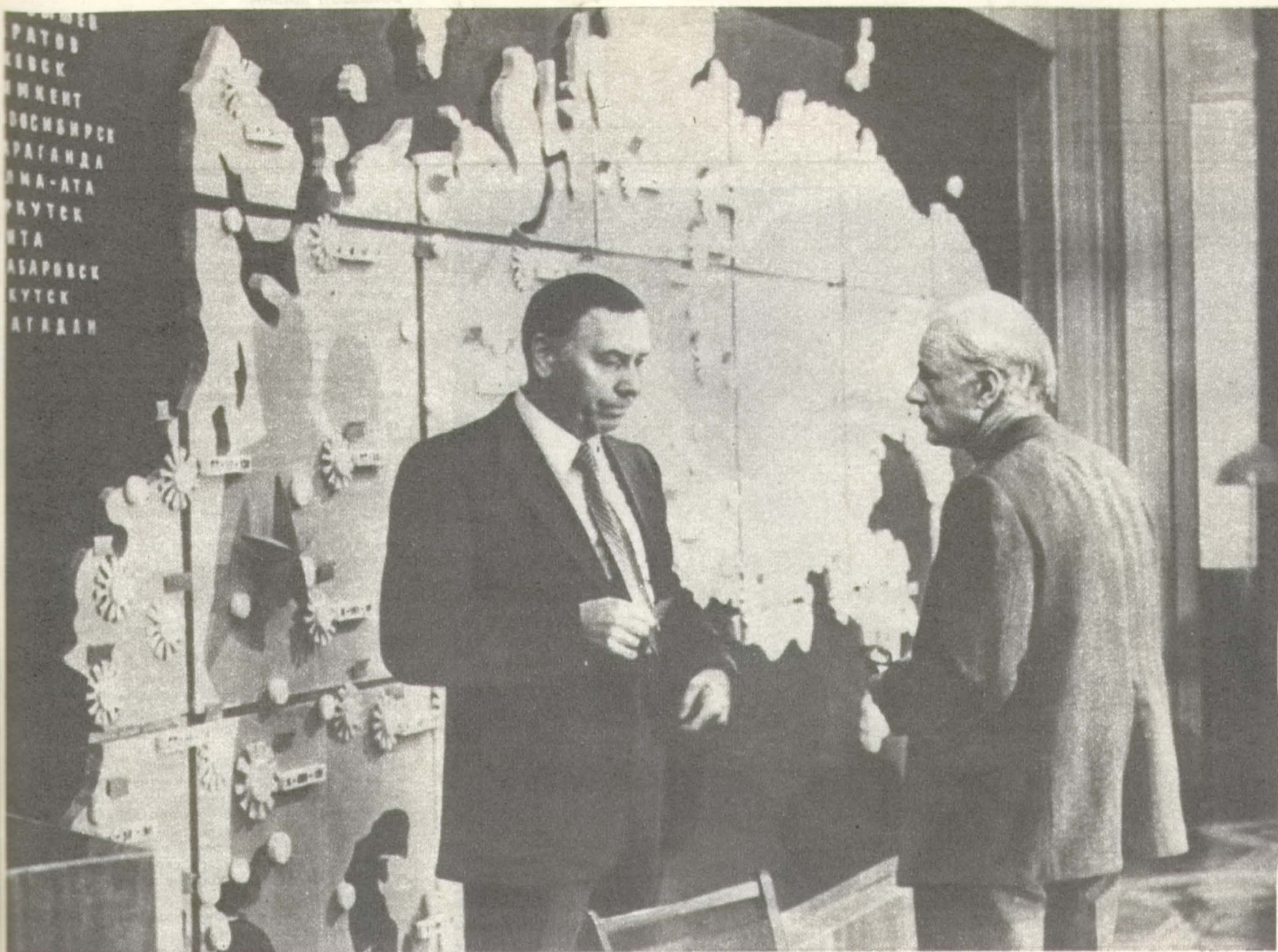
Искусство, особенно кино, быстро фиксирует, а порой и предчувствует, новое в облике современника. Сейчас уже нельзя показать на экране самоуверенно спокойного, заведомо знающего ответы на все вопросы, отчужденно жестковатого, решающего сложнейшие задачи в пределах таблицы умножения руководителя. Условно главное — в жизни дважды два не всегда четыре. Умный руководитель больше не сверяет конфликты по таблице простейших задач — не совпало, значит, и думать не о чем. Не совпало, значит, самый момент подумать. И подумать, и помучиться, и отказаться, если убедят, от собственных слов и убеждать, и не только приказом, но и логикой мышления.

Наш кинематограф перестал, к счастью, бояться сложных состояний и раздумий крупного партийного работника. Он научился наблюдать за ним, фиксировать его разногласия с самим собой и мучительные, иногда и безуспешные, поиски выхода из сложного положения. Он не снимает для облегчения зрительского воспри-

ятия всю глыбу той ответственно-под которой иногда и очень сильному человеку, привыкшему к масштабам — и должности и самой деятельности, — трудно бывает дышать. Дышать надо — да так, чтобы его дыхание передавалось людям, заряжая их кислородом для уверенной, но, плодотворной жизни. Дышать надо так, чтобы люди, которыми руководит, не потеряли ориентиров, вышли из нормального ритма, не потерялись, не пали духом, не подчинились механической силе власти, которой, бывает, подменяют силу знания и разума.

Думаю, что ассортимент приемов для изображения коммуниста, которым пользовались еще пять лет зад в средних картинах, теперь возможен. Зритель не поверит, не чувствует доверия к шаблонному ководителю. Но примет и поверит, если ему откроют внутренний мир кого человека, если его впуская в бинет руководителя, когда двери плотно закрыты, и он, зритель, почувствует, повторяю, всю сложность, напряженность той жизни, которая иным кажется ответственно-облегченной и потому простой. А руководитель — это ведь трудно, если не приходится к руководству, как к уроку физкультуры — руки в стороны, над головой, ноги на ширине плеч.

На мой взгляд, фильм «День пера по личным вопросам» по сценарию П. Попогребского, режиссер С. Шустера, удачная попытка вот



Герои фильма «День приема по личным вопросам»
Иванов (А. Папанов) и Маслов (О. Жаков) — коммунисты

показать крупного, и по должности и по сути своей, человека. Просчеты этой картины мне кажутся ничтожными по сравнению с ее главной удачей — на экране большой человек. Ему совсем не просто сидеть в кресле и ежеминутно выдерживать испытания на ум, на знание, на точность и на совесть, которые диктует ему «кресло».

Руководитель типа Чешкова («Здесь наш дом») представляется мне антиподом той сложности, которую несет в себе герой фильма Иванов в блистательном исполнении Папанова. Ему, Чешкову, все ясно, он чувствует себя априори правым и потому стандартно деловит, прямолинеен и жесток. Раз за правду — значит, все средства хороши. Его неумение сомневаться настораживает. Его предельная самоуверенность представляется мне опасной. Тип этот не нов, я бы не стал так упорно к нему цепляться (уже в какой раз), если бы мне с тем же упорством не преподнесли его как некое удивительно свежее явление. Мне ближе и дороже интеллигентная сдержанность и терпимость парторга из фильма С. Микаэляна «Премия» (актер О. Янковский). У него нет готовых решений. Он не выносит приговор до процесса. Он мыслит, анализирует, сопоставляет факты, ищет истину по ходу действия, и мы ему, такому, верим. Только бы не хотелось, чтобы этот новый, действительно новый тип молодого, образованного коммуниста зашагал

из фильма в фильм по проторенной дорожке штампа.

И в связи с этим ответ на второй вопрос. Мне повезло, я знал многих, ныне известных людей. Я не раз/думал, что каждый из них по масштабу своей личности — очень противоречивой, увлекательно-неожиданной, страстной — мог бы стать героем, под стать шекспировскому. Да и время, их время, достаточно грандиозно, ошеломляюще необычно и одновременно достаточно сложно, чтобы иметь право стать предметом изучения художником.

Ландау, Фадеев, Луначарский... Я мог бы продолжить список неописанных, но манящих меня своей сложностью героев. Только я бы не посоветовал художникам снимать с «великих» все величие их терзаний и сомнений. Я бы не хотел изображать великого физика Курчатова, как рождественского деда-мороза. Я бы не облегчал их гениальность незатейливой простотой поведения, слов, шуток... Я бы не стал устранять тяжесть раздумий мимолетным общением с природой или даже с любимой женой. Такая простота не приближает к великому человеку, а уводит от него так далеко, так непоправимо далеко, что еще долго художникам придется расплачиваться за простоту решения своего собрата по искусству, а ученым по крохам собирать подорванный экраном авторитет.

Так что я за великих людей, вернее, известных людей, на экране, но

с одним, как в математике, условием: дано неизвестное, а задача в том, чтобы его раскрыть, расшифровать, объяснить и понять. В фильмах о таких людях главная беда — иллюстративность. А зрителю интересно вскрыть сущность, изучить душу, познать мозг. Сегодня художнику в рассказе о человеке незаурядном должны быть интересны его природа, «состав вещества» его нервных клеток, устройство тех психологических пружин, которые движут его поступками, решениями, словами.

Жизнь любого из нас — это уже и драма, и трагедия, и фарс. Жизнь великого вбирает в себя те же драмы, только в масштабах времени, эпохи, а иногда и вечности. Какие уж тут «ясности», когда в том и гениальность, чтобы делать ясным абсолютно неясное. Величие не только в результате, а в преодолении сопротивления — и самого себя, и материи, подвергаемой обработке талантом, и общества, и веры, и славы, и бесславия... Как же все это сложно!

Если перейти к третьему вопросу анкеты, то в решениях XXIV съезда КПСС для меня особенно важен призыв к творческому рассмотрению проблем, к отказу от штампов, к уважению человеческой личности. Это уважение для художника особенно дорого. Советский человек много работает, и заметьте, даже отдыхая, он не перестает говорить о делах «своего цеха». Но ведь он еще и любит, и страдает в личных делах, и

жаждет счастья гармонического. Вот он приходит домой, и там его ждут, между прочим, те же государственные проблемы: как сохранить семью, как воспитать детей, как уберечь их от ошибок, как не испугаться их ошибок? На современном этапе нашей жизни вопросы личные имеют значение не меньшее, чем общественные, — они неотделимы. Здоровье общества невозможно без полноты человеческого счастья, без сохранения вечных, природой узаконенных радостей. Вот почему после долгого содружества на базе, так сказать, чисто общественной тематики мы с Райзманом вернулись к тому, с чего когда-то начинали, — к разговору о женщине, о любви.

Мы решили разобраться на экране в таком сложнейшем явлении общественной жизни, как эмансипация. Что она дала женщине, а что отняла? Чем обогатила, а чем обеднила — и женщину и мужчину? Это вопрос не частный, не случайный. Он назрел и требует не мер (упаси боже), а размышления.

Наша героиня мечтает о настоящей любви и нежности. Ей говорят: не то время. А время, она чувствует, то самое. Время, которому противопоставлено не любить, а иначе мы что-то упустим в гармонию мира, какую-то ноту удалим и превратим свою жизнь в индустриальную какофонию, которую может устранить лишь вечная, неистребимая потребность человека любить и быть любимым.

«МОСФИЛЬМ»

Сценарий М. Туровской,
Ю. Ханютина
Постановка Н. Орлова
Гл. оператор Г. Абрамян
Гл. художник В. Гладников
Композитор А. Рыбников



В роли Вани Курского
(«Большая жизнь»)

ПЕТР АЛЕЙНИКОВ И ЕГО ВРЕМЯ

Лев АННИНСКИЙ

И тут он как подломился, на колени рухнул и, прижав к груди худую руку, стал просить пожалеть его. Глаза были знакомые, но странно не вязалась с глазами эта поза, и нелепо болталась белая рубашка: я не хотел верить, что это он.

Возникла надпись: «Утоление жажды». По роману Юрия Трифонова. В этом фильме свою последнюю роль сыграл Петр Мартынович Алеиников.

«Роль сыграл...» Именно. Слово в другую эпоху попал, где надо роль сыграть. Что-то не помню я, чтобы в молодых, прославленных своих фильмах он роли играл. По-моему, он в них просто появлялся, хотя звали его всякий раз иначе: то Ваня Курский, то Савка... Впрочем, иногда звали его собственным именем: ведь учуял же Сергей Герасимов это единство героя и актера и в «Комсомольск» и в «Семеро смелых» ввел молоденького артиста на роли его тезок... «На роли...» Да вот не роли то были, а просто, повторяю, являлся на экране парень «с дымком», в драной тельняшке, наивно и лукаво растягивавший слова, а потом запахивал в зал свои огромные, наивные, дерзкие, детские, свои нахальные, свои застенчивые, свои честные голубые глаза — этого было достаточно...

Исследуя «феномен Алеиникова», одного из бесспорнейших властелинов чувств предвоенного экрана, авторы фильма «Петр Мартынович и годы большой жизни» (сценаристы Майя Туровская и Юрий Ханютин, режиссер Никита Орлов) стоят как бы на распутье. Их тянет, конечно, дать «ис-

кусствоведческий анализ», «разобрать игру», «выяснить значение» и т. д. Они делают это не без изящества, хотя и не бог весть как ново: строят внутренний киносюжет — кино про то, как снимают кино. Нынешние, дескать, артисты, занятые в фильме «о 30-х годах», учатся у Алеиникова.

Должен сказать, что мне вообще не нравится этот ходкий теперь прием, когда кино само о себе рассказывает, словно цену себе набивает. Мне больше по душе смотреть живописные полотна, чем выяснять, где у живописца стоит мольберт. Читать стихи, чем вникать в распорядок дня поэта. Так и здесь: все эти рабочие моменты, откровенно вводимые в фильм, кажутся мне неловкими: у искусства откровение иного рода, и оно не должно заниматься саморасколкованием. И этот «кинематограф в кинематографе» не спасен ни обаятельным Олегом Ефремовым в роли режиссера, ни обаятельной Ариной Алеиниковой в роли актрисы, у которой не получается роль. Роли ее я не знаю, да, честно сказать, мне, зрителю, нет нужды это знать.

Зато я знаю, ищу, вдумываюсь в другое. Не профессиональные заботы артистки Алеиниковой держат меня, а то, как она сама, дочь Петра Мартыновича, похожая и не похожая на отца, мучительно разыскивает свидетелей его жизни. Как расспрашивает стариков в его родной деревне. Как смотрит ветхие, старые кинокадры... Как просит актера Бориса Андреева:

— Дядя Боря... Как вы с папой познакомились?.. Вас не называли самородками?

Андреев улыбается:

— Хуже. Говорили, что мы просто грубые, неотесанные типы, что мы по вдохновению играем самих себя, что мы глина в руках режиссера, что мы эксплуатируем свое темное прошлое...

Вы вглядываетесь в старое, доброе лицо «дяди Бори» и ловите в нем отблески прошлого; вот же он, буйный Харитон Балун, прославленный дружок Вани Курского из «Большой жизни»... Его нет... и

он есть... — вот же он, шестидесятилетний: кофе и улыбается...

Совмещение легенды тридцатых годов и тщательнейшей документальной фактуры есть главное достоинство фильма. Именно здесь авторы находят точный путь. Они берут свободные интервью героев той эпохи, у наших великих стариков. По черкиваю: свободные интервью. Иногда разговор об Алеиникове заходит, иногда и нет. Говорит каждый о своем.

Иван Папанин — о том, как когда-то, в молодости, впервые получил предложение ехать на Север. Его тогда спросили: «Как, устраивает зарплата?» Улыбается: «Я, говорю, не за зарплату...»

Леонид Утесов — о песнях того времени. О мимолетных, затейливых песнях, которые прямо с экрана подхватывались миллионами людей.

Алексей Стаханов — о шахте, на которую когда-то пришел из деревни подзаработать денег на лошадь. Подзаработать-то подзаработал, и не лошадь, а на «целый табун». Да вот в деревню не вернулся, остался на шахте.

И Андрей Старостин, романтик того старинного, «звукового» футбола, когда удары мяча слышны были за квартал и толпы болельщиков штурмовали стадионы, чтобы поддержать своих кумиров...

И Михаил Громов, патриарх нашей авиации, вспоминающий, как они, молодые летчики, иллюминировали в воздухе, «и каждый мог творить, что ему вздумается», и рвался сделать такое, чего никто до него не делал...

Каждый — о своем.

А складывается образ времени.

Авторы фильма дают романтический срез эпохи 30-х годов. И уже ничего не нужно добавлять к характеристике одного из прославленных ее артистов. Мы уже почувствовали и тех, кого он играл, и тех, для кого играл. Да не «играл»! Просто появлялся на экране со своей алеиниковской улыбкой, запахивал голубые глаза. И миллионы зрителей верили: свой.

В трех отношениях фильм о Петре Алеиникове кажется мне любопытным.

Во-первых, здесь найдена форма документального свидетельства, когда человек, воплотивший свое время, не на «вопросы» отвечает и не критикует самого себя, а исповедуется, проповедует, обращается к нам, не только рассказывая о своем времени, но как бы свидетельствуя о нем своим обликом.

Во-вторых, здесь найдена достойнейшая интонация разговора о прошедшей эпохе. Это ведь не так просто, и соблазны тут большие. Соблазн подделаться под ту эпоху. Соблазн — отделаться от нее, задним числом оказаться «умнее» тогдашних людей. Бывало и такое и эдакое. Здесь нет. Здесь уважают то время, понимают его, остаются при этом собой. Иными словами, ценят достоинство той эпохи. И достоинство своей.

И, наконец, последнее. Пожалуй, я субъективен, но для меня это обстоятельство решающее. Мне нужна судьба живого человека. Его лицо. Пусть постаревшее. Мне дорога теперешняя старина Папанина. Я безоружен перед Утесовым, который забыл слово и тут же подшутил над своим «склерозом». И молодые глаза Громова потрясают меня не на портретах эпохи первых беспосадочных перелетов, а на теперешнем его лице, на котором, улы, отпечатались все семь десятков прожитой жизни.

Та сила подлинна, которая не боится своей слабости.

Вот почему и Петр Алеиников в этом фильме до боли потряс меня не там, где он улыбается в прославленной драной своей тельняшке, а там, где посреди гигантской стройки 60-х годов стоит передо мной в болтающейся рубашке правщика Марютина и, прижав к груди руку, просит выслушать его, а кругом новые герои в штормовках поют новые песни.

Петр Алеиников умер вскоре после съемок этого фильма — летом 1965 года.

Он не имел званий.

Это был народный артист в точном смысле слова.

Он носил в себе свою эпоху.

Сценарий В. Быкова
Постановка Б. Степанова
Гл. оператор О. Авдеев
Художник-постановщик
Ю. Альбицкий
Композитор Д. Смольский.

ЧЕТВЕРО ПРОТИВ ВОЛЧЬЕЙ СТАИ

Борис РУНИН

Все злоключения пулеметчика. Левчука начались с недокуренной сигарки. Когда четвертая атака была отбита, партизан из соседнего окопчика по-товарищески швырнул ему бычок. Левчук протянул за ним руку и был ранен в плечо. Не тяжело, но из строя выбыл. Отряду идти на прорыв, а его, Левчука, командир отправляет на телеге в соседнюю бригаду — вместе с тяжело раненым, ослепшим десантником Тихоновым, беременной, дохаживающей последние дни радисткой Клавой — ее куда-нибудь в село, к бабам, — и ездовым Грибоедом. Левчук — за старшего. Их путь — через гиблые топи и лесные чащобы, через обезлюдевшие поля и сожженные деревни, по земле, где лютуют каратели и где внезапная опасность вынуждает на каждом шагу принимать быстрые решения, — такова фабула картины «Волчья стая». Излюбленная писателем Василием Быковым (он же автор сценария фильма) психологическая ситуация — «автономный» человек перед необходимостью критического выбора. Все очень просто и очень грозно. Будто в древней, чудовищно правдивой сказке: налево пойдешь — коня потеряешь, направо пойдешь — сам пропадешь...

Повесть «Волчья стая» имеет полное право быть названа философской. Происходящие в ней события подчеркнута диалектичны. Случайное с необходимым. Слепая судьба с неукротимой волей. Гуманность с жестокостью. Рождение человека с гибелью человека. И все это, вплоть до самых простых везений и неудач героя, с такой неумолимой естественностью по ходу дела меняется местами, что даже самый не расположенный к отвлеченному мышлению читатель неизбежно проникается саднящей душой логикой военного бытия.

Но то читатель... Впрочем, сначала и зритель. Итак, налево пойдешь — коня потеряешь... Едва отъехали, Левчук вопреки данным разведки призывает свернуть с дороги и пробираться прямо через топь. Он и его спутники застревают в болоте, в конце концов бросают повозку и каким-то чудом все-таки выбирают на сушу. Так или иначе выбор был правильным: судя по доносящейся перестрелке, дорога давно перекрыта.

А потом свой решающий выбор неожиданно сделал Тихонов. Они неосторожно наткнулись на немцев, но успели затаиться в картофельной ботве. Однако гитлеровцы, заподозрив что-то, идут в их сторону. И тут Тихонов, не дожидаясь исхода этой чреватой бедой встречи, вдруг полоснул себя из автомата. Избавился от мучений, но выдал их присутствие. Теперь их только трое...

Но в тот же день снова стало четверо. На окраине какой-то сожженной дотла, безлюдной деревни, в случайно уцелевшем гумне Клава благополучно родила сына. По такому случаю Грибоеду пришлось стать повитухой. Однако вскоре и здесь оказались немцы, и тогда Клава, не дожидаясь команды Левчука, сама принимает решение: повиная инстинкту матери, защищающей свое дитя, она первой открывает огонь. В той стычке погибают и Клава и Грибоед...

Так от роковой беды к спасительной надежде — от роковой надежды к спасительной беде, от выбора к выбору развивается мучительно напряженный сюжет В. Быкова. И чем дальше, тем больше эта альтернатива жизни и смерти становится для его героя нравственной проблемой. В этом суть вещи.

Сначала Левчук проклинает застрелившегося десантника. Столько мучились с ним, а он... Конечно, Тихонов имел право себя убить, но ведь остальных едва не погубил... Но потом приходят новые мысли: «А может, десантник их спас? В самом деле, если бы он не выстрелил и тем не менее немцев, те, разумеется, подошли бы бли-

же и наверняка обнаружили бы их в картофеле. Стала бы неизбежной стычка, в которой еще неизвестно, кому бы повезло больше, очень просто могли полечь все...»

Событийно, отчасти даже словесно, эта коллизия в фильме представлена. Но почему же, мысленно возвращаясь к ней, я все же обратился к тексту повести, а не к экранным образам? Наверно, потому, что авторы фильма хотя добросовестно перенесли ее на экран, но так и не перевели на язык другого искусства. Не удивительно, что в картине, требующей своих выразительных средств, своей повествовательной логики, своих акцентов, эта линия померкла, утратила хватящий за душу драматизм, превратилась в досадную скороговорку, формальное уведомление.

Хорошо, пусть так. Но разве фильм вовсе уж ничем не обогатил нашу первую, литературную, встречу с Левчуком, Клавой, Грибоедом? Ведь чем-то он все же дополнил мои прежние читательские впечатления. Ну, хотя бы картинками белорусской природы. Да, пожалуй, оператор О. Авдеев так или иначе передал зрителю тревожное ощущение здешнего пейзажа. Бескрайность непроходимых болот, сырость таинственно застывшего леса, холодок предрассветного тумана...

Ну, а если говорить о действующих лицах, о портретных характеристиках? Ведь фильм не только рассказывает о Левчуке, Грибоеде и Клаве, но и показывает их воочию. Почему же сейчас, когда я сижу и напряженно думаю обо всех троих, мне удается зрительно воскресить только одного Грибоеда? В самом деле, я и сейчас вижу его простодушное и вместе с тем исполненное печальной решимости лицо измученного горем человека, готового вынести все тяготы нескончаемой войны. Артист В. Никулин действительно нашел для своего персонажа интонации, мимику, повадки, жесты, от которых этот образ для меня отныне неотделим. Грибоед такой.

Однако можно ли сказать то же об артисте А. Грачеве? Пусть в данном случае я оказался нестатистически памятьлив, но, право же, в его Левчуке мне не случайно мерещился его же инженер Чешков из телеспектакля, поставленного по известной пье-

се И. Дворецкого. Если Грибоед в фильме по-человечески ярче и значительнее своего литературного прототипа, то про Левчука этого никак не скажешь. Похоже, что А. Грачев прошел мимо тех неоченимых богатств, которые предоставляла в его распоряжение литературная первооснова.

Конечно, воплотить на экране необычайно насыщенный внутреннюю жизнь героя «Волчьей стаи», какой она раскрыта в повести, не так-то просто. Но ведь сколько материала пропало! Если авторы экранизации уподобились робким переводчикам-буквалистам и держались за исходный материал, боясь от него отойти даже там, где он сам того требовал, то актер им просто пренебрег.

И уж совсем не сумела кинематографически истолковать свою роль С. Кузнецова. Справедливо ради надо заметить, что в образе Клавы, какой она предстает в повести, тоже есть явная недосказанность. И все же там ее характер как-то складывается из различных «косвенных показаний». Не столько даже из фрагментов ее предыстории (тоже покорно перенесенных в фильм, но повисших там в воздухе), сколько из отношений к Клаве других персонажей. Того же Левчука...

Здесь, очевидно, сказались и та сюжетная условность, на какую В. Быков, наверно, пошел сознательно, ради философского заострения своей притчи. Да, приходится признать, что все связанное с родами Клавы и первыми сутками существования ее младенца, когда Левчук прячется с ним в болоте, даже в повести выглядит житейски не очень достоверно. А уж на экране, с его зримой и слышимой конкретностью, эта коллизия, перенесенная сюда, что называется, дословно, и вовсе кажется натяжкой. В сущности, так всегда бывает, когда произведение искусства лишь старательно излагается на другом языке. Всякая репродукция неизбежно скрадывает достоинства и выпячивает недостатки оригинала.

Однако будем объективны и отдадим должное убеждающей силе таланта Василя Быкова. Даже

«Волчья стая». Грибоед (В. Никулин), радистка Клава (С. Кузнецова), Левчук (А. Грачев)



будучи лишь посилено пересказанной для кино, его «Волчья стая» все равно не может оставить зрителя безучастным. Вопреки всем ее несовершенствам, в ней бьется благородная идея утверждения человечности как необходимой основы людских поступков. Идея превосходства гуманности, самоотверженности и добра над звериной жестокостью войны. Ведь именно эти чувства ощутил в себе Левчук, находясь на краю гибели.

«С какой-то еще не осмысленной надеждой он ухватился за эту кроху человеческой жизни и ни за что не хотел с ней расстаться... Этот младенец связывал его со всеми, кто был ему дорог и кого уже не стало. Кроме того, он давал обоснование его страданиям и оправдание его ошибкам. Если он его не спасет, тогда к чему эта его ошалелая борьба за жизнь?»

Правда, это тоже из повести...

КАМЕНЬ ОКАЗАЛСЯ НЕ ДРАГОЦЕННЫМ

Александр АНИКСТ

Не часто нас балуют зарубежными художественными телефильмами. И вот наконец...

Признайтесь, вы тоже много ждали от английского фильма «Лунный камень». Может быть, потому, что не забыли успех «Саги о Форсайтах», может быть, потому, что помнили увлекательный роман Уилки Коллинза, по которому сделан фильм, словом, надеялись по вечерам после работы получить приятное развлечение.

После первой серии еще не хотелось делать выводы, можно было сказать себе: это только завязка, главное — впереди. Вторая еще оставляла слабую надежду на то, что дальнейшее действие наконец захватит нас. Но и в третьей серии, когда по всем законам драматургии напряжение должно возрасти и достигнуть высшей точки, этого не произошло. Интерес к фильму увядал. Досматривался он уже совсем спокойно. Не будь я связан обязательством написать рецензию, смотреть до конца не стал бы.

А ведь сценарист Хью Леонард в общем точно следовал сюжету романа и втиснул в пять серий все главные события. Да и технически фильм сделан неплохо, местами даже весьма живописно, что в особенности могли оценить те, кто смотрел его на цветных экранах. Играют хорошие актеры. Героиня Рэчел Вериндер (Вивьен Хейлброн) — типичная английская «мисс», к тому же прехорошенькая. Герой Фрэнклин Блэк (Робин Эллис) мужествен, симпатичен, чистосердечен, каким ему и полагается быть. Злодей Годфри Эблайт (Мартин Джарвис) под приятной внешностью таит коварство, и по каким-то мелким черточкам мы довольно рано начинаем догадываться об этом, даже если не читали романа или забыли его.

А какой четкий и ясный характер у дворецкого Беттереджа (Бэзил Дигнам), как трогательно смешна его любовь к единственной книге, которую он читает всю жизнь, — «Робинзону Крузо», заменяющему ему Библию! И уж совсем великолепен сыщик Кафф (Джон Уэлш) — всевидящий, всезнающий, дьявольски пронзительный: он с самого начала понял, кто преступник, но, как водится, раскрывает нам это лишь в конце. Типажи этих персонажей созданы великолепно. Они сошли прямо со страниц старых романов и очень похожи на героев Диккенса, у которого Уилки Коллинз учился литературному мастерству.

Всего этого как будто не мало для характеристики положительных сторон фильма. И все же, сколько ни перечисляй достоинства, главное не удалось.

В чем же причина неудачи?



В схематизме, в скороговорке.

Роман Уилки Коллинза — один из ранних и, можно сказать, классических образцов детектива. Скажу сразу: я за детектив! За хороший, конечно, за такой, который захватывает и держит в напряжении до конца. У произведений такого рода есть одна важная особенность. В процессе распутывания преступления перед нами раскрываются какие-то важные черты жизни общества, мы многое узнаем о людях. Роман Уилки Коллинза — именно такое произведение.

Писатель не ограничился историей розысков пропавшего лунного камня. Вокруг этого сюжета он создал картину жизни, в которой реалистические зарисовки быта сочетаются с целой галереей человеческих портретов, написанных в рельефной, а иногда даже гротескной манере, как любили в ту пору и читатели и писатели. У Коллинза детективный сюжет обрел плоть и кровь, он волнует читателя изображенными в нем судьбами.

В романе немалую роль играет Эзра Дженнингс, ученый-медик, ставший жертвой клеветы и ведущий полулегальное существование. К сожалению, на эту роль в фильме выбран не очень хороший актер. А между тем в романе эта фигура значительна, она подчеркивает едва ли не центральный мотив сюжета. У Фрэнклина Блэка и Эзры Дженнингса сходные судьбы, оба жертвы несправедливого обвинения, один уже потерял из-за этого все: место в обществе, любимую женщину, второй на грани того, чтобы оказаться в таком же положении. Иначе говоря, Коллинз, следуя общей гуманистической направленности романа середины XIX века, ввел в свое произведение мотив несправедливости, униженных и обиженных обществом людей. Наш век менее сентиментален. Но и мы, читая «Лунный камень», тоже волнуемся за хорошего человека, страдающего не по своей вине. Мнимой филантропии Годфри писатель противопоставил подлинное человеколюбие Эзры Дженнингса. Именно он, загнанный, потерявший в жизни все дорогое, проникается сочувствием к Фрэнклину и находит ключ к загадке исчезновения лунного камня.

Вот этих человеческих подтекстов действия, глубинного гуманизма романа авторы не сумели выя-

«Лунный камень»
Проницательные старшие джентльмены Беттередж (Бэзил Дигнам) и Кафф (Джон Уэлш)

вить. Теплых, диккенсовских чувств в фильм не вложено. И осталась от книги Коллинза только схема, не согретая симпатией, состраданием, острым ощущением всякой несправедливости. В романе есть подлинный драматизм, местами — мелодраматизм (уж таков был дух и стиль наивного для нас прошлого!); в телефильме это вытеснено холодным подчеркиванием характерности персонажей. Чудовищнее и несправедливее всего это проявилось в отношении Розанны Спирман (Энн Кроппер). Ведь здесь настоящая драма некресивой девушки, полюбившей красавца: вместо того чтобы выявить внутренний трагизм этой судьбы, режиссер сделал фигуру Розанны чуть ли не фарсовой, не пожелал заметить внутренней красоты дурнушки.

Короче, суть в том, что детектив Коллинза проникнут глубоко человеческими мотивами любви, страдания, сочувствия обиженным, обездоленным, страдающим, а фильм сделан в холодном, ремесленном духе.

Подчинив все загадке тайны пропажи лунного камня, сценарист и режиссер обнажили не лучшие стороны романа. Чего, например, стоит «научная» подоплека кражи бриллианта под дурманящим действием лауданума, растянутая почти на целую серию. Смотреть это просто скучно. А история с пятном краски на рубашке — стоило ли ею занимать столько драгоценного времени, которое могло бы пойти на более важные психологические мотивы действия, например, яснее раскрыть характер героини, которая совсем не так проста, как она представлена в фильме.

Не будем преувеличивать. «Лунный камень» не великий роман, равный шедеврам Диккенса или Теккерея. Но он и выше уровня развлекательной беллетристики. Фильм оказал писателю плохую услугу, выпятив слабые стороны произведения и не раскрыв сильных сторон романа, который недаром с увлечением читается и теперь. Такой фильм второй раз смотреть не захочется.

СУММА КВАДРАТОВ КАТЕТОВ

Евгений СЕРГЕЕВ

На первый взгляд все на уровне высоких стандартов современного кино: тут и смена цветных и черно-белых кадров, и тонированная пленка, и съемка широкоугольным объективом, и вкрапленные интервью, и смонтированная малоизвестная хроника 30-х годов. Но почему картина называется «Размышление о городе» («Центрнаучфильм», сценарий Э. Марьямова и М. Торчинского, режиссер А. Герасимов)? Ведь речь идет не столько о Москве, сколько о генеральном плане ее развития. Что же касается размышлений...

Камера добросовестно и даже с некоторыми языками иллюстрирует неторопливый дикторский текст, который, как ныне принято, в меру рассудителен, в меру назидателен, местами чуть-чуть ироничен. Голос за кадром не просто пересказывает положения Генплана реконструкции, а (привнося «личное восприятие») проявляет эрудицию, цитирует летописи, стихи Брюсова, ссылается на Аристотеля и даже предлагает нам представить древнего философа за рулем «Жигулей», прибегает к народной мудрости типа: «Москва не сразу строилась». Это вызывает чувство недоумения, словно подошел к тебе человек и доверительным тоном сообщил, что сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы. А потом начал доказывать, аргументируя свое «открытие» теоремой Пифагора, а цитатами из классики и фольклора. Однако наше недоумение рассеивается, когда на экране появляется заслуженный архитектор РСФСР, профессор В. В. Бабуров. Встреча с ним интересна уже потому, что ныне утвердилось негласное мнение: в градостроении разбираются все, кроме архитекторов. Оно могло бы показаться парадоксом, если бы не было так устойчиво.

Разногласия горожан и градостроителей напоминают чем-то расхождение во взглядах заказчика и застройщика. Первый утверждает, что этот фасон ему не к лицу и костюм тесен, а второй возражает: все, мол, сделано на уровне стандартов и по моде. Москвичи хотят жить в домах и квартирах, отличающихся друг от друга не только номерами. Зодчие говорят — «современные формы», «ритм линий», а горожане — «коробка», «архитектура в полосочку»...

В пылу разногласий мы порой забываем, что архитекторы — тоже горожане и многие из них,

как, например, профессор Бабуров, старые москвичи.

На маленьком пространстве храмы XIV — XVII веков соседствуют с «московским ампиром» бывших дворянских усадеб или с колоннадами классицизма, а рядом тяжеловесность казенных зданий и алогичные изломы модерна доходных домов начала века. Стеклобетонное здание само по себе легко вписывается в этот ансамбль.

Но периодически проектными мастерскими овладевает желание навязать такому ансамблю нечто ему противопоказанное — законченную симметричность. Законченности пока не получается. Зато на центральные магистрали вылезают торцы зданий, которые пытаются заवेशивать рекламой, что вряд ли можно признать архитектурным решением. Но вот камера, снимая новые ансамбли, искусно не замечает острых торцов — здесь чувствуется немалое профессиональное мастерство оператора. И получается, как я уже говорил, что работает она не для проблемного фильма (а он таким задуман), а для серии глянцевого сувенирных открыток.

Бабуров говорит об архитектуре как об образной организации пространства. И образ этот не обязательно «величавость», «торжественность», «парадность». Он считает, что архитектура жилых кварталов должна создавать ощущение обыденности, поскольку быть постоянно прописанным в торжественности человеку трудно.

Бабуров говорит об отношении человека и здания, о «паузах» в ритме улиц, о «зеленых нишах», где можно спокойно посидеть и отдохнуть. Он считает, что таких пауз сейчас мало. По-моему, их достаточно, просто они не оформлены и поэтому выглядят не «зелеными нишами», а «зелеными заплатками» — снесли дом и пустоту залатали озеленением. «Заплатки» можно превратить в скверы и отгородить от улицы. Кстати, раньше в Москве существовала развитая культура ограды. Видимо, ограда — такой же элемент структуры города, как улица, площадь, дом. Если она нужна, а архитекторы ее не запланировали, тогда сами собой растут заборы, заборчики, самодельные штaketники, а то и просто натянута между деревьями проволока (сколько их в Москве!). А снимите сейчас с бульваров чугунные решетки, ограждающие их, и вы увидите, как они изменятся.

Бабуров говорит об образном значении реки. И вновь авторы перебивают профессора, чтоб полюбоваться глянцевыми видами Москвы-реки с нависшими мостами и речными трамвайчиками. Спросите москвича, любит ли он свою Москву-реку. Видимо, да. А много ли людей прогуливается по ее набережным, даже в выходные дни? Отнюдь. Набережные Москвы-реки не приспособлены для прогулки, это довольно шумные и почему-то пыльные магистрали, а пешеход на набережных Яузы — просто редкость. Зато на Чистых и Пионерских прудах всегда много людей.

В течение всего фильма меня не оставляло какое-то странное чувство. Вроде бы авторы хотят поставить сложную проблему (Бабуров говорит...), но одновременно и обойти ее. Они (вернее, Бабуров) касаются самых наболевших вопросов градостроения и моментально уходят в сторону, чтоб «показать»: мол, все в порядке, все благополучно.

Бабуров рассказывает о соотношении пешеход — автомобиль, о проблеме центра, а камера снова отводит взгляд, чтобы полюбоваться очередной панорамой или макетом застройки. Зачем?..

А может, следует поставить вопрос иначе? Зачем авторы вообще включили в фильм интервью с профессором Бабуровым? Ведь он им вроде только мешает. У них вполне определенная цель — взять проблемы десятилетней давности, когда-то усиленно дебатовавшиеся в прессе, а ныне известные всем — от пенсионера до первокурсника, и показать, что проблемы эти успешно решались, решаются и будут решаться. Так что пусть общественность не волнуется и не придумывает новых проблем. Без них разберутся. Но сделать это авторам хотелось не как-нибудь, а интеллигентно, со ссылками на Аристотеля и Брюсова, с подключением известного архитектора. Однако профессор «не оправдал надежд»: вместо того чтобы авторитетно разрешить все сомнения, взял да и стал говорить о непредусмотренных проблемах. Вот и пришлось авторам фильма все личные суждения профессора приводить к общему знаменателю и утверждать, что, каким бы путем мысль ни шла, любую оригинальную гипотезу все равно можно свести на нет суммой квадратов прямоугольных катетов.

ПИСЬМО
с комментариемВХОД
НЕ
ВОСПРЕЩЕН

мне всегда немного досадно. Нужно ли это делать? Нужно ли выворачивать наизнанку волшебство кинематографа?

Возможно, я чего-то недопонимаю, но уверен: так думать не только я.

В. Бураков, штурман
Владивосток

НА ПИСЬМО ОТВЕЧАЕТ КИНОРЕЖИССЕР, ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ РСФСР ВИЛЕН АЗАРОВ.

Прочитал я письмо Василия Семеновича Буракова и задумался: «А может быть, он прав? Зачем действительно распахивать дверь в лабораторию, где совершается тайна рождения кино? Увидит иной всю будничность этой лаборатории и скажет: тоже мне святилище искусства! Здесь скорее мастерская подделок. Самолеты горят игрушечные. Вместо лица у антера неприметная маска. Даже снег и тот не настоящий...»

Не разочарует ли все это кого-либо болельщика кино, заглянувшего в «кинематографическую кухню»? Убежден, что не разочарует. Опасности для престижа художественного производства в таких экскурсиях за кулисы нет. Искусство, как бы оно достоверно ни передавало жизнь, все же не сама жизнь, а лишь ее отражение, вымысел. Но вымысел, который не грех написать и с большой буквы. Вымысел, над которым, как сказано поэтом, роняет слезу даже сам его создатель.

На экране трагедия. Зрители взволнованы, глубоко опечалены смертью, постигшей героя фильма, хотя отличные знают, что перед их взором только

тени. Антер, исполнивший роль погибшего героя, жив и, быть может, в эти самые минуты где-то даже веселится. Но не об антере думаем мы сейчас, а о герое фильма. Антера вне образа героя для нас в этот момент не существует.

Итак, жизненность, правдивость образа героя не нарушается оттого, что мы знаем: это сыграно. Больше того, сопереживая герою, мы благодарны актеру, сыгравшему эту роль.

Также могу твердо сказать, не разрушая достоверность фильма искусственные снега, дожди, ураганы и т. п., если от них тянет стужей, влажностью, опасностью.

Зачем при съемках фильмов прибегать к условным, имитированным явлениям природы? Их ведь немало естественных. Верно, немало. Во всяком случае, вполне достаточно для киносьемки. И я не знаю кинематографиста (режиссера, оператора), который не стремился бы снимать природу. Это и ярче получается и делать обычно проще: не надо ничего придумывать. Но, как говорится, дорога ложка к обеду. Кинопроизводство не может быть сезонным, зависящим от капризов погоды (от них даже земледелие старается избавиться: парники, теплицы, дождевальные установки и т. п.). К тому же естественный дождь (снег) часто мешает съемкам.

Есть еще одна немаловажная сторона кинопроизводства, требующая услуг имитации. Съёмочный коллектив заботится не только о том, чтобы картина отличалась высоким идейно-художественным уровнем, но и о том, чтобы сделать ее предельно экономно, с наименьшими затратами материальных ценностей. И часто вместо того, чтобы организовать экспедицию для натуральных съемок какого-нибудь морского эпизода, скажем, «единоборства лайнера со штормом», съёмочная

группа днями и неделями томится над созданием моря, лайнера и шторма в павильонах студии. Потом на экране даже «морские волки» не заметят подделки. А благодаря этому экономлены время, денежные средства, рационально использованы творческие силы.

Вы можете мне резонно возразить. То, что искусство — условность, все зрители прекрасно знают и помнят. Но зачем раскрывать, обнажать эту условность? Если даже и нет вреда от разочарования какого-либо болельщика, то какой прок от посвящения в «секреты фирмы» посторонних лиц?

На этот счет я могу сказать лишь одно. Здесь уж дело в различии интересов, вкусов.

Я, например, несколько раз с огромным интересом и волнением смотрел фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», хотя, как и все зрители, знал, что заснят в этих фильмах не живой Владимир Ильич, а исполнитель его роли — замечательный актер Борис Васильевич Щукин. И в то же время я был очень рад любому случаю познакомиться с титанической будничной работой по воссозданию образа Владимира Ильича, которую выполнили Б. В. Щукин и режиссер М. И. Ромм. Это знакомство не только обогащало мои познания, но и приносило огромное эстетическое наслаждение. И думаю, что меньше всего это было проявлением моего чисто профессионального интереса. Во всяком случае, я знаю немало людей, весьма далеких от кинопроизводства, которые с увлечением читали и читают воспоминания Б. Щукина, М. Ромма и других создателей замечательной дилогии, создателей «Чапаева», трилогии о Максиме...

Нет, мне кажется, «вход посторонним» не должен быть воспрещен за кулисы кинематографического цеха.



ИГРА ПОРТРЕТАМИ



Страница, исписанная тесным, мелким и неуверенным почерком Лермонтова, мгновенно меняется, когда рукопись превращается в строй типографских литер. Их безличная «однообразная краснота» сообщает лермонтовской прозе надменную лаконичность и сумрачное величие. Без сомнения, Лермонтов, марая и терзая черновики, предчувствовал и готовил такую метаморфозу. Он добивался невозмутимо холодного звучания «едкой истины», которая озадачила и смутила первых читателей «Героя нашего времени». Современники растерялись, столкнувшись с Печориным, а Лермонтов, будто посмеиваясь над ними, говорил, что ему «просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает...». Но эта «веселость», заявленная в предисловии, обнаруживала себя странно и двусмысленно. То она отзывалась нескрываемой симпатией к Печорину, едва ли не слиянием с ним, так что Печорин казался двойником автора. То она изливалась иронией

над Печориным, и автор, неприязненно отдаляясь от героя, ставил его в положения совсем некрасивые. В «Княжне Мери» Печорин, затаившись за ставнями или за незадернутым занавесом, заглядывает в чужие окна, подслушивает чужие разговоры. А потом без всякого смущения заносит в свой «журнал» результаты таких наблюдений...

Ход времени подчас удивительно меняет восприятие прозы. Если первые читатели, по словам Лермонтова, «ужасно обиделись» и сочли Печорина какой-то злой карикатурой («человек не может быть так дурен»), то следующие поколения выказали, наоборот, полнейшую готовность видеть в Печорине натуру благородную и душу высокую. Такие разные художники, как В. Верещагин и В. Серов, оба любовались Печориным и оба нарисовали его романтическим красавцем. Постепенно мысль о том, что Печорин — «второе я» Лермонтова, утвердилось в сознании читателей. Многочисленные театральные и кинематографические версии «Героя



«Это княжна Мери
прехорошенькая...»
Мери (И. Печерникова)

«Мы встретились
старыми приятелями».
Грушницкий (А. Миронов),
Печорин (О. Даль)

«...она единственная
женщина в мире, которую
я не в силах был бы обмануть».
Вера (О. Яковлева)

Фото Алексея Агеева

нашего времени» были одушевлены этой мыслью. Слова же самого автора о том, что он писал портрет, «составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии», как будто пропускались мимо ушей. Один за другим Печорины, красивые и решительные, появлялись на сцене и на экране. В них чудилось всегда нечто роковое. Подобно чеховскому Соленому, каждый из них мог бы сказать о себе: «...у меня характер Лермонтова. Я даже немножко похож на Лермонтова».

В новой работе Анатолия Эфроса, названной «Страницы журнала Печорина» и сделанной по «Княжне Мери», Печорин на Лермонтова ничуть не похож, и режиссер Печориним не любуются. Эфрос возвращает «герою нашего времени» ту многозначность, которой наделил его автор.

На телевизионном экране ведется настойчивая игра портретами. Спокойными крупными планами надвигаются на нас и поворачиваются перед нами лица княжны Мери, Веры, Грушницкого, Печорина. В этих кадрах

оператором В. Полухиным сохранены и рококовская нежность колористической гаммы и привычные ракурсы тропининских погрудных и поясных портретов. Атмосфера безвозвратно ушедшей поры передается умышленной близостью к русской портретной живописи конца XVIII—начала XIX века, а также безупречной точностью костюмировки. Ни режиссер, ни оператор, однако, вовсе не хотят ни достоверности интервью, ни поэтичности пейзажей. Декорация в привычном смысле этого слова вообще упразднена. Не то чтобы решено было разыграть «Княжну Мери» в сухих, например, и тем самым вырвать ее из среды, в которой вещь родилась. Во все нет, никакого желания уйти от исторической конкретности режиссер не испытывает. Тем не менее...

В «Княжне Мери» есть одно примечательное место: «Танцы начались польским; потом заиграли вальс... Я стоял сзади одной толстой дамы, осененной розовыми перьями; пышность ее платья напоминала времена

фрижм, а пестрота ее негладкой кожи — счастливую эпоху мушек из черной тафты». Значит, сам Печорин мысленно видит себя в бальной толпе на фоне этой толстой дамы, осененной розовыми перьями. Быть может, эта фраза из журнала Печорина подсказала режиссеру простое решение, неосуществимое на сцене, но возможное на экране? Чаше всего он видит и показывает своих персонажей так, что чьи-то спины, плечи, руки, костюмы неожиданно и непридуманно принимают на себя функции декорации. Никаких колонн, камней, беседок, балконов, скамеек, окон. Человеческое лицо возникает на фоне разноцветных мундиров, сверкающих эплет, пышных, тяжелых или воздушно-прозрачных дамских платьев.

Фон этот подвижен, переменчив, и его мобильность полностью избавляет режиссера от заботы о характеристике места действия и от необходимости перемещать персонажей в пространстве. Только что Печорин был на «военной пирушке», стоит ему слегка повернуть голову, и он уже в саду возле дома княжны. Мы ведь читаем журнал Печорина, его дневник?

Следовательно, мы движемся вместе с его мыслью, подхватываем и перенимаем его впечатления. Вот почему Эфросу не нужна даже узенькая площадка на вершине скалы, где происходит дуэль. Ему незачем показывать нам ни эту площадку, ни путь к месту поединка, ни вид на гору Машук. Вполне достаточно и того, что сам Печорин назовет и кратко охарактеризует «обстоятельства места действия».

Решение Эфроса выигрышно во многих смыслах. Во-первых, оно полностью передоверяет самому Лермонтову рассказ о том, где, в какой обстановке происходят события, в которых Печорин участвует и которыми он управляет. Во-вторых, это решение сводит на нет назойливую болтовню вещей, суетную разговорчивость бутафории и реквизита, нередко заглушающую живые человеческие голоса в экранизациях классики. (Вспомним хотя бы, как громко разговаривали, а то и кричали вещи в фильме «Дворянское гнездо».) В-третьих — и это, быть может, самое главное, — оно позволяет сохранить на экране динамику лермонтовской прозы, ее быстрый ход. События совершаются с той же стремительностью, с какой они занесены в журнал Печорина, путь от одного происшествия к другому так же короток, как и в его дневнике. В результате же и лермонтовским словам не тесно (иные слова Эфрос успеваает повторить и дважды и трижды) и мыслям просторно.

И еще один выигрыш побочный, но важный: тут Печорину не приходится ни подслушивать, ни подглядывать. На экране Печорин не подслушивает, а прислушивается, не подглядывает, а вглядывается. Мотив праздного любопытства режиссер отменил. Вперед выступил иной мотив: ожидание собственной гибели и стремление к ней, владеющее Печориным. В Печорине, которого сыграл Олег Даль, меньше всего ощущается бретер, завзятый дуэлянт, играющий судьбой. Перед нами — сумрачный мыслитель и наблюдатель, старающийся понять самого себя, разгадать причины бедствия, которое его постигло. Даль ведет свою роль так, что мы все время чувствуем страстную и сильную натуру Печорина, но видим, воочию видим: его сильную волю некуда направить. И то сказать: Печорин вышел на жизненную сцену тогда, когда трагедия декабристов была уже отыграна. Человек, самой природой, казалось, предназначенный для высоких свершений, он замкнут в бездуховной и пустой светской среде. Рожденный действовать, он вынужден пассивен. Стремясь разорвать порочный круг суетного светского мелькания, Печорин — в момент, ко-

гда он знакомится с княжной Мери, — по мысли А. Эфроса, уже твердо решил воспользоваться первым же случаем, чтобы уйти из жизни.

Эфрос отдал Печорину знаменитые строки: «И скушно, и грустно, и некому руку подать...» Не думаю, что Печорин принял бы такой подарок. Это, пожалуй, не его слова, в них еще жива надежда на человеческую близость. Для Печорина время таких надежд уже позади. Однако победителей не судят: Даль читает эти строки с такой горечью, с такой болью разочарования, что стихи вдруг звучат как проза и впрямь кажутся печоринскими. В них слышится мизантропическая мрачность. Это слова человека, утратившего всякий вкус к своеволию и радостям бытия.

Портреты Печорина, снова и снова возникающие на экране, овеяны печалью безверия: нервные, тонкие черты, умные, холодные глаза, из глубины которых глядит постылая тоска. Речь иронически острая, ледяная, совершенно чуждая пафоса и пыла.

В свой черед, портреты Грушницкого опалены огнем нетерпеливого жизнелюбия: открытое, чуть грубоватое, но энергичное лицо, юношеская мечтательность, наивная устремленность к любви и готовность к подвигам.

Если Печорин — само разочарование, то Грушницкий — весь предвкушение. Фигура, которая прежде воспринималась как жалкая и смешная — своего рода пародия на Печорина или же предвестие Карандышева, — осмыслена здесь по-новому. И режиссер и артист А. Миронов отнеслись к Грушницкому благосклонно. И хотя все поступки и все слова Грушницкого комментирует — то снисходительно, то презрительно — сам Печорин (это ведь его «журнал»), тем не менее Андрей Миронов упрямо защищает Грушницкого от иронии и насмешек. Ведь не Грушницкий же повинен в том, что его торопливая молодость столкнулась с этой усталой душой, с ее мертвящей пустынностью.

Конечно, Печорин и умнее и проныцательнее. Но у Печорина будущего нет и быть не может, его судьба на излете. А Грушницкому верится, что вся жизнь еще впереди.

В таком резком противостоянии душевной распаханности Грушницкого и глухой замкнутости Печорина, мальчишеской бравады одного и непроницаемого спокойствия другого вся история злополучного поединка становится фатально неизбежной. Грушницкий целится неуверенно, его пистолет ходит ходуном, — слишком уж она похожа на убийство, эта дуэль. И промах приносит ему понятное успокоение. Глядя прямо в глаза Печорину, который уж, конечно, не промахнется, Грушницкий на краткий миг возносится вдруг до высоты своего собственного идеала. Он погибает так, как ему хотелось бы жить.

Грушницкого жаль: какая, в сущности, вздорная смерть на рассвете жизни. Но жаль и молоденькую, наивную красавицу княжну, которую сыграла И. Печерникова, жаль печальную, умудренную любовью Веру, которая одна, как успеваает намекнуть нам О. Яковлева, догадывалась о том, что творится у Печорина на душе. А главное, жаль Печорина, которому не удалось погибнуть и снова надлежит жить, предстает и дальше влачить свое бесцельное существование.

Игра портретами, позволившая нам заглянуть в душу каждого из персонажей, в конечном-то счете приносит с собой не только сожаление об их участи, но и всю горечь того времени, когда будущее самому Лермонтову казалось пустым и темным.

А. Эфросу удалось главное — сблизиться с поэтом, заговорить его языком.

Мое детство прошло в селе Чонташ, что лежит километрах в двадцати от Фрунзе. С той поры село сильно изменилось — новые дома, колхозные постройки, старых уж почти и не осталось, а отцовский дом до сих пор стоит. Отец прочно строил, все своими руками делал, работал, что называется, от зари до зари. Все умел. Был он кузнецом, плотником, чеканщиком, делал телеги, колеса, точильные станки, деревянную посуду. Редкой красоты узоры из серебристых гвоздей выкладывал на седлах. Мастерил комузы из урючного дерева, красивые, звучные, в Чонташе на них и сегодня играют. Делал он их как раз под тембр своего голоса, так что когда пел, а пел он прекрасно, от души, мелодия сама с его пением сливалась.

Знали его всюду и как прекрасного джигита. Ни один большой праздник или той в Киргизии не обходится без козлодранья — азартной спортивной игры, в которой нужно отнять у соперников козлиную тушу и умчаться в свой аил. Случалось, что до трех сотен джигитов съезжались со всей Чуйской долины на такие игры, неслась байга на пятнадцать, а то и на двадцать верст. Отцу в колхозе всегда лучших коней давали: он никогда не подводил.

Еще был он мастером соколиной охоты: видно, не зря вышел из рода Кушчю — «кушчю» по-киргизски со-



Сууменкул Чокморов:

СЫНА Я НАЗВАЛ БАХТЫГУЛОМ

кольничий значит. Это непростое дело. Нужно уметь отловить соколов, распознать по когтям и клювам, из какой птицы охотник получится, потом выдрессировать — самое трудное здесь научить сокола возвращаться назад, на перчатку.

Был отец неграмотен, сам не мог газеты прочесть, но была у него огромная жажда знать, что делается во всем свете, и нас, семерых своих сыновей и трех дочерей, всех заставил выучиться и в люди вывел.

Все братья своими путями в жизни пошли, но каждый взял от отца ка-

кую-то грань его многих талантов. Султан, как и отец, — мастер «золотые руки», кузнец, плотник, чеканщик. Чолпонкул — чабан, Намырбек — кандидат экономических наук, Бакия — музыкант, преподает музыку в училище, Эсен — геолог, Суеркул — спортсмен, окончил институт физкультуры (вообще почти все мы заядлые спортсмены), я стал художником, а затем и актером.

Сейчас на «Киргизфильме» ставят документальный фильм «Мои братья», в котором я расскажу с экрана об отце, о матери, простой доброй

женщине — вечной труженице, о братьях...

В детстве я тяжело болел. Болезнь началась, когда я учился в третьем классе, а в четвертом меня уже так прихватило, что думал: все, конец. Стал буквально калекой. Руки-ноги стянulo в суставах, от каждого движения больно было. Школу пришлось бросить. Скверно было, даже жить не хотелось.

Лежал в больнице. Лечила меня врач по фамилии Гуревич. Это она меня на ноги поставила. Ведела, как станет чуть полегче, заняться спор-



ТОЛЬКО В МАССОВКЕ?



Чем не гибель «Титаника»? Самое настоящее судно, самая настоящая вода, хоть и пресная, даже сигналы SOS. И — айсберг. Айсберг старой проблемы, о которой разбиваются все надежды. Только сигнал бедствия исходил не от питана, а от пассажиров.

В начале нынешнего года на палубе прогулочного судна «Форарльберг» на Боденском озере шла конференция деятелей культуры Австрии.

Сейчас редкий печатный орган этой страны присоединяет свой голос к хору печальных воспоминаний о кинематографическом прошлом Австрии. Вспоминаются не только двадцатые и тридцатые, но даже пятидесятые годы с их, быть может, не столь уж глубокими, но все же вполне привлекательными музыкальными лентами. «То были времена!» — восклицала газета «Вокс-прессе», печатая впечатления одного молодого киноведа, посмотревшего в музее кинематографии несколько старых фильмов В. Форста М. Кертеса, Б. Уайлдера. Действительно, Австрия, где всегда любили ходить в кино, где и по сей день устраивается международный кинофестиваль «Виеннале», теперь, как пишет «Фольксштимме» в кинематографическом плане не имеет никаких преимуществ перед таким, например, государством, как Заир. За три года австрийские зрители увидели в кинотеатрах около полутора тысяч фильмов, но из них лишь полтора десятка отечественных.

Между тем зритель, то ли устав от телевизора, то ли отказавшись от автомобильных прогулок из-за взлетевших цен на бензин, зачастил в кино-



Командир Максумов
(«Седьмая пуля»)

Художник Темир
(«Красное яблоко»)

Ахангул («Лютый»)



том. Заставила в себя поверить. И я решил: бороться же надо!

Около нашего дома была котловина. Я туда уходил, чтобы меня не видели: бегал, делал зарядку, гимнастические упражнения. И вообще занимался спортом всюду, где только мог, всегда, когда была хоть малейшая возможность. Так постепенно стал одолевать болезнь и одолевал, хоть она и отняла у меня полтора года. Четвертый класс я не кончил, пятый — не кончил, а в шестой уже вернулся. С тех пор со спортом никогда не

расставался. У меня первый разряд по волейболу, играл за сборную Ленинграда и Киргизии.

В то время, когда я не мог ходить в школу, началась моя страсть к живописи. Тогда я жил у брата Намырбека. На стене в его доме были приколплены репродукции — «Поддень Клодта», «Витязь в тигровой шкуре» Тоидзе и «Охота на львов» Делакруа. «Охота на львов» меня особенно поразила. Я в то время не понимал, что это копия, оттиск, а не оригинал. Брат показал мне цифру в углу листа: «Ты думаешь такая картина одна? Их сто тысяч». И я подумал, каким надо быть замечательным художником, чтобы твои картины расходились по свету в сотнях тысяч копий, чтобы их смотрели миллионы людей.

У меня пробудилось желание рисовать. Я с радостью шел пасти овец,

чтобы подняться повыше в горы, увидеть ту красоту, которая оттуда открывается.

А места у нас неповторимые. Прямо из села — вид на Чуйскую долину, горизонт далекий-далекий. И я рисовал, рисовал... Так родилась моя мечта стать художником, поехать во Фрунзе учиться. Потом, когда стал студентом Ленинградской академии художеств, мне дали курсовое задание — скопировать в Эрмитаже «Охоту на львов» Делакруа.

Еще в те годы, когда я учился в Академии художеств, случай чуть было не привел меня в кино. Однажды мы рисовали во дворе Академии коня, с натуры. И во время короткого перерыва я для разминки вскочил

в седло и поскакал. И тут из-за ограды меня окликнул какой-то человек. Оказалось, что это второй режиссер фильма «Джур» — готовившейся тогда совместной постановки «Ленфильма» и Киргизской студии. Он искал исполнителя на главную роль. Предложил мне попробоваться. Я согласился. Пробы были удачными.

Но под конец все расстроилось. Видно, режиссер не решился доверить главную роль непрофессионалу.

Позже, уже вернувшись во Фрунзе, я познакомился с Болотом Шамшиевым. Я тогда писал портрет Саякбая Каралаева, «киргизского Гомера», сказителя, со слов которого записан героический народный эпос — «Манас». А Шамшиев снимал о Каралаеве документальный фильм. В то время он обдумывал будущую работу, свой дебют в игровом кино, — «Выстрел на перевале Караш». С этой встречи началась моя актерская судьба — в «Выстреле на перевале Караш» я сыграл непокорного бедняка Бахтыгула.

С тех пор у меня было немало ролей в кино: Данияр в «Джамиле» и Байтемир в «Я — Тянь-Шань», комиссар Низаметдин Хожаев в «Чрезвычайном комиссаре» и командир Максумов в «Седьмой пуле», пограничник Карабалта в «Алых маках Иссык-Куля», кузнец Утур в «Поклонись огню» и бедняк Ахангул в «Лютый». Недавно закончены съемки «Дерсу Узала» Акира Куросавы (я сыграл там Чжан-бао, предводителя отряда, сражающегося с хунхузами) и «Красного яблока» Толомуша Океева — здесь я впервые выступаю в современной роли человека своей профессии, художника Темира. Жду съемки на «Мосфильме» в «Бомбе для председателя». Но Бахтыгул по-прежнему остается одним из самых дорогих для меня образов. Когда у меня родился сын, я назвал его Бахтыгулом.

Что же случилось? Ведь даже те немногие фильмы, которые все еще делаются в Австрии, нередко имеют успех на международных фестивалях. Работы А. Корти «Притвориться мертвым», М. Мадави «Счастливые минуты Георга Хаузера» обратили на себя внимание в Карловых Варах, Тегеране, Карфагене. «Мы, — сокрушенно заметил глава одной австрийской фирмы, — единственная страна, где кинематограф не получает никакой государственной поддержки». Такова верхушка айсберга. Попытаемся заглянуть под воду.

В Австрии с некоторых пор пролегла ледяная полоса отчуждения между двумя лагерями. По одну сторону — приверженцы коммерческого фильма, по другую — ищущие молодые люди. Те и другие вот уже пять лет спорят о том, кто и как может получать помощь от государства. У «могильщиков австрийского кино» (так окрестил коммерческих киноделателей журнал «Нойес форум») достаточно сил и средств, чтобы руками своих сценаристов, режиссеров, актеров изготавливать рекламные, видовые, телевизионные ленты. И когда в 1970 году проблема приобрела деловые очертания, правительство наконец проявило готовность помочь: на помощь мог рассчитывать только тот, кто заручится предварительным одобрением проката. Поскольку прокату ближе интересы кассовые, а сам он зависит от западно-германских и американских фирм, то коммерческое начало не могло не восторжествовать. Причять такие условия значило бы для молодых навсегда распрощаться даже с иллюзией свободного творчества. Проект закона к тому же содержал

два вида поощрений: расходы на производство и премии за удачные работы. Первое возлагалось на министерство торговли, где коммерческие позиции, естественно, наиболее сильны, второе — на министерство просвещения и культуры.

Поборники нового австрийского кино вынуждены довольствоваться недорогими экспериментами в пределах короткого метража и преимущественно телевизионного экрана.

Павильоны студии «Вена-фильм» да поросшие вереском и зельвейсами склоны Альп представлены могущественным зарубежным фирмам. Не удивительно, что фильм о великом австрийце Иоганне Штраусе был снят недавно в Вене и Зальцбурге американской фирмой «МГМ», австрийскими в нем были лишь массовки да технический персонал.

В нынешнем году в Австрии снимались фильмы «Туз в рукаве» и «Расплата» (оба американские, с Авой Гарднер, Дирком Богардом и Омаром Шарифом). В кадр часто попадают австрийские горнолыжники, но и то, как правило, в качестве дублеров. Лучшие актеры Австрии заняты лишь переводчиванием зарубежных лент.

Перестал выходить один из ведущих органов кинематографистов — газета «Эстеррайхше фильм унд кино-цайтунг». Главная причина этого — в ориентации газеты, которая оказалась не по нраву хозяевам австрийской кинопромышленности.

Когда дело касается кармана, все соображения насчет развития национального искусства отступают на задний план. Так в прошлом году министер-

ство просвещения решилось выделить режиссеру Г. Траубу дотацию на съемки фильма «БИТ», но ограничилось лишь половиной обещанной суммы. Эта половина поступила на текущий счет солидного национального предприятия «Вена-фильм», павильонами которого пользовался Трауб. Когда фильм оставалось лишь озвучить, кредит иссяк. А с выплатой второй половины дотации министерство не торопилось.

Что же сделала «Вена-фильм»? Разрешив Траубу продолжать начатое, фирма приняла меры, чтобы оградить себя от неожиданности. Ее агенты установили, что в галерее «Сецессион» экспонируется серия гравюр «Венсеремос», принадлежащая Траубу. Подождая, пока выставка закрылась (при публице неудобно), «Вена-фильм» конфисковала гравюры под залог.

...В Вене на площади Пратер-штерн высится позеленевшая и почерневшая от копоти фигура человека со шпагой. Это монумент адмиралу Тегетгофу, сооруженный в честь победы Австрии над Италией в морской битве при Лиссе. Из учебников истории можно узнать, что когда-то Австрия имела выход к морю, флот и адмиралов.

В Австрии много памятников событиям и людям, навсегда ушедшим в историю.

Было здесь и кино. А теперь? В ответе на этот вопрос австрийские кинокритики единодушны. Теперь возможны два выхода: или поставить отечественному кино памятник, или предпринять действительные усилия для его оживления.

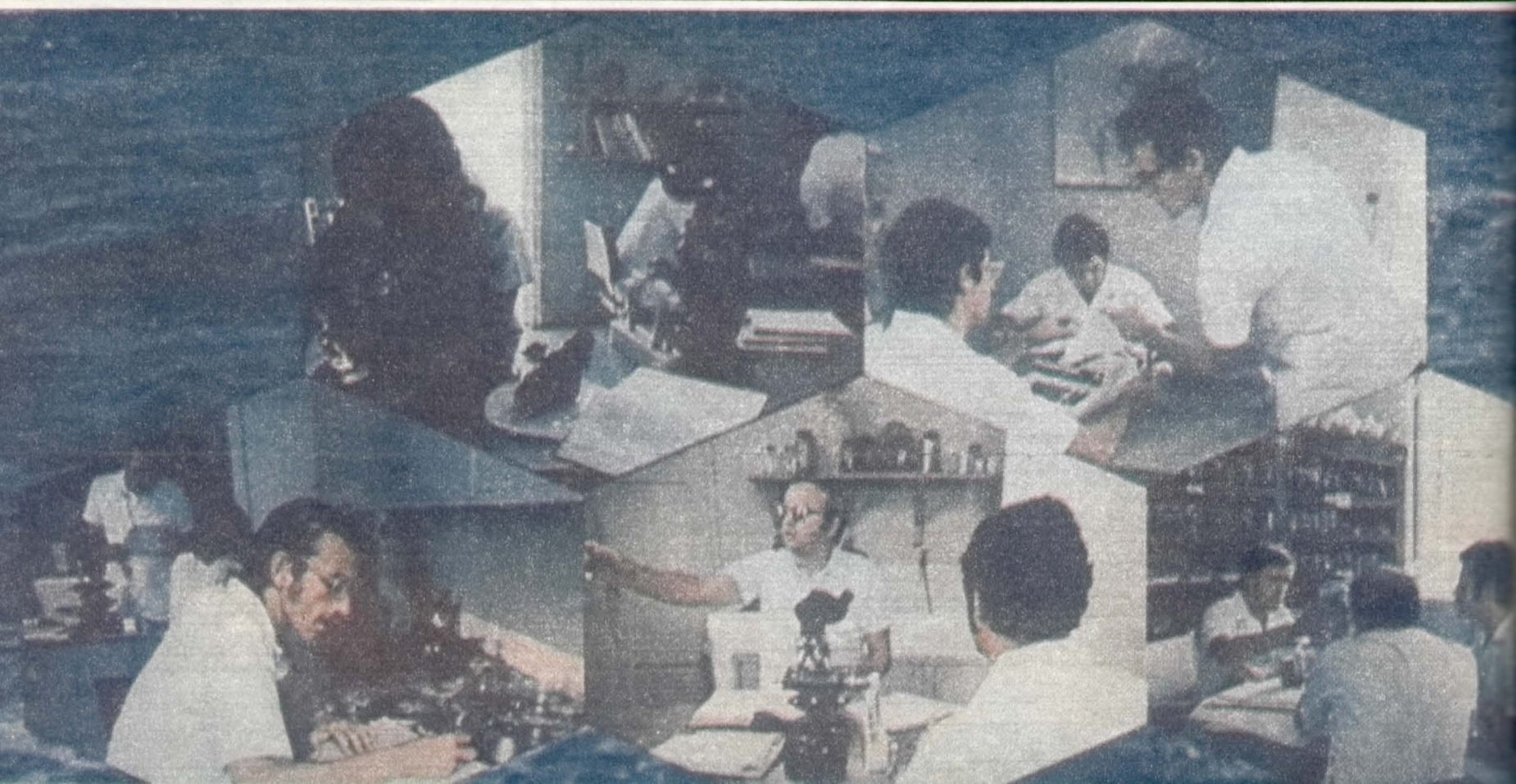
БЕРЕГИТЕ ОКЕАН!



● Каким увидит нашу планету
человечество будущего?



● Кадры из фильма «Человек
и Океан».





● *Чтобы познать океан,
мало усилий одной страны.
Международная океанологическая
лаборатория исследует
тайны подводного мира*

Э то кадры из нового научно-популярного полиэкранного вариоскопического фильма «Человек и Океан» (студия «Мосфильм»). О работе над ним рассказывает один из постановщиков ленты, режиссер М. Ковалев: — Фильм сделан специально для показа на Всемирной выставке «Экспо-75» в Японии.

Океан — колыбель человечества, и жизнь всего земного на нашей планете в значительной степени зависит от его здоровья. В своем фильме мы хотели показать, как прекрасен океан своими бесценными богатствами, живыми и вечными. Сколько неисчислимых ресурсов для жизни человечества таит он в себе и как он щедр.

Борьба за сохранение океана — общая задача ученых всех стран, дело рук всего человечества. В ней активно участвуют ученые Советского Союза, США, Франции, Японии, Англии,

Испании, Кубы и многих других стран. Несколько слов о творческой группе «Совполикадр», которая осуществила постановку фильма «Человек и Океан». Возглавляет творческий коллектив режиссер Александр Шеин.

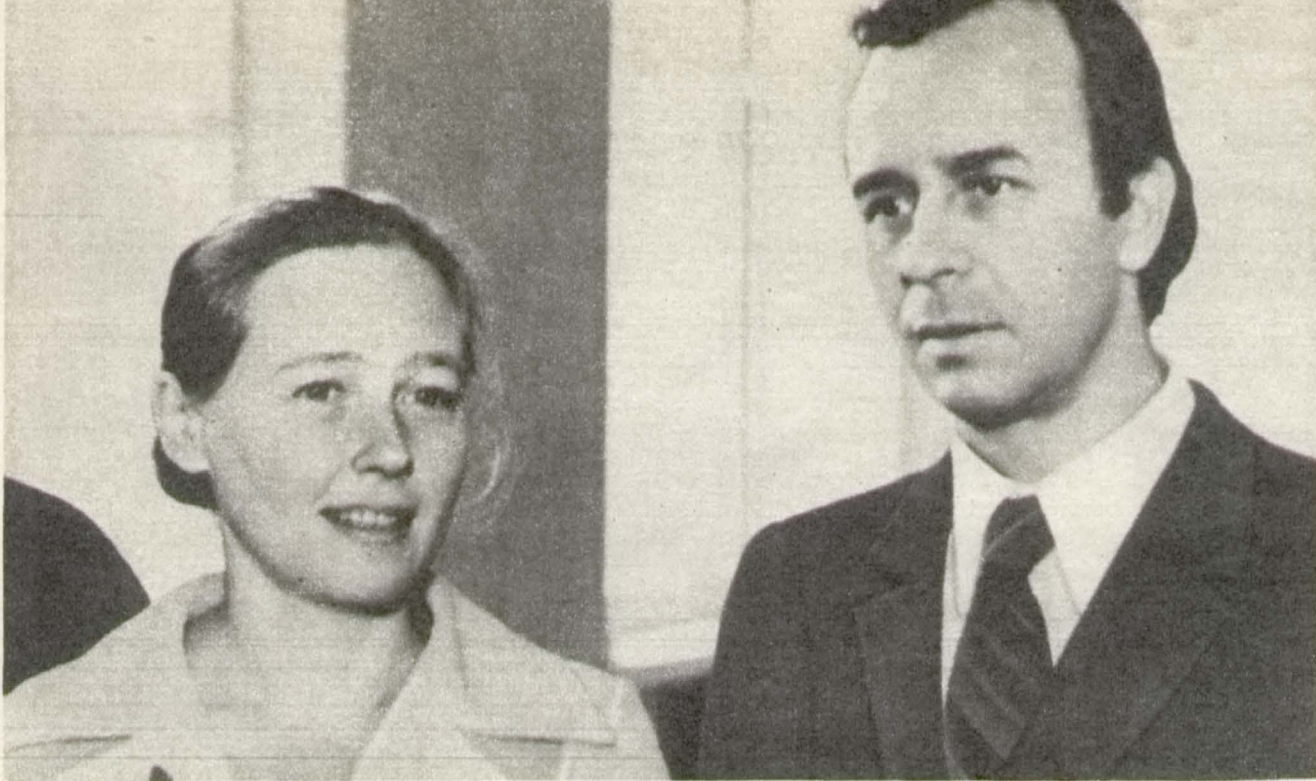
По системе «Совполикадр» были сняты такие фильмы, как «Наш марш», «Интернационал», «Я — гражданин Советского Союза», «Товарищ Сибирь», «Гармония», «Комсомол».

Над фильмом «Человек и Океан» работали режиссеры М. Ковалев, В. Полин, операторы М. Биц, А. Винокуров, А. Зенян, Ю. Орешкин, Б. Травкин, художник А. Желудков, композитор К. Баташов.

Сейчас группа работает над русским вариантом фильма, который, как предполагается, выйдет на экран в начале будущего года.

Валентина Сологуб





«Дневник директора школы». Валентина Федорова (И. Саввина), Свешников (О. Борисов)

УЧИТЕЛЬ — ПРОФЕССИЯ И СУДЬБА

Симон СОЛОВЕЙЧИК

Учитель на экране? После «Доживем до понедельника»? После знаменитого урока о лейтенанте Шмидте? В дни международного кинофестиваля фильм этот показывали в нескольких кинотеатрах Москвы, и надо было видеть, как его смотрели. В тишине. Не поднимались с мест до последнего кадра, до последней надписи, до прощального появления Тихонова на экране. Только сейчас до конца понимаешь значение этого фильма Станислава Ростокского по сценарию Георгия Полонского. Почти все самые серьезные проблемы школы затронул он, так что новые фильмы о школе поначалу могут показаться повторением пройденного. Все по той же схеме: передовой учитель — отсталый учитель — яркий ученик — схватка из-за него. Выступает ли в качестве передового директор школы («Дневник директора школы» Бориса Фрумина по сценарию Анатолия Гребнева, «Ленфильм») или студентки-практикантки несут в школу новое («Это мы не проходили» Ильи Фрэза по сценарию Михаила Львовского, студия имени М. Горького) — схема остается той же, что и в «Понедельнике», и те же проблемы, и та же страсть, и те же диалоги (только не такие острые), и так же, как в прославленном фильме учитель взрывался из-за того, что кто-то в учительской говорит «ложу», так теперь страдает директор, услышав от учительницы «транвай».

Да есть ли нужда в таких фильмах? Не копии ли они? И не проще ли, не дешевле напечатать побольше действительных копий «Понедельника»? Легко представить, как и в зрительном зале и на студиях говорят или будут говорить: «Опять про школу? И опять про то же?»

Опять! Опять и опять, потому что хотя сюжетных схем в природе не так уж и много (известно же, например, что существует всего тридцать две трагические коллизии), но школа, как жизнь, неисчерпаема. Опять и опять, потому что не одним уроком учит учитель и не одним уроком-фильмом должна учиться школа. Опять и опять, потому что интерес к

школе растет и будет расти еще быстрее.

Фильм про учителя — это не совсем то же, что фильм о враче, директоре или металлурге. И не будем даже настаивать на банальной мысли о том, что, дескать, не то важно, что учитель, а то, что человек. Нет, фильм про учителя — это именно про учителя фильм, а не про человека в должности учителя, потому что сама учительская профессия выявляет, концентрирует одну из важных сторон любой человеческой жизни. Почти все фильмы, как и почти все произведения искусства, подпадают под одну из рубрик: человек и революция, человек и война, человек и общество, человек и любовь, человек и работа, человек и природа, человек и он сам... Герой испытывается войной, любовью, работой. Но есть еще одна, такая же важная, но мало разработанная «рубрика»: человек и дети... Фильм про учителя — это, по сути, фильм и про всякого взрослого в его прикосновении к детям, или, если хотите, в его соприкосновении с будущим. Острая проверка для любого из нас, серьезное нравственное испытание, которого иногда не выдерживают люди, стойкие на войне и смелые в любви.

Нетрудно предсказать, что со временем раздумья на тему «человек и дети» займут одно из первых мест, и тогда фильмов про учителя и про школу станет еще больше... Ведь мера отношения к детям (к будущему, к новой жизни, которую всегда несут с собой дети) — это и мера гражданственности человека, мера сознательности общества. Не случайно самые известные наши актеры сыграли в последние годы учителя на экране: В. Тихонов, С. Бондарчук, М. Булгакова, И. Саввина. Можно предположить, что и другие большие актеры захотят испытать себя, своих героев еще и этой трудной учительской пробой. Закономерный процесс.

Закономерный еще и потому, что даже самые привычные схемы каждые несколько лет наполняются новым содержанием. Школа — живой организм, и ее здоровье, так же как

и ее болезни, постоянно меняются. В фильме «Доживем до понедельника» актриса Нина Меньшикова откровенно играла этакую педагогическую бестию с поджатыми губами, с резким, а порой и вкрадчивым голосом. Лицемерие и ханжество, два эти страшнейших педагогических порока, пронизывали каждое ее движение.

Не то Ия Саввина в фильме «Дневник директора школы». Она не лицемерит, она пряма и открыта. Она не злится, как Н. Меньшикова, а страдает. Она искренне боится за своих учеников, за их будущее: «Учим мы их, учим... Образ Рахметова, образ Чацкого, семя разумное, доброе, вечное, а потом летит все куда-то, в свадьбы с кооперативным приданым...» Грустно ей, жутко, потому что это не бедный душой, не ограниченный человек: умный взгляд, точная речь, и стихи читает, и страсть ей доступна... Но что за дьявольская сила делает эту милую женщину ненавистной для всех? В том числе и для нас, зрителей, ненавистной, поскольку и мы в свое время страдали от этих «милых, хорошо и модно одетых, умных и начитанных учительниц. В фильме это явление условно названо «Валентина Федорова», а я мог бы дать с десяток других, реальных имен. Образ, созданный Саввиной, до того узнаваем, что буквально вздрагиваешь от точности попадания в слово, жесте, интонации.

Однако вопрос «Что за сила...» не прост, а авторы фильма ответа на него не дают. Генетический, так сказать, анализ в фильмах о школе не обязателен. Важно утвердить факты, дать общую обстановку.

И все же что здесь? Психологическая жестокость? Плоды дурного воспитания? Приверженность к устаревшим взглядам?..

Какими-то трудно уловимыми штрихами Ия Саввина дает нам понять, что, пожалуй, последнее предположение — насчет взглядов — ближе к истине. Дело не столько в характере, сколько в том довольно распространенном еще представлении о

школе, как о заводе, где все должно быть отлажено и налажено, и без сучка и задоринки, где каждый шаг ученика в сторону — «нарушение», сбой педагогического конвейера. Представление о школе, которая не живой жизнью живет, а выдает продукцию: средние образованные и лодыги с аттестатом вместо водской бирки. А школа не та! В каждом днем все больше не та!

У Сухомлинского есть потрясающее по глубине и неожиданности определение: воспитание — это «более глубокое познание каждого ребенка». Оценим мысль! Не то говорим нам выдающийся педагог, что для воспитания нужно знать детей (это не говорил!), а нечто более значительное: воспитание — это и познание, познание — это и есть воспитание... Причем важно заметить, что здесь имеется в виду не социологическое познание анкетными «срезами», а сердечное — любовь. Именно любовь-познание и есть воспитание. Недаром всю страну облетела фраза: «Счастье — это когда тебя понимают...»

Но если к школе подходить так словно это учреждение, завод, то какое же познание и понимание? Зачем оно? И незаметно для себя наша милая и миловидная учительница движима лучшими побуждениями беззаветно преданная школе (чем так же учителя всегда гордятся), незаметно для себя, по существу, перестает быть воспитателем, и с этой минуты страшен ее удел: нервничать, сердиться на воспитанников, разочаровываться в своей работе и обвинять «нынешних» в неблагодарности: «Дакого, для чего старалась-старалась, делаешь-делаешь? Хоть кто «спасибо» сказал!..»

Но никто ей не скажет спасибо. Лишь только зарождается у учителя в голове мысль о неблагодарности воспитанников, как тут же она бурным потоком бьет его самого. Появление этой мысли и означает признание краха, крушения жизни.

В одном газетном интервью М. Булгакова рассказывает, как она сыграла завуча в фильме А. Манасаровой «Ищу мою судьбу», человека отточенного и жестокого, сыграно страстно призывая в душе: «Не скажите таких в школу!» Пафос актрисы понятен, но легко сказать — не пускайте! Это директора завуча можно снять, но учителя как «снимешь»? Как «не пустишь»? И куда девать этих Валентинов Федоровых? Их переведут в другую школу... «Дальше фронта не пошлют...» — говорили во время войны. И, может быть, в чем-то правы авторы фильма: «Это мы не проходили», когда пытаются показать духовное возрождение подобной учительницы, показав, что все-таки и она может перемениться. Насколько это реально в жизни — на экране и то нелегко, не знаю, и ведь и другого пути нет. Может быть, появится когда-нибудь фильм, полностью посвященный эволюции, возрождению учителя... Ведь опять-таки умел же Сухомлинский делать всех своих учителей добрыми к детям, понимающими детей. Всех... Значит, в принципе это возможно?..

Директор школы Свешников (актер Олег Борисов) не во всем антипод своему завучу, не прямая противоположность. Недаром они дружат. Но в одном они резко противостоят друг другу, и это полное противостояние. Для героини Ии Саввиной все понятно и ясно в школе, и в этом ее главный грех перед детьми и перед своей работой. Для учителя, которого играет О. Борисов, школа и работа в ней — постоянный процесс познания, вечная загадка, вечное стремление к истине.

Его метод — удивление. Его оружие — метод. Его цель — поиск. А заранее известный результат. Школе ему дорога, и порядок в ней он поддерживает довольно сурово, но лю-

КИНОРАМА

ПОЛЬША

Большой популярностью в Польше пользуется телевизионная передача «Один на один». Участник передачи — обычно это известный деятель искусства — отвечает на вопросы телезрителей, задаваемые прямо по телефону в ходе передачи. Недавно в такой роли выступил кинорежиссер Кшиштоф Занусси, постановщик фильмов «Размышление», «За стеной», «Иллюминация». Зрители оказались довольны суровыми критиками творчества талантливого режиссера. Его упрекали в некоей «стерильности» проблематики фильмов, в излишней призрачности к одному кругу героев.



в холодности кинематографического языка.

Передача стала событием в культурной жизни Польши: о ней много писали как в общей, так и в кинематографической печати, отмечая и необычную форму кинокритики и гражданскую позицию зрителей, требующих нового героя, способного активно служить социалистическому обществу.

Художник, естественно, отвечает на критику своими произведениями. Кшиштоф Занусси снял фильм «Квартовый баланс», рассказывающий о чувствах нашей современницы, тридцатилетней женщины-бухгалтера, переживающей пору сомнений. В этой работе, вызвавшей интерес и споры среди польских кинокритиков, режиссер впервые обращается к миру чувств, за невнимание к которому упрекали его участники заочной телепередачи «Один на один».

На снимке — режиссер Кшиштоф Занусси.

ГРЕЦИЯ

Когда фильм с безобидным названием «Помолвка Анны» впервые вышел на экраны Европы, его автор — режиссер Пантелис Вульгарис — еще томился в заключении на одном из островов Эгейского моря. Сейчас, после краха фашистского режима, фильм с успехом демонстрируется и на родине Вульгариса. «Помолвка Анны» повествует о судьбе современной греческой женщины-домработницы, которую хозяева насильно выдают замуж и которая в финале восстает против социальной несправедливости. Однако, по словам режиссера, фильм этот является многоплановой аллегорией. В нем рассматривается не только проблема семейных отношений, не только конфликт между городом и деревней. Главная те-

ма фильма — отношения между Грецией и иностранцами после второй мировой войны; вначале англичане, потом американцы решали, что и как любить грекам, кого ненавидеть, кого считать друзьями, какие права и свободы осуществлять на деле, какие — оставлять на бумаге.

Характеризуя нынешнюю обстановку в своей стране, Вульгарис сказал, что люди еще испытывают страх перед реставрацией фашизма. Каждый день приходится вести ожесточенную борьбу за свободу, завоеванную впервые за много десятилетий. Что касается греческой кинематографии, то в ней дела обстоят особенно драматично. Острая нехватка средств не дает возможности создавать отечественные фильмы, а для того, чтобы заинтересовать зарубежные фирмы в совместном производстве, Греции нужно отказаться от собственной тематики, собственных проблем и жанров.

И тем не менее Вульгарис не хочет сдаваться. В настоящее время он занят подготовкой к съемкам фильма, в котором будет рассказано об узниках, волю которых не сломили десятилетия насилия.

ЗАПАДНЫЙ БЕРЛИН

Ранним утром на стенах церкви «Гедехтнскирхе» в Западном Берлине зардели лозунги: «Долой § 218». А спустя некоторое время около церкви собралось несколько десятков человек, в основном женщины. Это был митинг протеста против закона, запрещающего аборт.

Вскоре раздался вой сирен, примчалась полиция, а вместе с ней — пожарные. Ведь надписи были наклеены ярко-красной краской, так что без брандспойтов было просто не обойтись. И, как водится, без журналистов. Была среди них и кинорежиссер Хельке Зандер. Она пришла с видеоманитофоном, чтобы собрать материал для фильма, посвященного проблемам западноберлинских женщин.

Кстати говоря, именно ее власти официально ввели в состав попечительского совета по проведению Международного года женщины. Но когда Хельке Зандер оставалось лишь увековечить рвение пожарных, кто-то подхватил ее сзади под локоть, а через мгновение она оказалась в фургоне с оконцами в клеточку.

Видеоманитофон, разумеется, ехал в той же машине, правда, уже в противоположном от хозяйки углу кузова. Дальше было так. Хельке Зандер пришлось на несколько часов задержаться в камере. Что касается видеоманитофона, то ему тоже досталось. Блюстители закона долго бились над диковинной штукой, пытаясь увидеть то, что было отснято. Но так как полицейские участки Западного Берлина не оборудованы аппаратурой для просмотра видеопленки, то это им не удалось. Итог: под вечер дверь камеры, в которой сидела Хельке Зандер, раскрылась. Женщине было разрешено убраться подобру-поздорову, но магнитофон остался в участке: в качестве «вещественного доказательства».

ИТАЛИЯ

Режиссер Джузеппе Феррара закончил съемки фильма, посвященного жизни, революционной деятельности и героической гибели Че Гевары. В заглавной роли снялся младший брат одного из самых популярных итальянских киноактеров, Джана Марии Волонте. — Кларно Волонте. Фильм Феррара — это уже третья картина о Геваре. В предыдущих лентах роль аргентинского революционера исполнили испанский актер Франсиско Рабаль и египтянин Омар Шариф.

ФРАНЦИЯ

Давно уже ушли в прошлое те времена, когда Уолт Дисней в небольшой мастерской без чьей-либо помощи создавал свои короткие мультипликационные ленты о приключениях чудесных зверюшек. Мультипликация стала делом сложным, дорогостоящим, требующим труда многих и многих специалистов.

Известный французский художник и режиссер-мультипликатор Рене Лалу, чьи фильмы не раз удостоивались премий на международных кинофестивалях, считает, что будущее мультипликации — за полнометражными фильмами. Это печальный факт, говорит Лалу, но короткие ленты не могут себя окупить в условиях капиталистического производства. Многие мои друзья-мультипликаторы жалуются, что снимают фильмы, которые никто не видит.

Сам Лалу отдал шесть лет жизни созданию полнометражного научно-фантастического мультфильма «Дикая планета». Полнометражный мультфильм, утверждает Лалу, ставит перед художником совершенно особые задачи. Здесь на первый план выходит умение сохранить ритм, не утратить драматической напряженности, интенсивности мысли.

Рене Лалу все же оптимистически смотрит на будущее мультипликации, ибо очень многое зависит от зрителей, от их художественных требований и умения по достоинству оценить произведение искусства.

Внизу — кадр из фильма «Дикая планета».



Для школьника для него дороже школы, и его несколько не смущает, что любимейший из его учеников стал вовсе не кандидатом наук, а директором гостиницы, и притом блатмейстером. «И на это ты ухлопал свою жизнь?» — не без ехидства спрашивает Свешникова его сын. «А на что и должен был ее ухлопать?» — резонно отвечает Свешников. Но этого ответа Валентина Федоровна не поняла бы ни за что... Свешников не ждет благодарности от учеников, благодарность ему — сама его работа, общение с детьми, и не оставляет его надежда, что и из 183-й школы, где он директором, могут выйти гении... Да и не важно, будут гении или нет, важно, что он предполагает такую возможность в каждом ученике!

Отсюда его главная установка: «Я хочу научить их уважать чужое мнение и отстаивать собственное». Прекрасная формула! Эта добавка — «отстаивать собственное», эта забота о мнениях учеников, это допущение, что ученики могут иметь свои мнения, и делает Свешникова современным и действительно положительным героем. Образ, созданный Борисовым, не обречен на успех, неяркий, не заострен, может быть, он даже не будет замечен. И вряд ли войдет в обойму признанных положительных героев экрана, но столько в нем обаяния, так принципиально важна кажущаяся его нерешительность, так трогает его недоумение!

В Мельникове («Доживем до понедельника») мы видели недовольство учителя школой и охотно разделяли его недовольство. Но была в нем какая-то непрофессиональность, что ли. Он смотрел на школу как бы со стороны и урок давал, будто он впервые пришел в класс и впервые столкнулся с эмоциональной глухотой учеников. Раздражение было главной его чертой. Свешников из нового фильма — профессионал в высоком смысле слова. Его многое огорчает в школе, многое заставляет страдать, но ничто не вызывает раздражения. Он любит ученика, ставшего директором гостиницы (хотя тот и не выдержал испытание жизнью), и любит школу такой, какая она есть, и это плодотворная любовь: она ведет к неустанному труду, ведет к тому, что и школа и каждый ее ученик становятся лучше.

А в фильме Ильи Фрэнца мы видим уже не одного, а целую плеяду молодых учителей, у которых то же стремление понять детей, и та же любовь к ним, и та же боль... Что это — идет новый учитель в школу? Может быть... И если даже кинематограф чуть-чуть опережает реальное развитие событий, все-таки это лучше, чем отставать от него.

Ну, а третье лицо в постепенно закрепляющемся треугольнике «хороший учитель — дурной учитель — ученик»? Ведь это из-за него ломают копыта, это он, по сути, главный герой! Увы! О нем-то ничего определенного сказать пока нельзя. Это еще не герой, а так, «сюжетный ход», повод для завязки конфликта, не лицо, а предмет вроде платочка, из-за которого Отелло задушил Дездемону. В одних фильмах дети поярче, и больше к ним интерес, в других и вовсе не заметны, но темы для разговора пока что нет. Когда учителя начинают спорить с учителями, о детях обычно забывают... Недаром нашу педагогику много лет обвиняли в «бездетности». А возможно, трудность в том, что ребята — герои «школьных» фильмов — это обычно подростки, а у нас в кино еще мало людей, так же влюбленных в отрочество, как, скажем, Ролан Быков влюблен в детство...

Войти с камерой в современный девятый класс пока еще никому не удалось. Что ж! Призывая к пониманию и терпению, будем и сами терпеливы.



крупным планом

КОГДА СОГЛАСЬЕ ЕСТЬ...

Нина ИГНАТЬЕВА

Живет на свете человек — нрава он легкого, за словом, как говорится, в карман не лезет. И дело свое знает: если захочет, неисправности, неполадки устранит тут же, руки у него умелые. Только вот такая особенность у Афанасия Борщова, слесаря-сантехника по специальности и занимаемой должности: не привык он думать и печалиться об интересах других, из всего норовит извлечь личную выгоду, урвать лишнюю копейку... Существует он в каком-то маленьком мирке, без настоящих друзей, не стараясь, а может быть, и не умея ощутить и оценить искренность и теплоту человеческих чувств. Так и идут дни за днями, пока, наконец, не приходит час, заставляющий Афанасия всерьез задуматься, пересмотреть свои позиции.

Я позволила себе схематично изложить содержание роли, в которой снялся недавно актер Леонид Куравлев. Фильм «Афоня» поставлен режиссером Георгием Данелия — с ним Куравлев встречается в работе впервые. Но еще не увидев ни одного кадра будущей ленты, можно было представить себе Л. Куравлева в образе Афони. Угадать трагикомическое звучание роли, предсказать ее острый, выразительный рисунок.

Есть актеры, в творчестве которых легко отыскиваешь то общее начало, что не просто объединяет, связывает разные работы, но позволяет говорить о художественном «я», выражаемом последовательно и неуклонно. Мы высоко ценим эту творческую самостоятельность, это яркое проявление актерской личности, глубокую, само-

отверженную разработку своей темы в искусстве. Ну, а если актерский талант раскрывается несколько иначе? Если сыгранные роли не укладываются в одно целое, а свидетельствуют об удивительной восприимчивости, о способности всякий раз находиться в полном согласии с замыслом, с мироощущением режиссера, об умении выйти на орбиту его художественных принципов как на собственную, хорошо знакомую дорогу, — разве это умаляет достоинства актера?

Образы, созданные Леонидом Куравлевым (я имею в виду, конечно же, значительные его работы), сопрягаются прежде всего с темой режиссера, ставившего фильм, с его представлением о мире, о людях. Режиссер не умирает в актере — он остается жить в нем, чтобы привести к наиболее точному воплощению характера.

Вот почему, зная черты режиссерской манеры Георгия Данелия, можно было рискнуть спрогнозировать характер воплощения центрального образа фильма «Афоня», разумеется, включая в исходные данные дарование актера, его творческие возможности.

А возможности у Куравлева большие. Иначе вряд ли бы ему удалось с равной убедительностью сыграть в картинах столь разных мастеров, как Василий Шукшин и Михаил Швейцер, а затем так органично воплотиться в героя «Начала», поставленного Глебом Панфиловым.

И рядом с профессиональными способностями, с исполнительским мастерством следует поставить человеческое обаяние Леонида Куравлева

Шура Балаганов
(«Золотой теленок»)

Юрий Яковлев,
Леонид Куравлев
и Савелий Крамаров
в фильме «Иван Васильевич
меняет профессию»

«Афоня»

Одна из первых ролей
Леонида Куравлева — Ленка
в фильме «Когда деревья
были большими».

В роли Наташи — Инна Гулая

«Робинзон Крузо»



которое — кто знает! — может быть, и заставило обратить внимание на начинающего актера, угадать заложенные в нем потенции. Вот и сейчас, когда заводишь речь о Куравлеве, Швейцере, например, не может удержаться смущенно-нежную улыбку, а Василий Шукшин — помните? — в последнем своем экранном интервью для кинопамятки говорил прежде всего о тех человеческих качествах Куравлева, которые заложили основу, фундамент его актерского искусства: о доброте, о внимательном, заинтересованном отношении к окружающему миру.

Шукшин, Швейцер, Панфилов — уже сами эти имена говорят о ярких художественных индивидуальностях, с какими пришлось встретиться Куравлеву. В таких случаях считают: актеру повезло. Это так. Но не надо забывать и о другом — о творческой отдаче актера, о том, какие усилия потребовались от Куравлева, чтобы слиться воедино с миром образов Шукшина, чтобы точно обрисовать своего героя на том широком зрелищном полотне жизни, которое развернул в

фильме «Время, вперед!» Швейцера, и столь же точно «сделать» Шуру Балаганова в рамках решения, предложенного режиссером «Золотого тельника», чтобы суметь так много сказать о человеческом типе, о явлении, пронизательно и глубоко исследуемом Панфиловым в «Начале».

Удачи, принципиальные для творческой биографии Куравлева, только стихией таланта, интуицией не объяснишь. Ведь не просто чуткий слух требовался, чтобы сыграть роли в той тональности, в которой они написаны у Шукшина. Нужно было прожить светлой, доброй, увлеченной жизнью Пашки Колокольниковца. Нужно было всем существом, до глубины сердца проникнуться трепетной влюбленностью Степана в отчий дом, в родную деревню, в ее туманную предрассветную мглу, теплые вечерние зори.

Мне кажется, критика наша недоценила сделанное Куравлевым в фильме «Ваш сын и брат». О роли Степана в его исполнении писали что ни на есть положительно, но о глубоком смысловом значении этой работы актера, об удивительной емкости и цельности созданного им русского характера по-настоящему сказано не было. Между тем образ этот, думается, остается пока, может быть, самым высоким достижением Леонида Куравлева. Яркая правда характера соединилась с общеприимным звучанием образа, через живые бытовые черты актер сумел проникнуть в национальную и социальную сущность героя.

...«Золотого тельника» Ильфа и Петрова, где Куравлев сыграл Шуру Балаганова, Швейцера прочитал, как всегда, по-своему: интонация фильма была насмешливо-грустная. В этом ключе решался и образ Балаганова.

«Хозяин и бездомная дворняжка» — такую формулу предложил режиссер актеру, и Куравлев увидел в ней и превосходно воплотил трагикомическую суть характера Шуры, человека не только без определенных занятий, но и без того твердого берега, к которому можно пристать не на время, а на всю жизнь. Исходя из сущности образа, Куравлев искал и нашел ту меру комедийности, которая позволила актеру выявить драму своего героя. А как легко было здесь сбиться на фарс (Балаганов!), чрезмерно увлечь-

ся интересно найденной пластикой образа. Помните, как смешно не идет, а бежит Шура, подстраиваясь к Бендеру, будто угодливая собачонка.

Бег его суетлив, неровен, тревожен даже — только бы не отстать, не отбиться... И так во всем — поспешные жесты, жалковатая улыбка, собачьи глаза... Ах, Шура, Шура! В сущности, ведь неплохой, добрый парень... В следующей картине Швейцера, «Карусель», где режиссер обратился к Чехову, в экранизации рассказа «Полинька», Куравлев, показывая обходительного, угодливого приказчика с галантерейными манерами, с отработанными движениями и жестами, сумел раскрыть его человеческие чувства.

В головокружительном вихре тех поистине цирковых манипуляций, которые с такой легкостью, таким артистизмом продлевает герой Куравлева, то вытаскивая коробки с кружевом, то бросаясь за плюмажем, то демонстрируя новый товар, в этом самозабвенном полете вдруг прорвется печально-замящая нотка, боль, страдание. Virtuозный комедийный рисунок роли, а за ним — удивительнейшая чеховская человечность.

В «Начале» Л. Куравлеву досталась роль Аркадия. Кто он, Аркадий? Пустой, несамостоятельный парень? Обыкновенный подкаблучник? Нет, только такого Панфилову рассматривать, а Куравлеву играть было бы неинтересно. Просто «обличать» Куравлев, пожалуй, и не умеет. Другое дело — показать героя в естественности его настроений и порывов, показать как на ладони, ничего не скрывая и не утаивая. И как-то само собой подвести зрителя к определенным выводам, тем, к которым шел режиссер, стараясь через конкретный характер рассмотреть интересное явление.

Роль строится на контрастных состояниях «свободы» и «неволи», полной раскованности и абсолютной статичности, внешней и внутренней зажатости. Как наслаждается он в тесной комнатке Паши свободой, в каком он хмельном упоении — улыбка не сходит с лица, голос выводит какие-то немислимые рулады... Но достаточно простого окрика жены: «А ну, домой!» — и на наших глазах Аркадий «линяет», превращаясь в существо подчиненное, лишенное прав, самостоятельности. Обаятельный и жалкий, лихой и трусливый — в этом противоречии актер обнаруживает драму своего героя и особенно сильно дает ее почувствовать в сцене последнего свидания с Пашей, когда та сражает его своим великодушием.

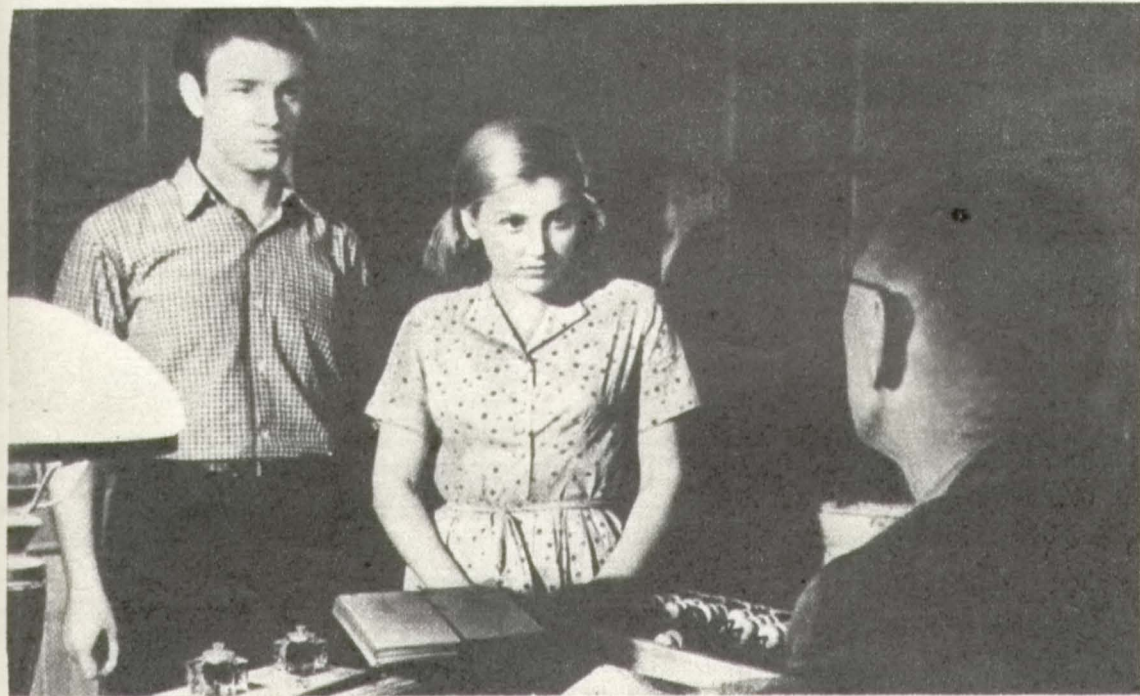
Куравлев играет много. Он никогда надолго не исчезает с экрана, появляясь если не в крупной роли, то в небольшой, в эпизоде. Но талант его проявляется по-настоящему интересно и ярко, если актер находит в режиссере творческую личность, которая оказывается способной всецело захватить его своей темой, своим замыслом. В противном случае он либо остается всего лишь на уровне, либо терпит откровенную неудачу.

Скажем, в фильме Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» Куравлев не просто влился в эксцентрическую стихию картины, в ее стремительную динамику, он оказался как бы некоронованным королем этой карнавальной феерии, этого яркого, причудливого зрелища. Его Джорж Милославский словно создан для веселых приключений, увлекательных погонь, озорных трюков, хитроумных комбинаций. Быстрая реакция, находчивость, непринужденность Куравлева — Милославского поистине поразительны, и это одинаково необходимо и для понимания сути характера героя и для той комедийной формы, которую избрал Леонид Гайдай.

Но вот другая комедия — «Два дня чудес» режиссера Льва Мирского, — тоже вроде бы задуманная как лента эксцентрическая, с фантастическими и сказочными элементами. Куравлев играет здесь Гришу-маленького — ребенка, волею чуда представшего в облике взрослого дяди — своего отца. И терпит фиаско, поскольку режиссер не сумел поставить фильм как веселую, увлекательную игру. Живой, многоцветной фантазии, что была тут так необходима, постановщику как раз и не достало. Лишенный почвы, актер сам по себе оказался бессильным исправить положение, более того, его присутствие на экране только подчеркнуло противоестественность происходящего.

Куравлев не может хорошо сыграть, когда актерская задача вырисовывается перед ним лишь в общих чертах. Вспомните «Старшую сестру» и согласитесь, что для фильма Георгия Натансона Куравлев был не нужен...

Куравлева зрители любят. Ждут его появления на экране. И хочется, чтобы в новых его работах они встречались не просто с еще одной ролью Леонида Куравлева, а с интересной и яркой страницей творчества этого многообещающего актера.





Продолжаем разговор о фильмах
IX Международного кинофестиваля в Москве

Александр СВОБОДИН

«Профессия: репортёр»

Джек Николсон в роли Дэвида Липсона

ДВЕНАДЦАТЬ СТЫКОВАННЫХ ФИЛЬМОВ

Вначале казалось, что фильмы сбежали на экран, как сбегают под случайную крышу люди, застигнутые веселым летним дождем. Они жмутся друг к другу, но между ними нет связи.

Однако шли дни, кинофестиваль продолжался, и становилось очевидным, что эта дюжина внеконкурсных фильмов оказалась здесь не случайно. Фильмы перестраивались, создавались группы, направлялись параллели...

Первым возник образ вежливого, но стойчивого продавца, предложившего коммерческий фильм со знаменитым актером. «Невинные с грязными руками». Франция. Режиссер Клод Шаброль. Знаменитых актеров оказалось сразу двое — Род Стайгер и Роми Шнайдер. Герой — бывший делец с капиталом и комплексами. На восемнадцать лет старше жены. В тот момент, когда мы знакомимся с ним, он пребывает в стране «Виски», попросту говоря, в запое. Жена без комплексов, но с томлениями. Уровень фильма демонстрирует его начало. Обнаженная героиня составляет одно целое с пейзажем виллы, распо-

ложенной в некоем курортном раю. В небе появляется змея в виде птицы и падает на героиню. Является хозяин змея — молодой сосед. Говорит, что писатель. Что пишет, остается неизвестным, но его уголовные наклонности обнаруживаются в течение всего фильма. (В нашем многодневном «сеансе» мы еще раз встретимся с этим героем. У него будет другое имя, и он примет участие в другой истории, показанной в фильме несомненных художественных достоинств. Но будет также склонен к мелким уголовным делам, также стремиться жить за счет женщин, и на нем будет та же маска интеллектуала с легкой вуалью разочарованности.)

А фильм длинный. Если применить терминологию фигурного катания, детектив в три оборота. Сначала думают, муж убит. Потом думают, любовник убит. Когда думают, что никто не убит, муж умирает от инфаркта.

Закручено это мастерски, но, увы, интерес к фильму временами падал. Тогда давалась эротическая сцена. Способ, применяемый довольно широко.

ко. Посмотрев несколько похожих лент, можно секундной точностью предсказать: сейчас жмут! (Речь, разумеется, идет о «дежурной» сексуальной сцене, а не о сцене любви, предопределенной художественной логикой.)

Мощная индивидуальность Рода Стайгера во всем недавно с непостижимой силой проникновения сыгравшего Наполеона и Муссолини, не спасала. Роми Шнайдер казалась средней актрисой. Но была поучительна их отчаянная профессиональная добросовестность. Ничего не поделаешь — такая актерская жизнь!..

Да, такова актерская жизнь — с грустью думалось и на фильме «Божественная» (тоже Французский режиссер Доменик Делюш). Даниэль Дарье и плеяда славных. Мари-Октябрь, мадам де Ренне в «Красном и черном», Королева в «Опасном состоянии» и вот... роль стареющей актрисы в мюзикле демонстрирующем прежде всего упадок жанра. Горько было смотреть, как публика дружно покинула зал, оставляя на экране одну из самых живых, самых лиричных, самых французских актрис, работавшую все с той же профессиональной добросовестностью.

Нет, не дано актеру кинематографа возвыситься над уровнем ленты, он неумолимо опускается к ней. Достоверность экрана, точно вериги под весомом, тащит на дно. Исключения редки! Зритель идет на талант и получает его в упаковке посредственности.

Но тут голос продавца умолк, и мы увидели знаменитого актера в ином, подобном ему качестве.

В итальянском фильме «Запах женщины» режиссера Дино Ризи на экран вышел Витторио Гассман. Фильм напомнил театр эпохи гастролеров. В середине большой артист — остальное не так уж важно! Но Гассман вновь показал, что достоин этого положения. Его игра столь богата психологическими подробностями, нюансами, деталями, его наблюдательность столь велика, а темперамент столь

...анничен, что роль должна быть признана общественной.

Проблематика фильма хотя и не нова и несколько академична, но серьезна. Крах «сильной личности», драма индивидуализма. Мировая литература, театр, живопись не однажды избирали слепого героя для того, чтобы максимально усилить

души. Вспомним хотя бы «Слепого мушкетера» Корленко или знакомые всем посетителям театров золотна, герой которых — византийский философ Велитарий, ослепленный императором. В фильме дьявольская, почти физиологическая истеричность героя к жалости в свой адрес не является необязательным. К концу картины от него устаешь. Но Гассман идет на это впечатление, ибо то и другое входит в его художественный замысел. Тем горше крах, тем несостоятельнее герой в финале.

Снова Италия, и снова серьезно! Фильм «Народный роман» (режиссер Марио Моничелли) не имел, казалось, ничего общего с историей, рассказанной Дино Ризи, кроме, конечно, национальной принадлежности, и все-таки он незаметно пристроился к ней. Впрочем, судите сами.

Пятидесятилетний миланский рабочий женится на семнадцатилетней крестьянской девушке, которую он когда-то, оказавшись в ее родных местах, крестил. Фильм до краев переполнен грубым народным юмором, брызжущим здоровьем бытовыми сценами и сценами любви, происходящими и наяву и в воображении. Здесь итальянские народные типы, здесь подчеркнутое — даже, кажется, слишком подчеркнутое — внимание режиссера к будничным радостям простых людей, к будничным событиям их жизни. Среди них — забавная демонстрация, профсоюзная борьба, собрания. Все вперемешку, одним словом, жизнь.

— Мы живем в семидесятые годы! — говорит герой. Но случается семейная драма, и он повел себя так же, как соседи по этажу, недавние сицилийские крестьяне, чуть что хватаящиеся за нож. Вот вам и современный сознательный рабочий! Вот вам и активист! — говорят авторы фильма под легким покрывалом лозунгов и принципов, в сущности, такой же дикарь. Да и вся эта «политика» и вся эта «активность» не более чем маленькое звено в длинной цепочке повседневности...

«Народный роман» — во многом эпигон неореалистических лент пятидесятых годов. Своей стилистикой, своей камерой. Гражданская целеустремленность уступает место политической зитропии, стоицизму — провинциальности.

«Алонзанфан!»* режиссеров Паоло и Витторио Тавиани, говоря современным языком, посвященным экстремизмам начала прошлого века.

1816 год. Северная Италия под властью австрийцев. Паралич нации, только отдельные заговорщические группы продолжают сопротивление. Среди них ложа «Пречистые братья» — смесь аристократической оппозиции с терроризмом. И тайная, почти мистическая надежда, что где-то есть надежда, ради которого они борются. Он поймет, он прозреет...

Один из главных заговорщиков, Фульвио, прошедший через австрийскую тюрьму и пытки, разочаровался в товарищах, в их обчаях, в конспиритории и хочет лишь одного — выйти из игры, начать, зажить обычной жизнью.

Вырваться ему не удается, он вынужден участвовать в экспедиции «в никуда», к народу, который «вздунется» и «ждет». Сцены прибытия экспедиции и избияния ее участников невежественными крестьянами — лучшие в фильме. Как слепые котят мечутся по полю восторженные интеллигенты в красных рубашках. И гибнут, как котят, которых топят за ненадобностью.

Глубочайшим пессимизмом веет от этой ленты. С глубочайшим пессимизмом сыграл Марчелло Мэстроянни роль Фульвио, чертами характера своего героя напомнив горьковского Клима Самойла.

Но тут вновь раздался голос продавца развлекательных фильмов, правда, несколько подрастерявшего свою вежливость.

Из Японии привезли нечто, напоминавшее развлекательный с официантом в ресторане при заказе бифштекса. «Вам с кровью?» — спрашивает официант.

Нам подали с кровью. «Леди Карате» (режиссер Исаи Тэруо) — хореография пополам с рекламой нового вида борьбы с участием «звезд». «Карате — это религия! Карате — это философия!» — говорит экранная глава одной из школ.

Оказывается, и обыкновенное зверство можно изобразить поэзией. Но когда зритель догадывается, что ему показывают танцы, что перед ним обыкновенный мюзикл, режиссер «выстреливает» в него жесточайшими сценами насилия. Героиня

выворачивает кому-то голову, кровь хлещет из людей фонтаном, дочь насилуют на глазах отца. А потом снова танцуют. Неисповедимы пути твои, мюзикл!..

Французская комедия «Лет проблем!» (режиссер Жорж Лётнер) демонстрирует другой, тоже весьма любопытный способ удержать внимание публики. Легкая интрига, легкая ирония. В начальных кадрах пародийная кадрили летающих авто, стреляющих джентльменов...

Великовозрастный тиховя знакомится в кафе с девушкой и катает ее на папиной машине. Папа внезапно возвращается и, пользуясь отсутствием мамы, едет в другой город, где у него любовница. Но! С самого начала в багажник автомашины положен... труп. А потому на все, что происходит, зритель смотрит как-то по-другому, он как бы держит труп в уме. Откуда труп? Не все ли равно. Знаете, стреляли... Труп — это скорее символ, это условно, это, как торт, которым мажут папу! В финале его засунут в снежную бабу — и все дела! И все-таки труп есть труп. Условно?.. Может быть... Рискнув остаться старомодным, автор этих строк должен сознаться, что игра с трупом показала ему не слишком аппетитной.

Наш глинный сеанс, однако, продолжает. Развлекательные фильмы уступают экран фильмам о войне.

Если общее в итальянской паре — сомнение в плодотворности социально активного бытия человека, то во французской — отношение к минувшей войне.

В «Супружестве» (режиссер Клод Лелуш) оно выражено наглядно и жестко. К обыкновенному человеку, «среднему» француз в тот самый день 1944 года, когда союзники высадились в Нормандии, за пять минут до появления десантных судов врываются партизаны. Они суют ему в руки пистолет. Пять минут «средний» француз участвует в Сопротивлении. С тех пор вот уже тридцать лет в день высадки он произносит на набережной речь о том, как в 1944 году... Одну и ту же речь, слово в слово. Каждый год, тридцать лет подряд.

Потом он снимает свою медаль участника Сопротивления и идет продолжать жизнь, в которой ничего не происходит, которая неподвижна, как восковая фигура. Скудная, бессмысленная.

Прокручивается один и тот же дневной цикл, месячный, годового...

Что же объединяет «Супружество» с «Поездом» — трагической элгией о любви, маленькой энциклопедией французского характера? Пожалуй, только одно, но весьма существенное — взгляд на войну как на время обыденное, антигероичное по существу.

Когда смотришь «Поезд» (режиссер Пьер Гранье-Деферр), не покидает ощущение еще одной материи (ее присутствие всегда отличает значительные фильмы) — материи времени. Между зрителями и героями как бы стена удвоенного времени. Наше сострадание не только сиюминутно чувственно, но философично и поэтично, как это случается, например, при чтении трагических стихотворений Тютчева.

...Май 1940 года. Франция разгромлена. Эвакуация.

Бегство на юг. Состав из пассажирских и товарных вагонов. А люди остаются людьми. Поют, любят, играют в карты и даже неожиданно для себя проявляют истинную человеческую солидарность.

В этой движущейся среде, показанной тактично и объективно, разыгрывают свою элгию Жан Луи Трентиньян и Роми Шнайдер. Немецкая еврейка, красавица Анна и «средний» француз. Застенчивый, заурядный. История их любви исполнена целомудрия. Обреченность соединяется здесь с исследованием возмужания личности героя. Обыкновенный мужчина наедине с необыкновенной женщиной.

История мужской души, предложенная Трентиньяном, оправдала изменение финала фильма в сравнении с романом Ж. Сименона, по которому он снят. В романе герой лишь на две недели освобожден от своей сути «среднего», подчеркнуто заурядного человека, в фильме он в эту оболочку не возвращается — эти две недели сделали его другим.

Голос продавца сказал спокойно: «Внимание! Добротно сделанный коммерческий фильм!»

Американская лента «Аэропорт-75» (режиссер Джек Смайт) воспроизводит смертельную ситуацию, возникшую в результате столкновения огромного пассажирского самолета «Боинг-747» с потерпевшим ориентировку частным самолетом.

Два часа нарастающего напряжения.

Тяжело ранен командир, убит второй пилот, вышел из строя весь экипаж. По радиоканалам с земли самолет ведет мужественная стюардесса. Люди на земле борются за жизнь пассажиров. В

конце концов с вертолета при помощи троса удается забросить в кабину «Боинга» летчика супер-класса.

Система нагнетания опасности держит зрителя во власти фильма. Отлично продуманная в американском кино «знаковая система» портретов представителей общества — пассажиров как бы обволакивает ситуацию жизнью. Типаж, очищенный до эстетики высокой клоунады. Старая чудачковатая актриса, робкий бизнесмен, мать с больной дочкой, дама, пьющая «бурбон» с пивом, трое выпивох, безупречные герой и героиня, выражающие идеал нации. Персонажи подобраны так, что хотя бы один из них найдется в зале своего зрителя.

«Аэропорт-75» из серии так называемых «фильмов-катастроф». «Гибель Посейдона» (тонет корабль), «Ад в поднебесье» (горит небоскреб) — вот его аналоги. Конструкция этих фильмов скрупулезно разработана в американском кинематографе.

Голос умолк, предоставив нам судить о сегодняшнем коммерческом фильме. Ему присуще знание секретов общедоступности, он завоевывает огромные аудитории и учитывает все: и психологию массового восприятия, и выводы социологических исследований, экономическую конъюнктуру, и даже дату выхода на экран...

Монотонность, повторяемость, ощущение бессодержательности, бессмысленности — весь этот комплекс состояний человека западного мира стал предметом анализа еще двух фильмов — «Романтической англичанки» Джозефа Лоузи и нового произведения Микеланджело Антониони «Профессия: репортер».

Героиня «Англичанки» — супруга преуспевающего писателя, поставщика коммерческих романов, любящая мать, не только не утеревшая контакта с мужем, но, напротив, нуждающаяся в этом контакте, тем не менее хочет вырваться из круга своей жизни, где больше нет ни одного нового элемента, а следовательно, есть ощущение несвободы. Она уезжает, чтобы найти себя. Правда, не слишком далеко, на модный европейский курорт. Там знакомится с молодым альфонсом, живущим за счет стареющих и брошенных женщин. Вы помните, мы «его» уже встречали в фильме «Невинные с грязными руками». Здесь он более загадочен, более «интеллектуален».

Бегство не состоялось. В финале она возвращается. Муж приезжает за нею. Фильм внутренне ироничен, игра актеров насыщена психологическими парадоксами.

Дэвид Локк, талантливый, известный журналист тридцати семи лет, герой фильма Антониони, — незаурядная личность. И то, что случается с ним, воспринимается как трагедия. Фильм подчеркнуто сдержан, поразительно экономен даже для Антониони. Но удивительно многозначен.

Дэвид Локк, автор сенсационных политических репортажей для телевидения, постепенно приходит к мысли, что ему нечего сказать; вернее, что он не говорит главного, сути. Человеческий смысл совершаемых на его глазах деяний трагичнее и прощнее.

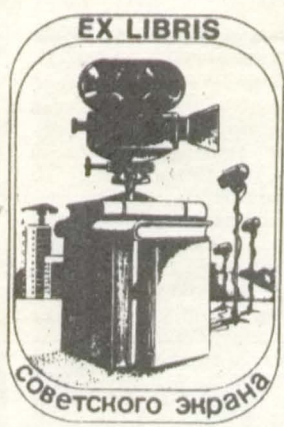
Но это лишь одна из причин усталости души, которую Локк все время чувствует. Было бы слишком удобно свести их все к неудовлетворенности ролью наблюдателя. Мир героя и таинствен и элементарен, но допускает множество толкований. Усталость от жизни вообще и то состояние психики, в которое порой впадает человек, — это можно обозначить как жажду другой жизни. Совсем другой. Дэвид Локк бросает свою жизнь. Беря документы умершего соседа по гостинице, заброшенной в африканских песках, он уходит. От себя, от своего я — по крайней мере так ему кажется. Уход его режиссер ассоциирует со старомодной и известковой белой архитектурой Испании. Ее цвета, ее сухое, выжженное солнцем пространство в соединении с ритмами, особыми антониониевскими ритмами делают наглядным это мистическое бегство.

Но порвать с собой герою не удается, асоциальная жизнь — иллюзия. Общество может стать обузой. Но жизнь без обязанностей перед ним — еще большая обуза.

Бегство не состоялось. Другой жизни нет. Герой покорно идет навстречу смерти. Последние кадры, где возникает ее пластический образ, — художественное видение, тот язык кино, что присущ только Антониони. Впрочем, и весь фильм — продолжение его темы.

...Двенадцать фильмов. Сакраментальное число двенадцать. Состыковавшись в одном московском кинозале в те июльские дни, когда мир следил за инвой стыковкой, там, в космосе, и в ней усматривал символ дружества народов, эти вневконкурзные ленты тем не менее дали почувствовать состояние кинематографа и общества, из которого пришли.

* «Вперед, сыны отечества!» — начальные слова «Марсельезы».



Семен ФРЕЙЛИХ

ПЕРЕКЛИЧКА ПОИСКОВ

Кино внедрилось в сознание, стало неотъемлемой частью духовной жизни, все больше людей тянется теперь не только к фильму, но и к книге, где написано о фильме.

Киновед стремится сегодня писать в два адреса: для тех, кто создает фильмы, и для тех, кто их смотрит. Выполнить такую задачу непросто, для этого надо обладать одновременно способностями исследователя и рассказчика.

Именно таким автором показал себя Марк Зак в своей новой книге «Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры»^{*}.

Автор не только проанализировал созданные в разное время произведения выдающегося советского кинорежиссера, он показал путь художника.

Путь Михаила Ильича Ромма был далеко не прямым, его поиски на разных этапах жизни знали подъемы и спады, победы и поражения. Зак не уклоняется от разговора на эту тему, напротив, именно к критическим моментам творчества он особенно внимателен, здесь находит объяснение сдвигам в творчестве, выходам на новые рубежи. И при анализе удач и при разговоре о поражениях автора не покидает спокойный исследовательский тон, и это говорит о научной объективности киноведа, влюбленного в свой предмет и вместе с тем умеющего о нем судить непредвзято.

Автор помогает читателю увидеть «нынешними глазами» такие разные произведения, как «Пышка» и «Тринадцать», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», «Мечта» и «Человек № 217», «Русский вопрос» и «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы» и «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм».

Эти картины возникают на страницах книги не как отдельные, разрозненные явления, а как моменты развития художника. Мы чувствуем в книге и движение времени: творческая судьба Ромма исследуется на широком фоне истории кино и истории самого нашего общества.

Зак постоянно показывает переключку поисков Ромма с поисками других режиссеров — и близких по стилю и, что еще важнее, режиссеров, работающих в другом поэтическом ключе. Сопоставления творчества Ромма с его предшественниками (Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Вертов, Шуб) и с его соратниками (Калатозов, Пырьев, Эрмлер, Александров, Герасимов, Райзман, Юткевич), а также с режиссерами, многие из которых являются учениками этого мастера (Чухрай, Тарковский), иногда поражают своей неожиданностью. Такой подход обогащает методологию многопланового изучения истории кино.

Сильная сторона книги заключается в умении обнажить скрытую связь идеи фильма с его структурой. Автор постоянно видит фильм как произведение синтетического искусства, видит не только работу режиссера, но и сценариста, актера, оператора, художника, композитора, видит, как соединяются усилия этих столь различных по специальности художников, работающих над созданием одного произведения.

Удачной мне представляется структура книги, ее пять глав отражают этапы творчества М. Ромма, развитие его как режиссера и теоретика кино.

Эту работу М. Зак начал писать еще при жизни Ромма, неоднократные встречи с ним дали возможность автору не только получить сведения из первых рук, но и обогатить свои представления о личности художника. Это и чувствуется в книге. И все-таки автора следует упрекнуть за то, что он так мало рассказал о Ромме-человеке. Мне могут возразить: книга вышла не в серии «Жизнь замечательных людей». Это так. Но разве и подобное монографическое исследование о художнике не должно все-таки в большей мере приблизить к нам его как человека? Я думаю, что еще не преодолено у нас предвзятое отношение к монографии как типу исследования, предполагающего анализ не только созданий художника, но и его собственной природы. Разве жизнь Ромма, его человеческая натура, его неповторимый темперамент, его неистовые выступления, его публицистическое мышление не проявились совершенно определенно в характерах его героев? Каждая картина Ромма в какой-то степени он сам.

Впрочем, не будем судить автора за то, чего в его сочинении нет.

Книга М. Зака обращается к читателю как к собеседнику, который умеет слушать и от которого можно ожидать отклика. Такой и должна была быть книга о Михаиле Ромме, чье звание народный артист относится к самому существу его творчества.

^{*} Марк Зак. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры. М., Искусство, 1975.

ОБ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ, АМЕРИКЕ И, КОНЕЧНО, О ЧАПЛИНЕ

Глава из истории: «По окончании великой войны свершилось невероятное событие, в Торжественный Парнас чинно заседавших классических семи муз быстрой, какой-то изумительно подпрыгивающей походкой, потрясая кудрявой шевелюрой с примостившимся на ней котелком и помахивая неизменной тросточкой, не преминув задеть ею по носу одну из почтенных муз, ворвался длинноногий человек и, проделав сальто, хлопнулся на предсудательское место. Затем, состроив уморительную гримасу и подергав черными усиками над верхней губой, с трудом, так как, очевидно, не привык говорить в столь блестящем обществе, выкрикнул странную фразу, повергнув в изумление обитателей Парнаса:

«ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ ШАРЛО?»

Так незаметно для обитателей РСФСР совершилось превращение захудалого «биоскопа» в могущественное искусство, и гениальный Чарльз Чаплин занял восьмое место в Совете Муз.

Это уже история, а так как мы не любители археологических изысканий, то, доводя до сведения граждан сей знаменательный факт, переходим к настоящему. Во Франции, наиболее обильной сейчас теоретическими изысканиями в области кино, Клодом Бланшаром поднят вопрос о «синхронизме» или шуме в кинематографе. Разбирая этот вопрос, он пишет:

«Много говорили в последнее время о новом применении синхронизма шумов к кинематографу. Вопрос чрезвычайно интересный, хотя и не столь новый, как могло бы показаться, — посетители темных зал 1905—6 гг., конечно, помнят о тех примитивных шумоподражаниях, которые неизменно сопровождали демонстрацию паровоза (рокот моря, грохотание паровоза, звук бьющейся посуды и т. д.).

Что касается до меня, я живо вспоминаю незабываемую фильму кино Дюфайель, в которой появлялся гимназист, куривший огромных размеров сигару и внезапно исчезающий с экрана, после чего раздавались звуки, не оставлявшие никакого сомнения о дурном состоянии его пищеварительного аппарата. Эти звукоподражания в силу своей технической незавершенности вскоре были покинуты. Машинист, которому поручалась звуковая часть, имел в своем распоряжении случайные и несовершенные аппараты и, следовательно, был лишен возможности провести полную координацию своей части с тем, что происходило на экране, т. е. осуществить синхронизм.

«Иллюзия не получалась!»

Во Франции практических достижений в этой области еще нет, и единственное, на что может указать Клод Бланшар, это случай демонстрации шведской фильмы «Повозка-призрак», сопровождавшейся удачной комбинацией игры бубенцов и ударных инструментов. На Бланшара это произвело сильное впечатление, но в вопросе усовершенствования техники синхронизма достижения никаких — замена машиниста 5-го года капельмейстером 22-го года.

В плане изобретения весьма сложных технических аппаратов, способных сочетать шум, музыку и фильм, в последнее время сделан ряд чрезвычайно интересных экспериментов Шарлем Делакоммюном, изобретателем новых синхронических аппаратов. Клод Бланшар, присутствовавший на демонстрации его достижений в этой области, предвидит в расширении достигнутого создания «сильной драматической или комической атмосферы (радуйтесь, Таров!), конечно, только в рамках необходимой музыкальной стилизации».

Неловко читать о таком подходе к звуку со стороны современника и соотечественника А. Таннера и критика той страны, где уже 2 года гремит «джаз-банд». Напрашивается невольный вопрос: неужели же окончательное разрешение в должном направлении этой проблемы ляжет все на ту же многострадальную РСФСР, взявшую на себя, по выражению В. Э. Мейерхольда, роль порою новых театралных (а теперь и кинематографических) теорий?

Мы видим, что слово «иллюзия» так часто повторяющееся в статье почтенного критика, сильно вредит реальной работе французской кинематографии.

Большинство фильмов нового производства страдает этой уже изжитой нами болезнью. Даже Луи Деллюк, видный теоретик современной кинематографии, автор прекрасной монографии о Чаплине и книги о «Фотогении», в своих фильмах «Женщина ниоткуда» и «Fièvre» не мог уберечься от растлевающего влияния натурализма. И, наконец, в Америке, откуда, казалось бы, должны были выходить совершенные образцы новой эксцентрической кинематографии, еще не изжиты соблазны «иллюзии».

«Декорация trompe-l'oeil. Американцы довели ее до верха совершенства», — пишет француз Гальтье Буассьер в статье об американском кинематографе. «Самое маленькое studio Лос-Анджелеса не задумываясь возводит целое предместье Нью-Йорка, дубликат Avenue de l'Opera, китайский квартал, трущобы Рио, мечети, индусские лагоды и т. д. Когда вы с захватывающим интересом следите за волнующей вас лавой в подозрительных переулках окраины Сан-Франциско, вы можете быть и не подозреваете, что все это происходит среди зданий из папье-маше, обладающих одним лишь фасадом. И когда самурай вспарывает себе в японском садике живот, вы никогда не догадаетесь, что причудливый сад с карликовыми деревьями занимает только 10 квадратных метров — ровно столько, сколько охватывает объектив аппарата.

Степень подчинения иллюстрации у французов и американцев, нам отвыкшим от мейнингенского подхода, конечно, учесть трудно, но если сооружения, о которых пишет Буассьер, выполнены так же, как сладко-поленовский Иерусалим, игрушечный Париж Екатерины Медичи, картонный Вавилон Валтасара и скверно склеенная Голгофа (сфотографированная просто с макета) в известной фильме «Intolerance» («Нетерпимость» в постановке американского режиссера Гриффита), то мы не поздравляем этих тонких критиков, в которых вызвала презрительную усмешку и «невозможность досидеть до конца» единствен-

но дошедшая до американцев русская фильма «Отец Сергей». Картины такого сорта, процветающие и в Европе («Дон-Жуан» Марселя Лерье, «Женщина ниоткуда» Луи Деллюка, «Лилия жизни» Лос Фуллер и большинство ходких сейчас в Париже шведских фильм), должны вызывать смех, но, конечно, не тем, что из сада с «дневным светом» перебегают в гостиную с «вечерним светом» и освещение в келье, не меняющееся от перенесения свечи из одного угла в другой, — причины, побудившие американских киноделцов, просматривавших «Сергия» в Берлине, не приобрести ее для Нью-Йорка.

В противовес этой натуралистической тенденции западной кинематографии в Германии возникло новое течение, которое мы можем окрестить «условным». «Кабинет доктора Калигари» в 6 актах по сценарию Карла Мейера и Ганса Яновица, поставленная режиссером Робертом Вине, являет собой первый опыт экспрессионистского монтажа, выполненного художниками Родштатом и Арпке.

В плане условного кинематографа отметим еще «рисованное кино», защитником которого является Гюс Бофа, сообщающий о последних успехах «художников Матрас и Буше, вводящих в технику рисованных фильм расцветку и принципы тушевки.

Наконец, третье и самое могучее течение в кинематографии, идущее из Америки и несущее в себе новые возможности подлинного экцентризма, — детектив, авантюрная, комическая фильма выдвинула целый ряд изумительных актеров, кото-



Статья Сергея Эйзенштейна и Сергея Юткевича «Восьмое искусство» была помещена 7 ноября 1922 года, то есть в день пятилетия Октябрьской революции, во втором номере московского журнала «Эхо». Это первое выступление в печати будущих прославленных кинорежиссеров. Составителем собрания сочинений С. М. Эйзенштейна статья оказалась неизвестной и в библиографию его работ не вошла.

К моменту опубликования статьи Эйзенштейну было 24 года. Юткевичу — неполных 18 лет. Они познакомились и подружились годом раньше — в Государственных высших режиссерских мастерских, где учились у В. Э. Мейерхольда. В 1921—1922 годах Эйзенштейн проделал большую работу: в театре Пролеткульта он был сопостановщиком и художником спектакля «Мексиканец» (по рассказу Джона Лондона), создал эскизы оформления и костюмов к задуманным Мейерхольдом постановкам — «Коту в сапогах» Людвиг Тика и «Дому, где разбиваются сердца» Вернарда Шоу, являлся режиссером-лаборантом в мейерхольдовской постановке «Смерти Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина. Вместе с Юткевичем он выступил как художник в постановках мастерской Н. М. Фореггера и шекспировского «Макбета» в Центральном просветительном театре.

В кино Эйзенштейн и Юткевич еще не работают, но, как пишет С. И. Юткевич в книге «Контрапункт режиссера», «помимо нашего увлечения

ВОСЬМОЕ ИСКУССТВО

рых Леон Муссиак противопоставляет самым замечательным актерам французского театра; это бесстрашный ковбой, «рыцарь без страха и упрека» американских прерий Рио Джим, Мэри Пикфорд, идеальный тип англосаксонки, героиня невероятных авантюрных фильм, Дуглас — спортсмен и оптимист, японец Хаякава, толстяк Фатти в своих клетчатых штанах, глуповатый, но забавный Дюдюль и во главе их всех, конечно, несравненный Чарли Чаплин!

Всеобщее помешательство на Чаплине — Шарло! Журналы пестрят, «Шарло гуляет, Шарло на велосипеде, Шарло на роликах, Шарло у Мильерана, Шарло влюблен, Шарло — пьяница», так называется статья француза Дреза, в которой ставится вопрос о разнице двух мировосприятий в связи с Шарло.

Всем известно, какое огромное влияние имеет сейчас кинематограф на все остальные искусства.

Целый ряд французских художников отразил в своих произведениях образы современного кино (Ф. Леже, Пикассо, Жорж Ленан, Оберло). Луи Латапи сделал ряд прекрасных плакатов для фойе кинематографа в Гренелле, где изобразил Чаплина в его фильмах и Рио Джима.

Так растет и хорошеет «счастливое дитя» (И. Эренбург), и режиссеры, художники, поэты, техники всего мира, заинтересованные в победе нового искусства, должны приложить все старания, чтобы любимое дитя не попало в услужливые лапы «гелиотроповой тетушки» и завладевающих блюстителей нравственности.

Сергей ЮТКЕВИЧ,
Сергей ЭЙЗЕНШТЕЙН



эксцентрическим театром, цирком, мюзик-холлом, в нашу жизнь стало постепенно входить и кино. Гражданская война закончилась, и сквозь блокаду стали проникать первые заграничные фильмы. Друзья сделались завсегдатаями кинотеатра на Малой Дмитровке, 6, репертуар которого включал в себя лучшие образцы современных западных, в частности, американских фильмов.

Но осенью 1922 года, когда написана статья «Восьмое искусство», среди кинокартин, демонстрировавшихся на наших экранах, еще не было выдающихся произведений тогдашней западной кинематографии, в частности тех, которые упоминают Эйзенштейн и Юткевич. И статья показывает, что они не только смотрели фильмы, но внимательно и пылливо читали зарубежную, в частности французскую, литературу о кино и были неплохо ориентированы в новых явлениях зарубежного кино.

Статья была иллюстрирована кадрами из фильма «Кабинет доктора Калигари», шаржами на западных киноактеров и киноплакатами французских художников.

Двухнедельный журнал «Эхо» — один из многих возникших в первые годы нэпа журналов — издавался Контрагентством печати. Программу свою он вкратце формулировал так: «Жизнь — культура — Запад — искусство». Его редактором-издателем был тогда театральный критик М. В. Загорский, поддерживавший Мейерхольда. И понятно, что он охотно предоставил место статье учеников Мейерхольда, посвященной тому новому, что возникло в западном киноискусстве.

В статье «Восьмое искусство» обращает на себя внимание живой и серьезный интерес молодых авторов к кинематографии, в особенности к инноваторским поискам и начинаниям. Прошло немного времени, и этот интерес привел С. М. Эйзенштейна и С. И. Юткевича в кинорежиссуру.

Ирина Ратиани

ПЕТЕР ТООМИНГ

Сорок пятнадцать лет, как Петер Тооминг трудится на студии «Таллинфильм» оператором документального кино. Недавно он закончил филологический факультет Тартуского университета. Его дипломная работа посвящена профессии фоторепортера.

— Фотография была изобретена в 1839 году, через год в Эстонии уже работало несколько фотографов, а через сто лет родился я, — улыбаясь, говорит Петер Тооминг. Кинооператор и фотограф, он мечтает снять фильм об истории эстонской фотографии.

В Эстонии ежегодно проводится фестиваль документальных фильмов, организатором которого является кино клуб города Рахвере. Тооминг — обладатель многих призов клубного фестиваля. Темы его фильмов разнообразны: «На море буря», «Добро пожаловать в Таллин», «Орган» (где он не только оператор, но и режиссер). Снимать деревню, крестьянскую жизнь



ему интереснее всего. Этой своей любимой теме он посвятил фильмы «Земля и люди», «Наше время» (полнометражная цветная широкоэкранный картина об эстонских земледельцах), «Родное село».

Вторая профессия Тооминга — фоторепортаж — принесла ему еще большую известность и даже славу. Его признают одним из лучших в Эстонии мастеров фотографии. Работы Тооминга широко публиковались не только в Советском Союзе, но и во многих странах, в том числе в США, Англии, Австралии, Испании, Финляндии, Японии.

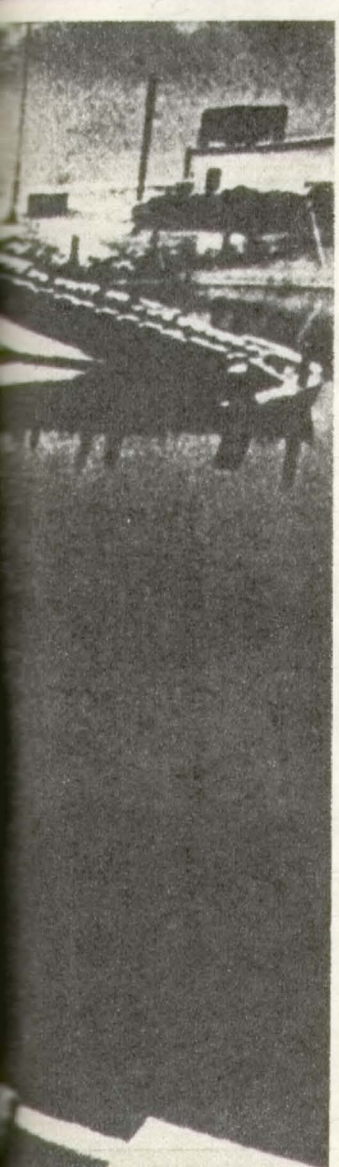
Строгие, сдержанные, драматические работы Тооминга отмечены золотой медалью ФИАП на выставке в Югославии.

Энергия, удивительная работоспособность эстонского фотохудожника привлекают к нему друзей и единомышленников. Авторитет, которым он пользуется среди других мастеров фотографии Таллина, непререкаем. Во многом поэтому Тооминг возглавил фотогруппу, созданную при киностудии «Таллинфильм» и получившую несколько необычное название — СТОДОМ. Слово это не имеет ничего общего ни с домами, ни с цифрами, оно образовано из первых букв фамилий участников. Вторая буква — Тооминг. СТОДОМ пропагандирует искусство фотографии, устраивает коллективные и персональные выставки, привлекает к работе других фотографов, активно сотрудничает с Союзом художников Эстонии.

Петер Тооминг невысок, худощав, подвижен, кажется чуть старше своих лет, похож на рыбака или крестьянина. Он прост в общении и требователен к себе, к собеседнику, к своему искусству.

Кира Сошинская





те, кто за кадром

ПАРИК ДЛЯ ФЕИ

В большой, светлой комнате, которую занимает эта мастерская «Мосфильма», вдоль стен на полках и всевозможных подставках стоят разнообразно причесанные женские манекены: здесь и варианты современных стрижек и мода прошлых веков. В центре над рабочими станками возвышается грациозная женская головка, причесанная в стиле петровских времен, — это парик для одной из героинь фильма «Арап Петра Великого», к съемкам которого приступил режиссер А. Митта. Волосы, зачесанные вверх, собраны в замысловатый пучок, увенчанный изящным парусником. Кажется, стоит лишь дунуть, и вмиг разрушится это прекрасное творение постижерского искусства.

Слова «постижер» я тщетно искала в словаре иностранных слов, его там нет. Девушки-постижеры с «Мосфильма» говорят, что пришло оно из Франции в ту пору, когда парикмахерское искусство ценилось едва ли не наравне со всеми прочими, во всяком случае, еще не было общедоступным, как в наш век. Они, как никто, знают все про историю причесок, потому что в свое время окончили театрально-художественное училище, где и приобрели свою редкую специальность.

Восемь женщин шьют парики. В мастерской есть образцы, или, как их называют, «паспорта» — сотни фотографий париков с подробной инструкцией по их изготовлению. Раньше мастера все делали вручную, много и долго работали иглой. Теперь ручную работу заменила машина, а вместо естественных волос используется искусственное волокно «канеколон». В мастерской стоят прозрачные целлофановые мешки с прядями самых невероятных оттенков. Вот сиреневые волосы, вот — золотые, зеленые, синие...

Здесь могут смастерить парик для любого сказочного персонажа — для феи и русалочки, для лешего и домового. Ну, а для современных героинь приготовлены парики, причесанные не хуже, чем в столичной «Чародейке».

Руководительница мастерской Сусанна Васильевна Шкаликowa рассказала мне, как создается парик. На длинную бечевку нашивают волосы определенной длины, затем эти гирлянды прикрепляются к основе, то есть шапочке из тюля, пластика и твердой ткани. Чтобы парик стал кудрявым или волнистым, пряди наматывают на трубочки разного диаметра. Потом его кладут в сушильную печь и держат там час при температуре сто градусов. Теперь никакими силами «волосы» не разовьешь! На изготовление одного такого парика уходит день, а иногда и два. Как бы ни старались мастерицы сделать парики одинаковыми — не получается, потому что каждая вносит в творение рук своих что-то неповторимое, индивидуальное. Они здесь и художники и исполнители.

Разные обстоятельства привели этих женщин в постижерскую мастерскую... Семнадцать лет работает здесь Людмила Николаевна Епишина. Во время войны, когда не хватало игрушек и кукол, а так хотелось их иметь, девочка попробовала шить игрушки сама. Получались довольно забавные матрешки, мышки и зайцы. Может быть, тогда и определилась редкостная профессия Людмилы Николаевны. И теперь после работы она, как прежде, шьет дома зверюшек, только уже для своих детей.

А Оля Попкова, окончив театрально-художественное училище, несколько лет проработала гримером в съемочных группах. Как-то случилось ей попробовать самой сделать парик, и так это ее увлекло, что сейчас она убеждена: интереснее профессии нет.

Работы мосфильмовских мастериц знакомы всем зрителям: ни один фильм без них не обходится. Все наши студии обращаются к ним. Кинематографисты многих социалистических стран присылают заказы в постижерскую мастерскую «Мосфильма». В этой полной света комнате всегда царят тишина и сосредоточенность. Идет кропотливая работа. Под задумчивыми взглядами манекенов с золотыми, алыми и синими волосами (эти парики недавно использовались на съемках балета на льду) мосфильмовские постижеры терпеливо подбирают пряди для будущих неповторимых причесок.

Татьяна Лотис

На 4-й странице обложки — в постижерской мастерской «Мосфильма»

ШАРИК ДЛЯ ФЕИ

Рассказ о постижерах «Мосфильма» читайте на 3-й странице обложки



Сотрудницы мастерской
(слева направо): в первом ряду —
Людмила Епишина, Галина Мельник,
Галина Лабузова, во втором ряду —
Нина Шишкова, Нина Жиркова,
Ольга Попкова и Татьяна Крюкова

Фантазия и искусные
способны создать самую
замысловатую прическу.

