

СОВЕТСКИЙ 19  
**Экран**

- четыре дебюта — четыре обещания
- актерское мастерство и фантазия

# Советский Экран

№ 19 октябрь 1976

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», 1976 г.

## В НОМЕРЕ:



Проблемы, стоящие перед современным молодым человеком. Его место в обществе. Рецензия критика Виктора Демина на новый латышский фильм «Мой друг — человек несерьезный». Стр. 2

Союз балетмейстера и режиссера. Экранизируется балет «Иван Грозный». Стр. 10—11



Жан-Поль Бельмондо: новый тип героя. Стр. 16—17



Военно-техническая база «Мосфильма» — арсенал киноваталий. Стр. 20



На первой странице обложки — актриса **Марина НЕЁЛОВА** (читайте о ней на стр. 6—7).  
Фото Николая Гнисука

Главный редактор **А. Д. ГОЛУБЕВ**

Редакционная коллегия: **А. В. БАТАЛОВ, Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, Т. ОКЕЕВ, Ю. В. ПЛАТОНОВ** (зам. главного редактора), **С. И. РОСТОЦКИЙ, Г. Л. РОШАЛЬ, Ю. С. СЕМЕНОВ, А. Б. СТУКОВ** (гл. художник), **В. П. ТРОШКИН, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНЮТИН, Т. М. ХЛОПЛЯНИКИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. И. ЩЕРБИНА** (ответственный секретарь), **В. И. ЮСОВ**.

Художественный редактор **Т. Н. Трофимова**.  
Оформление **Г. С. Григорьева**.

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

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.  
№ 19 (475) — 1976 г. Сдано в набор 16/VIII — 1976 г. А 01720. Подписано к печати 2/IX — 1976 г. Формат 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 2289. Заказ № 2698.  
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина, 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.



**НА**

«НИЧТО ТАК НЕ ВОЗВЫШАЕТ ЛИЧНОСТЬ, КАК АКТИВНАЯ ЖИЗНЕННАЯ ПОЗИЦИЯ, СОЗНАТЕЛЬНОЕ ОТНОШЕНИЕ К ОБЩЕСТВЕННОМУ ДОЛГУ, КОГДА ЕДИНСТВО СЛОВА И ДЕЛА СТАНОВИТСЯ ПОВСЕДНЕВНОЙ НОРМОЙ ПОВЕДЕНИЯ. ВЫРАБОТКА ТАКУЮ ПОЗИЦИЮ — ЗАДАЧА ПРАВОСУЩЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ».

**Л. И. БРЕЖНЕВ.**  
Из Отчетного доклада Центрального Комитета КПСС XXV съезду партии

## 70-е. Время и герои

**Алексей ЮРИН**

**Д**ебют — это прежде всего обещание. И первую работу ждешь с не меньшим (если не с большим) любопытством, чем вторую, третью, десятую. Ждешь индивидуального взгляда на мир, поисков новых путей, нестандартных решений.

Такой поиск чувствуется в дебюте выпускника Высших режиссерских курсов **Олега Федорущенко** — «Меллори» в Васятах». «Меллори» — это стройотряд, в котором работают только девушки — студентки Пермского политехнического института. В фильме есть все, что свойственно студенческому стройотряду: утренние построения, письма из дома, купание в речке после работы, танцы вечером... Но, как ни странно, самыми удачными в фильме оказались не эти привычные «утепляющие» моменты, а эпизоды работы.

Можно ли по-новому увидеть тысячу и один раз снятый труд строителя-штукатура? Оказывается, можно. Авторы ленты снимали девушек в те мгновения, когда они работали с удовольствием и «аппетитом». Нас захватывает ритм и азарт работы. Мы чувствуем каждое удачное движение

мастерка и понимаем чуть заметную улыбку удовлетворения на лице героини. И девушка, ловко бросающая раствор на кирпичную стену, кажется уже художником, пишущим удивительное полотно. И не нужно после таких кадров убеждать словом в том, что работа штукатура интересна. В фильме привлекает стремление авторов выразить свою мысль не прямолинейными публицистическими средствами, напыщенным комментарием диктора, но точной деталью, живым наблюдением, построением эпизодов.

...Ох, недаром говорят, что нет ничего на свете упрямее осла! И вот трое здоровенных мужчин изо всех сил пытаются сдвинуть с места строптивую скотину. Наконец, двое приподнимают задние ноги, третий тянет за узду, и осла ничего больше не остается, как, беспомощно перебирая ногами, перейти по шатким мосткам через реку...

«Я пастух» — так называется картина **Мераба Гагуа**. И действительно, фильм снят как бы с точки зрения пастуха. Внимание камеры приковано к овцам, которых надо перегнать на летние пастбища сначала по голой жаркой степи, потом перевести вброд

**Показать человека в труде, в созидательной деятельности, в высшем напряжении физических и духовных сил, когда личность раскрывается в своем главном, истинном содержании, — высокая традиция советской кинопублицистики.**

**Мы расскажем о четырех кинодебютах, о молодых режиссерах, сделавших первые шаги в кинематографе. Работы привлекают вниманием к человеку, стремлением показать его не вообще, а именно в деле, в момент счастливого самоутверждения.**



монтажниками-высотниками, наблюдаем за поведением детей на площадке аттракционов, проникаем в кабинет психолога, где идет эксперимент по определению «степени смелости». Проблема исследуется на разных возрастных и социальных «этажах», начиная с мальчика, спасшего колхозных лошадей во время пожара, и кончая взрослым человеком, из-за малодушия которого погибло несколько людей. В этой работе привлекает уровень мысли. Авторы не дают однозначных оценок, они пытаются увидеть обратную сторону медали, анализировать проблему с разных, иногда парадоксальных точек зрения. В фильме есть эпизод, который можно было бы озаглавить так: «О пользе трусости». Хирург травматологического отделения говорит, что в наш век урбанизации и бешеных скоростей страх становится прежде всего средством самозащиты. Если это чувство ослабляется, притупляется привычкой, то... камера панорамирует к окну, и мы видим подъезжающие к больнице машины «Скорой помощи».

Нет, нас, конечно, не призывают к трусости, а лишь к разумной осторожности. Картина «Предисловие к

# ПРАВДЛЕННИЕ



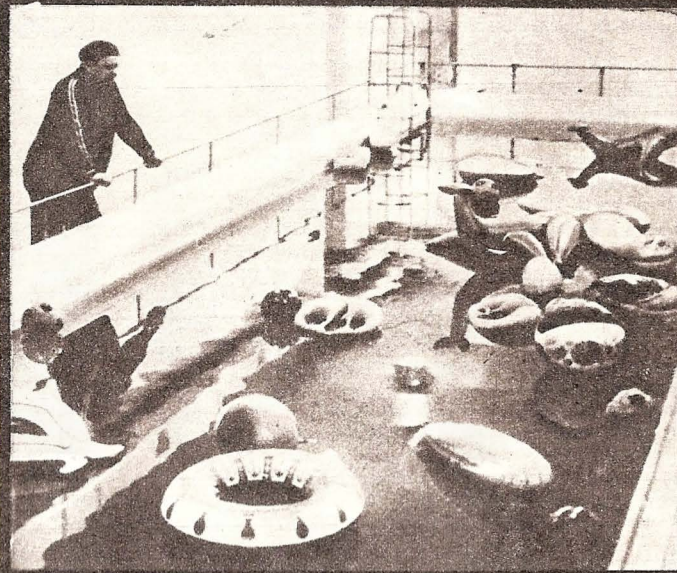
*Работа штукатурки интересна...  
Кадр из фильма «Меллори» в Васятах»*

*В любую погоду пастух должен гнать стадо*

*Кадр из фильма «Я пастух»*

*Осторожно — высота  
Кадр из фильма «Предисловие к смелости»*

*Сколько радости доставит детям этот бассейн!  
Кадр из фильма «Веселый пескар»*



# ПОИСКА

через бурные горные потоки, чуть ли не на руках вытащить из вязкого снега на перевалах, пройти с ними по горному серпантину под аккомпанемент нетерпеливых гудков грузовиков и новеньких нарядных «Жигулей». Надо довести каждую овцу и, конечно, упрямого осла.

В фильме нет слов о величии труда пастуха, просто в финале мы видим узкую ленту овечьего стада, медленно ползущую по склону горы. Но нам уже известно, какие усилия людей заложены в этом неторопливом движении — вечном, как движение жизни.

Эта небольшая лента подкупает своей свежестью, мягким юмором, поэзией прекрасно снятых горных пейзажей.

...Нередко режиссеры документального кино, то ли оправдываясь, то ли жалуясь на судьбу, говорят об очередной своей работе, как о заведомой неудаче: «Что поделаешь, заказ».

Я думаю, что успех фильма «Веселый пескар», сделанного по заказу

ДОСААФ, объясняется тем, что авторы (Герман Туревич, Николай Рышков) подошли к заданию творчески. Их фильм о том, как устроить в подвале жилого дома бассейн для детей, — рассказ об одержимости, о радости сделать что-то хорошее для людей. В темном, сыром подвале среди многолетних завалов деревянного хлама и ржавого железа ходят двое немолодых, угрюмых мужчин. Они измеряют, прикидывают, высчитывают. Потом долго обивают пороги кабинетов, просят, согласовывают, в который раз разворачивают свой проект...

Наконец все позади. К детскому бассейну под названием «Веселый пескар» идет важная комиссия. Под аплодисменты разрезается ленточка, и в воду, как горох, сыплются визжащие от восторга ребяташки с резиновыми кругами и надувными зверошками. Улыбаются усталые герои этой картины, преображаются их лица. Стоило, действительно стоило упрямить, доказывать...

Пристальное и длительное наблюдение за человеком позволило О. Федорущенко по-новому увидеть работу строителя, М. Гагу — поэтично рассказать о труде пастуха, Г. Туревичу и Н. Рышкову — сделать картину об энтузиазме и доброте, нечто большее, чем просто заказную ленту о детских бассейнах.

...Если фильмы, о которых я говорю выше, построены как цепь наблюдений, то в ленте Жанны Романовой «Предисловие к смелости» отбор материала и композицию эпизодов определяет не последовательность жизненных событий, а логика развития авторской мысли. Это фильм-размышление.

Почему одни дети даже близко бояться подойти к «американским горкам», а другие просят родителей: «еще»? Является ли смелость врожденным качеством человека или ее можно воспитать? Как вообще преодолеть страх?

В поисках ответов на эти вопросы мы забираемся на леса вместе с

смелости» — попытка поставить серьезную проблему. И мне кажется, что эта лента может быть заявкой на целую серию киноисследований природы различных социальных эмоций.

Итак, четыре дебюта документалистов, выпускников Высших режиссерских курсов. В каждом есть поиск новых, неизбитых решений. В каждом блеснула искорка таланта, наблюдательности, юмора. В каждом из них есть обещание. Пока, конечно, еще только обещание.

Но важно, что направление поиска выбрано правильно. Во всех героях этих картин — будь то девушки из строительного отряда или горные пастухи, упрямые энтузиасты детского плавания или социальные психологи — подкупают цельность, упорство, увлеченность своим делом. Ненавязчиво и убедительно открывают нам молодые режиссеры характеры людей, для которых единство слова и дела действительно стало нормой поведения

## ДУША СКОМОРОХА

Виктор  
ДЕМИН

**В**идели, видели много раз! Опять ангелоподобный праведник посреди мещанского окружения, опять романтическая ненависть к вещам и деньгам, к звериным шкурам на полу и красивым кухонным гарнитурам. Он ведь почти святой, сытостью не заманишь, подавайте чего-нибудь духовное!

Ан нет, позвольте, совсем не так. Оказывается, и купишь и заманишь. Глазам не верится: пробил час, и недавний ярый враг калымщиков униженно выпрашивает какую-нибудь халтурку, вчерашний бесребренник цепко пересчитывает банкноты, потому что «работу надо делить по-братски, а выручку — по-волчьи — это и есть настоящая жизнь». Правовверный и твердокаменный в былые дни, он теперь будто нарочно стремится стать грешнее всех, вымараться так, как никому еще не удавалось. Согласен и паять, и лудить, и класть до рассвета кирпичи на чужих дачах, согласен даже могилы рыть и разыгрывать слезливые сценки у траурных венков, только бы растроганные родичи покойного по старинному обычаю нашвыряли побольше купюр на твою вовремя подставленную лопату. Все-все теперь годится, потому что наш святой устал. Устал без конца шутить. Устал увольняться «по собственному желанию». Устал от клички клоуна и от жалостливого презрения жены. Устал от сочувственного шепотка со всех сторон, что вот, мол, хороший человек, только беда — совсем не умеет жить.

Нет, такого поворота никто от него не предвидел. Милый, добрый, славный Арвид, да ты ли это? С двумя детишками, в восторженном ожидании третьего, в заботе о работающей, сбившейся с ног жене, то утром, то ночью пропадающей на дежурстве, ты был так хорош, так щедр душевно, так нравственно богат, когда возился на кухне, находчиво переругивался с квартирной хозяйкой, искал общий язык с тещей, которая как-никак совсем другого желала для своей дочери. Сценарист Александр Горохов приберег для тебя искрометные, острые афоризмы. Артист щедро одарил тебя замечательной, не сходящей с лица улыбкой. Стоит тебе, надерзив очередному чину взгромоздиться на свой старенький велосипед, и вот оператор Мик Звирбулис снимает тебя с самой нижней точки, а композитор Раймонд Паулс сочиняет гротесковую, пританцовывающую и немножко печальную мелодию. Все это приподнимает тебя над грешной реальностью, окружает мерцающим ореолом. Ты уже немножко Тиль, Тиль Уленшпигель от коммунального строительства, который на любых жизненных местах, под любыми чинами и кличками, верен самому себе, одинаково не подпадая ни под какие шаблоны.

И вдруг — крах, падение, унылая бездна порока. Да ведь как — в секунду, в единый миг! На чем же тебя поймали? Все на том же — на щедрости души. Потому что нельзя же в самом деле смотреть без сочувствия, как надрывается жена Инта, как затравленно оправдывается она перед подружкой, у которой выглянула кофточка и парик, как завистливо разглядывает парад модниц по телевизору, даром что по другой программе дают «Следствие ведут ЗнаТоки» (ох, многозначительное соседство!).

А тут еще появляется новоявленный родственник, живое воплощение Человека, который Умеет Жить. Мама Инты, теща Арвида, собирается обвенчаться с другом юности Циекуром. Лысоватый, сильно немолодой и очень добрый, покладистый человек, этот Циекур в идейной сфере — дьявол, посланный соблазнить Арвида. Его вила — о, этого не расскажешь, это надо смотреть! Его цветы и парники, его бетонные дорожки и полукруглые лестницы на второй этаж, в мансарду, его цветной телевизор, кухонный рай и лако-



Арвид Ласманис (Я. Паукителло) — веселый и счастливый глава семьи

вые бока «Жигулей»! Но самое смешное (и страшноватое) — мелочи, детали, крупички: движение, каким предлагают снимать обувь в самом углу прихожей, жест, каким обстукивают ногу об ногу, башмак о башмак, прежде чем внести их в автомобиль, чтобы ни единой лишней пылинки соринки. Или взгляд — в нем натуральная боль и ужас — на малышей-близнецов, обстригающих меховую шкуру (один — ножницами, другой — даже электробритвой). При том, что Циекур, под черкнем, совсем не скуп, не мелочен, тем более «для родственников», которые должны же ведь «держаться вместе!» Он всего только деловит, разумен, логичен. Законы жизни он проштудировал куда как основательно. Чувства подводят, вещи — никогда, ведь так? Выполнишь работу в срок, про качество никто и не вспомнит. Построй теплоцентраль к двадцатому, как хвалился, и всем будет хорошо: тебе, твоему начальству, заводу-поставщику, заводу-заказчику. А начнешь базарить насчет бракованных труб, так не только тебе, всем же будет нахлобучка за то, что пообещали и не сделали! Пусть даже сегодня день работы в следующем квартале обернется неделей капитального ремонта — для Циекура это нормально, естественно, вполне отвечает его складу жизни, общепринятым ее стандартам...

Лукавый парадокс сюжета в том-то и заключен, что этот аморальный персонаж несет герою одно благодеяние за другим (устраивает к себе на работу, покрывает до поры от гнева начальства, пытается подсушить «халтурку», мирит с тещей, с женой). Арвид же в ответ преподносит ему одни оплеухи: дерзит, грубит, выставляет в смешном виде на собрании, прямо сообщает начальству о приписках и очковитирательстве. На этой мешковатой фигуре нечистого из преисподней наш ангел призван утвердить собственную чистоту. И куда годился бы сюжет, если б сценарист вместе с режиссером не разглядели в один прекрасный миг в душе святого вполне созревшую потенцию для тех же самых некрасивых поступков?

Полной противоположностью Циекура является старый художник, народный резчик по дереву. Этот вообще думает только о душе. Фольклорная песенка под аккордеон, хорошая стопка по окончании работы — все это прописано у него по ду-

шевному разряду. Фигура условная, символическая, как насквозь символична и сцена, в которой калымщик Арвид, снявши крышку с очередного гроба, обнаруживает под ней давнего знакомого. Речь идет об иных, невещественных ценностях нашей жизни. «Мemento мори», раздавшееся посреди халтурной суеты, заставляет оступившегося праведника вспомнить о душе, чуть было не уступленной за чечевичную похлебку. А тут еще ушла, уведя детей, Инта, которой надоело, что мужа нет даже по ночам, — пятидесятирублевка, лежащая каждое утро на туалетном столике, оказывается, плохое утешение в этой ситуации...

И все же фильм «Мой друг — человек несерьезный», ведущий нравственное исследование на передовой линии наших сегодняшних духовных поисков, не стал тем сенсационным событием, каким мог бы быть. Виной тому, как мне кажется, сосуществование под одним заглавным титром сразу трех различных повествовательных манер. Режиссер Янис Стрейч от эпизода к эпизоду исподволь, ненарочно меняет стилистику. То ли это эксцентриада, открытое комикование, «сатирическое в приемах «Крокодила» обличение «заевшихся»? Тогда Арвиду достаточно выглядеть симпатичным резонером. То ли притча, «парабола», фантастическое допущение, чтобы вскрыть авторскую мысль? Тогда не следует бояться чертежности, математической скроенности героя — он модель, показательная установка для извлечения нужного смысла. Но если перед нами обстоятельно реалистическое, бытовое, жизнеподобное повествование (а именно в этом ключе решаются сцены в квартире, на производстве, поездка за город), тогда фильму не хватает воздуха, плоти, фактурной сочности — всего того, чем отмечены лучшие его эпизоды.

Думается, что сбой стиля рождены фундаментальным обстоятельством: для самих создателей картины Арвид не был до конца понятен. Книжный ли он герой? Персонаж ли анекдота? Или всамделишный живой человек, во плоти и крови? Этот последний Арвид, «знакомый незнакомец» и «мудрый чудака», был бы нам дороже всего.

## ЧТО ТАКОЕ ПЛОХО, КОГДА ВСЕ ХОРОШО

Алла  
ГЕРБЕР

Осторожно, возраст! — призывают нас газетные статьи. Мол, будьте с ним терпимее, поделкатнее. В фильме «Чужие письма» этому предупреждению возвращен его первоначальный смысл. Потому как он, этот милый возраст, может быть очень неосторожен с вами, агрессивен, прямолинеен и даже жесток. Любите его, уважайте, считайтесь с ним, но ведь и он, загадочный и неповторимый, может быть не только странен, но и опасен, если...

Вот про это «если», на мой взгляд, и картина Ильи Авербаха, четкая по мысли, сделанная мыслью и доведенная мыслью до абсолютно чувственного, эмоционального результата.

Не случайно его первый фильм был по книге Николая Амосова «Мысль и сердце». Она как бы определила (пока, во всяком случае) его режиссерский почерк. Да, от мысли, что вызывает порой немало возражений, — умозрительна, рассудочна, холодна... Но ведь конечная точка все-таки сердце...

Илья Авербах не боится обнаженности мысли, потому что она его мучает и требует выхода.

Он пользуется всеми средствами для уточнения, для наглядности, для почти осязаемой образности мысли, чтобы довести ее до предельной (порой чересчур) ясности. И захлестами музыки (такой человечно-нервной музыки Олега Каравайчука), которая дает этой интеллектуальной собранности необходимую эмоциональную разрядку. И откровенностью натюрмортов. И резкой очерченностью рамок, когда в эту раму, как в старинный портрет, вписан лик человеческий. И тут на режиссера щедро (опять же порой чересчур) работает «кисть» оператора Дмитрия Долинина. Она «разводит» в красках мысль, ловит ее в сочном пятне, в крупности дождевой капли, в жирности пропитанной влагой земли, в неестественной глубинности глаз...

Без метафоричности такому режиссеру не обойтись. И опасность тут не в ней, а в нажиме, в недоверии к зрительскому восприятию. Вовсе не обязательно долго снимать падающее яблоко, чтобы сказать, что яблоко от яблони... Весь фильм потом будет об этом, зачем же ему, румяному, так долго катиться к нашим ногам. И что надо спасать вечное, в книгах заложенное — об этом тоже весь фильм. Так зачем же под конец это рапидом снятое «книжное крушение»? Ткань, сплетенная из тончайших мыслей, моментально рвется, когда в нее вплетается тяжеловесная метафора.

Все же остальное — этот приглушенный, стекающий с магнитофонных пленок английский «бигбит», мягко покрывающий тишину старого русского города... Этот концерт Шумана, под звуки которого Зина Бегункова читает чужие письма... Эти поезда, которые привозят и увозят других... Эта насыщенность летнего воздуха и дрожащая зябкость начинающейся осени — все это (и многое другое) обволакивает мысль ароматом предчувствий и ожиданий, скорби и метаний, отчаяния и надежд, без которых мысль бы отяжелела и никогда не пробилась к нашему сердцу.

И когда в финале возрожденный после дождя мир смотрит на нас глазами Веры Ивановны (обращенными в суть нашу, в начало начал), мы плачем, потому что мы оказались впритык со своей совестью. Что-то с нами происходит, что-то не так с нами, если один из нас так и не понял, почему нельзя читать чужие письма, и этому одному шестнадцать лет.

Юношеский максимализм бывает жестоким, несправедливо и тупо жестоким. Но дело не только в возрасте. Зиночка Бегункова — характер сложившийся, вобравший в себя все схемы азбучных истин, почерпнутых из правил общежития, в ко-

торых, и правда, есть общее, но часто нет самого жития, индивидуального, только тебе, твоей личности принадлежащего. Зина Бегункова в исполнении, нет, в слиянии с юной актрисой Светланой Смирновой — это явление не просто возрастное, хотя и оно тоже. До сих пор опасность возраста мы видели в инфантильности и инертности, в душевной лени и сонливости. Или, напротив, в строптивости и оголтелости, в аффектации и зазнайстве. Зина не такая. Она почти идеал. Она почти пример для подражания. Она почти положительная героиня. Ну посмотрите же: хороша, умна, правдива, спортивна. Все хорошо! Что тогда плохо? Парадокс, но плохо то, что она все знает, все наперед, и в этом ей немало помог общепринятый стереотип — мысли, одежды, поступков, слов. Женщина должна сохранять достоинство? Кто спорит. Мать не мать, если она сидит в тюрьме за кражу? Вполне возможно, если, как говорится, по большому счету. Художник должен рисовать картины, а не заниматься глупостями? Неважно, что имеется в виду под глупостями, но то, что он в конце концов должен рисовать, опять-таки бесспорно. Но ведь все это справедливо для обще — жития. А в каждом конкретном, отдельном случае есть свои подправила и полуправила, и отклонения от правил, и даже полное их отсутствие. И потеряешь, черт возьми, это проклятое достоинство, и побежишь за любимым, когда любишь. И перестанешь рисовать, если тупик, если не рисуется или сам не знаешь, что рисовать. Но Зиночка бьет наотмашь. И вот что интересно — ее жестким правилам должны подчиняться другие, сама же она спокойно их нарушает. К примеру, писем чужих читать нельзя, а она читает и вины своей в том не видит. Выходит, законы обще — жития для других, а для себя свои, собственные? Нет, это было бы слишком просто, и не было бы фильма, о котором хочется писать и думать, если бы нам лишь показали такую воинствующую эгоистку-максималистку, от которой житья нет — спасайся кто может. Но авторы сделали картину художественную. Аналитическую.

Да, Зиночка вышла из правил, которые с малолетства усвоила. Но тот же стереотип, только усовершенствованный, подсказал ей другую жизнь, куда более прекрасную и для нее, Зиночки, недоступную. Эти звезды на льду, эти ма-

шины, в которые так хочется войти этойкой небрежной и независимой походкой, эти роскошные мужчины, так похожие на Олега Янковского, эти танцы, эти песни, эти чужие страсти, которые вдруг оказались уже не на телеэкране, а совсем рядом, только руку протяни, но... не тебе они предназначены. Опять не тебе. А на сей раз той, которую ты сама любишь. Но ведь все общее, все для всех, одинаковое для одинаковых. Столько берется напрокат, на время, «на поносить», так почему же не взять чуть-чуть чужого счастья и сделать его на время своим. И берет, чтобы доказать подруге, что ей, Зине Бегунковой, могут писать такие письма. Не себе принадлежащее выдать за свое?! Ну и что же. Ведь говорит она Вере Ивановне, искренне говорит: вы сами хотели, чтобы я их прочитала, кому же не хочется показать, как его любят. Тут-то мы и остановимся — она уверена, что все этого хотят, раз она бы этого хотела. Все должны жить, как все: иметь телевизор, холодильник и продукты в нем. Много продуктов. А вот у ее Веры Ивановны нет телевизора, и нет продуктов, и нет мужа, а есть так, непонятно кто и непонятно даже, сколько он зарабатывает. Все это в глазах Зиночки непорядок, беда. И надо Вере Ивановне помочь. Спасать надо Веру Ивановну! Зина трагически не понимает, что охранять нужно как раз эту немеркантильность души, спасать ее от общежитийских мудростей, от всего того, что может убить в Вере Ивановне ее живую душу, ее трепетное сердце. Неустроенность, незащищенность... Да, незащищенность, но зато какую защиту дает она другим. Не всегда знает, как поступить? Но зато ее знания так нужны ее ученикам. Не выверяет, не рассчитывает, бежит, когда зовет любимый, но зато, как богата ее любовь и каким богатым делает она мужчину. Вера Ивановна, без которой мы, и правда, забудем, что нельзя читать чужие письма, поднята Ириной Купченко на такую высоту духовной устойчивости, перед которой интуитивно не может устоять и наша Зиночка. Ведь она до безумия любит Веру Ивановну. Объяснить себе, за что, не сможет. Но именно эта непохожесть учительницы внушила Зиночке единственно подлинное чувство, вопреки всем остальным, взятым напрокат. Единственную подлинную верность и любовь. В ней она еще не стала другой, в ней она пока всего лишь Зина Бегункова, которая

Исполнительница роли Зины Бегунковой — Светлана Смирнова. На IX Всесоюзном кинофестивале во Фрунзе юная актриса удостоена приза «Советского экрана» за лучший дебют



способна в гневе коммунальной хищницей кинуться на свою любовь и заговорить языком такого милого ее сердцу общечеловечия. Но ведь любит и страдает. И еще неизвестно, какой сделает Зиночку эта любовь, если... Если Вера Ивановна не устанет, если не отступит перед этим коммунальным натиском, а устоит и пойдет дальше — учительствовать, воспитывать, «сеять разумное, доброе, вечное...».

Вечное! Нет, не случайно вспомнил о вечном поэт. Он понимал, какую бы широкую и ясную дорогу ни прокладывал себе в будущее человек, он должен захватить с собой в путь вечное, пересмотру не подлежащее, — нравственность. Это вечное сохранили мудрые старые книги, это вечное в опыте воспитателей, в наследии народа.

И вот финал. Вопреки обыкновению дорога под колесами машины бежит в фильме не вперед, а назад. И грустно провожаем мы глазами старые, усыпанные листьями и дождевыми каплями дома, предназначенные на слом. Все, они свое отжили.

Впереди, мы это знаем, хоть и не видим, — новые жилые кварталы, башни, дворцы... Все впереди, и все хорошо, все очень хорошо, а нам грустно. Что-то оставили мы в этих старых яблоневых садах, что-то потеряли по дороге, если один из нас забыл или не знал даже, что нельзя читать чужие письма. И этому одному — шестнадцать. И все в нем вроде бы в порядке, только... Послушайте, Вера Ивановна, ну что же вы стоите, почему не догоняете ваших ребят, вашу Зиночку? Вы не должны их бросать! Так бегите же, не задерживайтесь. Им без вас нельзя. Нам — тоже.



## СКАЗКИ ДЛЯ РАЗНОГО ВОЗРАСТА

Юрий ХАНИУТИН

Зрителей очаровала «Ирония судьбы» и заставила задуматься профессионалов. В чем секрет успеха новой ленты? Ведь нет шпиона и перестрелок, нет красавца разведчика с загадочным лицом и твердым взглядом, нет невероятного экзотического Человека-амфибии, нет добродетельной жены, обвиненной в неверности, чьи чистота и высота открываются мужу перед ее смертью, когда «цветок уже в пыли»... А может быть, в «Иронии судьбы» все-таки есть какой-то аналог этой киноэкзотики? Да-да, здесь в пресловутом микрорайоне, в стандартных домах, в малогабаритных квартирах, где не только стоят одинаковые польские гарнитуры, но даже и взятка за их приобретение дана примерно одинаковая...

Мне кажется, что Брагинский и Рязанов давно почувствовали и точно учли тягу современного городского человека, чья жизнь течет напряженно и однообразно, к необычному, удивительному и веселому — к Приключению с большой буквы, в котором он будет если не участником, то хотя бы свидетелем.

Не чудо ли — выигрешь десяти тысяч рублей на впервые в жизни купленную облигацию, не сенсация ли — пенсионер, который на собственных торжественных проводах вдруг возьми и откажись уходить на пенсию, а потом устраивает мнимые похищения картин и денег, чтобы спасти от отставки своего пожилого приятеля — следователя? Не странен ли современный Робин Гуд, крадущий машины у жуликов, чтобы восстановить справедливость? И что за удивительная история про непьющего врача-холостяка, в крепком подпитии накануне Нового года уехавшего в другой город и нашедшего там суженую?

В сущности, это городские сказки, и не так важно, происходят они в новогоднюю ночь или обычным днем. Важно, что современный человек оказывается, нуждается в этих сказках, которые «да-



Надя (Б. Брыльска), Женья (А. Мягков)

ют разрядку после трудового дня», «поднимают настроение», «делают нас добрее друг к другу».

Эти киносказки разворачиваются в стандартных квартирах, у прилавков универмагов, в дешевых фотоателье, на перронах аэровокзалов. Они рождаются на скрещении невероятной ситуации и прозаической узнаваемой среды. Их корни можно найти в новеллах О' Генри с его пристрастием к парадоксальному случаю, к анекдоту, с его верой в созданное человеком чудо, которое должно немножко помочь обычной жизни, подтолкнуть ее на доброе дело (вспомним лист плюща, нарисованный стариком художником на стене против окна больной и помогший ей выздороветь, — «Последний лист»).

В «Иронии судьбы» рассказывается история поэтическая и счастливая. Метаморфоза не случайна. Фольклорное народное начало прежде и более всего определяет дух и конструкции комедий Рязанова и Брагинского. Недаром в соответствии с требованиями сказки их герои подвергаются испытанию, искус должны выдержать их дружба, любовь, порядочность.

Сказка эта демократичная. Герой ее не номенклатурный царевич или увенчанный олимпийскими наградами принц, а страховой агент, фотограф, пенсионер, врач. Про героя «Стариков-разбойников» авторы пишут: «На лице Николая Сергеевича светились голубые детские глаза. По ним можно было догадаться, что Николай Сергеевич добрый, мягкий, ясный, доверчивый и поэтому недалекий». За исключением последнего определения остальные можно применить ко всем главным героям фильмов Рязанова. Играет ли их Смоктуновский, Никулин, Леонов или Мягков, в сущности, это все тот же современный Иванушка-дурачок — простодушный и себе на уме, доверчивостью и неподкупностью открывающий те двери, в которые не попадет хитрость и расчет. И герой этот никогда не обманывает надежды зрителя, даже если заставляет на время в себе усомниться. Он честен, верен в любви и дружбе, и все его прекрасные качества, как положено в сказке, вознаграждаются счастливой любовью.

Есть ли что-нибудь новое в последней работе Рязанова по сравнению с его предыдущими фильмами или это еще один удачный вариант уже найденного? Мне кажется, что мастерство драматургов и режиссера стало здесь тоньше, изящней и

уверенней. А задачи поставлены более трудные. Раньше герои рязановских фильмов двигались по зигзагам анекдотического сюжета. Сюжет и коллизии были не менее интересные, чем люди. Сейчас вся авантюрная часть, по сути, вынесена в начало, почти что за скобки — главное начинается, когда сюжет остановился, герой попал в чужую квартиру, — и сменяется историей взаимоотношений трех людей, с удивительной пристальностью и режиссерской изобретательностью разработанной Рязановым.

Мы привыкли к тому, что на экране должно что-то случаться, в особенности в комедии. А здесь люди неторопливо присматриваются, прилаживаются друг к другу, и вот вроде бы и все. Но сколько артистизма, изящества, художественной фантазии в работе режиссера и исполнителей!

И удивительно точный выбор актеров.

Андрей Мягков с его лукавой застенчивостью и настойчивой мягкостью — смесь взрослости и ребячливости, простодушия и хитрости — и все легко, непринужденно, с внутренней улыбкой.

Барбара Брыльска. Выбор казался сомнительным: сумеет ли польская актриса ощутить психологический климат, жизненные нюансы нашего микрорайона? Но Брыльска и Рязанов не очень заботятся о том, чтобы дать точный социально-бытовой портрет учительницы. Они исследуют психологию женщины с несложившейся личной судьбой, с привычкой и болью одиночества. Усталость и надежда, привычная настороженность и очаровательная беззаботность, нежность, которую надо подавить, и трезвость, с которой трудно примириться, — все это Барбара Брыльска.

И Юрий Яковлев — артист, который может играть святых, подлецов, интеллектуалов (он все может!) и снова доказал это ролью Ипполита, сыграв блистательную посредственность, великую заурядность, забавнейшую скучность, яркую серость.

В фильме есть воздух, есть паузы, в которых звучат песни. Вроде бы к сюжету они прямого отношения не имеют, а выбрось эти песни, блестяще написанные Микаэлом Таривердиевым и проникновенно исполненные Аллой Пугачевой и Сергеем Никитиным, — и пропадет атмосфера одухотворенности, интеллигентности, фильм станет беднее и плоше.

● ПОТОП

{По одноименному роману Генрика Сенкевича}

СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ (ПОЛЬША)

Сценарий Е. Гоффмана, А. Керстена, В. Жуировского  
Постановка Е. Гоффмана  
Гл. оператор Е. Вуйци  
Гл. художник В. Кшиштофяк  
Композитор К. Сероцкий

За истинное и серьезное мы обычно держим то искусство, которое стремится исследовать противоречия жизни, добраться до их корней и показать открытое в формах самой жизни. Но, наверное, искусство может быть и иным: оно может поднимать настроение зрителя, воспитывать его чувства, рассказывая истории, не столь прямо связанные с реальностью; воплощающие скорее то, что нам хочется, то, во что мы как трезвые люди не верим, а если это все-таки случается, то называем шутливо и недоверчиво «иронией судьбы».



## НЕТЕРПЕНИЕ ПОДВИГА

Ирина РУБАНОВА

«Потоп» — на наших экранах. О съемках фильма пресса сообщала давно и регулярно. Потом стало известно, что показанный у себя на родине «Потоп» не обманул зрительских ожиданий, что его хвалит критика, что историки обстоятельно обсуждают соотношение кинематографического образа и реальности польского XVII века, что на общепольском фестивале 1974 года картина удостоена большой награды, а полгода спустя Американская академия киноискусства назвала «Потоп» в числе пяти претендентов, достойных «Оскара» за наилучший заграничный фильм.

За пределами родины у «Потопа» нелегкая жизнь. В Польше — просто. Там стар и млад досконально ориентируется в хитросплетениях гигантского, до чрезвычайности разветвленного сюжета. Там знают, что большинство персонажей — реальные лица, а это, нельзя не согласиться, придает двойной интерес происходящему. Там на зубок помнят многие куски текста: витиеватые монологи гетмана-предателя Радзивилла и патетическое короткое «того хотел я» гетмана-победителя Чарнецкого, произнесенное в момент польского триумфа в шведскую войну; покаяние гордой Оленьки: «раны твои целовать недостойна я», и уж всенепременно шутейные тирады мелкопоместного Фальстафа — пана Заглобы.

Интерес к экранизации продиктован не только любовью к историческим романам Генрика Сенкевича, а еще и осторожным вниманием: сумеют ли кинематографисты сохранить сочную историческую материю Сенкевича — яростные баталии, смачные описания старинных обычаев, энергию и активность действующих лиц — и откорректировать, затушевать, выправить исторические воззрения писателя?

Уже в те времена, когда один за другим появлялись романы «Огнем и мечом» (1884), «Потоп» (1886), «Пан Володыевский» (1888), составившие так называемую «Трилогию» Сенкевича, критики, приходя в восторг от богатства исторического воображения их автора, легкости, с какой он обживает «дела давно минувших дней», резко не соглашались с его прекраснородушной легендой, по которой кровавый XVII век предстает неким потерянным раем поляков. А сенкевичевская духовно-подъемная проповедь, будто национальное превыше и действеннее всех других чувствований, кроме чувствования святости римско-католической веры, вызывала отпор людей, мыслящих на уровне эпохи. На фоне стачек, маевек, рабочих демонстраций — первых зарниц грядущих классовых боев — богопатриотизм Сенкевича воспринимался анахронизмом, а нередко и просто идейной ограниченностью.

Кинематограф счастливо обошел этот коварный подводный порог. Он опустил фальшивые исторические мудрствования, из коих вытекает, что магнаты-католики распрей между собой не затевали, о благе государства пеклись истово, а Радзивилл к измене потому пришел, что был кальвинистом. Создатели «Потопа» осуществили трудную и тонкую операцию: легенде они привили дозу исторического реализма. Так была расширена дорога «Потопа» во внешний мир. Тут, конеч-

но, нельзя упустить, что в борьбе кино с Сенкевичем-мыслителем у него, кино, был могучий союзник — Сенкевич-художник. Он предоставил экрану блистательное мастерство сюжетосложения, сочную живопись будней эпохи, колоритные портреты. Это во-первых. А во-вторых (и главное), экран подхватил у Сенкевича сопровождающую бурный поток (потоп) событий, лиц, картин над ним возносящуюся, его возвышающую, торжествующую мелодию любви к родине, подхватил и вывел сильным, ровным голосом.

Россия — издавна верная читательница исторического польского романиста: больше, чем у нас, нигде Сенкевича не переводили. Вот еще одно доказательство русского неравнодушия к классике: на первом экранном «Потопе» (нынешний — второй) стоял знак фирмы Ханжонкова. Та премьера состоялась в Москве 14 апреля 1915 года. В роли Кмитица гарцевал главный русский кинокумир тех лет — Иван Мозжухин. В картину вошли фрагменты польской киноверсии романа: варшавская фирма, замахнувшаяся на экранизацию, не вынесла бремени финансовых затрат. Но при всем том советский зритель, конечно, смотрит картину иначе, чем польский: он и историю Речи Посполитой имеет право не знать во всех подробностях, да и роман все-таки не так помнит, как поляки. Поэтому он не сравнивает каждый эпизод фильма с романом, а смотрит то, что ему показывают, и ценит то, что видит на экране.

А видит он темпераментное, красочное зрелище, полнокровные, очень разные характеры, чувства верные и мелочные, страсти низкие и возвышенные. Он видит также, что история здесь не просто компетентно и скрупулезно восстановлена в своем конкретном облике — фильм ревностно опекал целый штаб ученых, — но и освоена, как родной дом, в чем, конечно, прямая заслуга режиссера. Ее тем более стоит отметить, что за несколько лет до «Потопа» Ежи Гоффман снял «Пана Володыевского» («Трилогия» приходит к кинозрителю с конца, начиная с последней книги. Будет ли экранизоваться «Огнем и мечом» — самая тенденциозная, а потому устаревшая часть цикла?). В «Пане Володыевском», фильме масштабном, отлично сыгранном, прошлое немного напоминало пышную театральную декорацию: оно было декоративно и неподвижно.

В «Потопе» совместились черты разных фильмов: батальных и приключенческих, авантурных

Анджей Кмитиц (Д. Ольбрыхский)



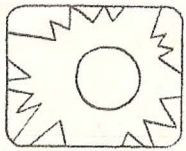
и эпических, комедий и мелодрам. А разнообразия нет (снова заслуга режиссера) потому, что насыщенная событиями и зрелищностью, постановочно огромная картина светится восторгом благородной отваги, рыцарской мужественности, нетерпением подвига, жаждой приключения.

И еще — ослепительная панорама мужского актерства. Достойны все: и исполнители групповых ролей (субутыльники Кмитица в начале картины), и актеры портретных образов (два короля — польский и шведский, гетман Чарнецкий, настоятель Ясногорского монастыря, другие). Хороши Казимеж Вихняж — Заглоба — выпивоха, лукавый болтун, рубака и Владислав Ханьча — в его коварном гетмане сыграно мрачное величие корнелевских злодеев. Превосходен пан Володыевский — «маленький рыцарь» Тадеуша Ломницкого. Он уже прожил свою судьбу в предыдущем фильме (где и умер в финале). В «Потопе» пан Михал покоряет уравновешенностью мудрости и силы.

Оршанский хорунжий Анджей Кмитиц — замечательная, едва ли не лучшая работа Даниэля Ольбрыхского в кино. Он давно славен актерскими и спортивными успехами в сложных по проблемам и языку кинематографических произведениях. В «Потопе» Ольбрыхский и актерский искусен, и как наездник и фехтовальщик феноменален, а покоряет не этим, но теплом и новой у него деликатной искренностью, с какой рисуется динамичный, меняющийся, богатый психологическими контрастами герой фильма.

Когда-то Ежи Гоффман был документалистом. Вместе с Эдвардом Скужевским они сделали больше десятка картин, получивших мировое признание. Потом опять со Скужевским они сняли игровые ленты «Гангстеры и филантропы», «Закон и кулак», «Три шага по земле» — все три рассказывали о современности или недавнем прошлом. После «Пана Володыевского» и «Потопа» Гоффмана не раз укоряли за «бегство в историю». Он не оправдывался и только однажды, не выдержав, просто сказал: «Я в нее не бегу, я ее люблю!» Кто знает, может быть, именно эта любовь к прошлому, наравне, разумеется, с талантом, энергией, организационным даром режиссера, и есть начало удачи «Потопа»?





крупным  
планом

Михаил КОЗАКОВ

**С** твердой убежденностью в перспективности актерской судьбы Марины Неёловой я берусь за перо.

Она уже сейчас представляет собой серьезную актрису, именно актрису, а не восходящую звезду, мерцанию которой срок недолог...

Эта моя убежденность сложилась из впечатлений от виденных мною работ Неёловой в театре и кино, из опыта работы с ней на телевидении и, наконец, из личного общения, разговоров и споров об искусстве.

Впервые я увидел Марину лет семь назад в кинофильме Надежды Кошеверовой «Старая, старая сказка». Дебютируя в этом фильме, она играла две роли сразу: дочь хозяина трактира, милую, тихую девушку, и очаровательную капризную принцессу сказочного королевства. Ее партнерами по фильму были известные актеры Владимир Этуш и Олег Даль. В этом трио Марина была равной среди равных. Ее работа не требовала скидок на молодость и неопытность...

У нее врожденный профессионализм. Качество отменное. А когда профессионализм вместе с неповторимостью индивидуальности сочетается с молодостью актрисы, это не может не поразить.

Неповторимость индивидуальности — из чего она складывается? Вглядитесь в черты ее лица, рассмотрите ее. Хрупкая, невысокая, изящная девушка. Взгляд Марининых карих глаз, умный, внимательный к окружающему, цепкий на впечатления...

что зритель прощает ей отсутствие вокальных возможностей.

Наконец, темперамент. Марина способна легко «завестись», выхлестнуться в роли, как в драматической, так и в комедийной. Сидит в ней этакий бесенок, а подчас и бес...

Сочетание всех вышеназванных черт ее актерской природы плюс лиризм, продемонстрированный в ряде ролей (Флоренс — «Домби и сын», Полина — «Шагреневая кожа»), показали, что английский режиссер Питер Джеймс не ошибся, поручив Марине роль Виолы в комедии Шекспира «Двенадцатая ночь», недавней премьеры в «Современнике».

Диапазон ее актерской палитры в кинематографе также весьма разнообразен. Вспоминается картина Родиона Нахапетова «С тобой и без тебя...», где Марина Неёлова воплотила характер простой деревенской батрачки, а перед этим была сыграна роль современной девушки из интеллигентной среды в картине Ильи Авербаха «Монолог».

Столь высокая работоспособность убедительно говорит по крайней мере о двух качествах: внутренней дисциплине и творческой выносливости актрисы. Мне довелось поставить на телевидении комедию классика английской литературы XVIII века Оливера Голдсмита «Ночь ошибок», где Марина играла центральную женскую роль — Кэт Хардкастл.

Чрезвычайно сжатый период репетиций и семнадцать ночных смен, введенных для съемок, требовали

# ПЛЮС ПРОФЕССИОНАЛИЗМ

И в жизни и на сцене у нее прекрасное чувство юмора.

Мне довелось видеть ее в «капустнике» театра «Современник», на подмостках которого Неёлова сейчас играет.

В этом шуточном представлении она пародировала своих товарок по театру... Эта пародия была выполнена Мариной так смешно, а иногда и зло, что зал отвечал ей хохотом и взрывом аплодисментов на точно подмеченные детали, на умение моментально перевоплощаться.

Марина необыкновенно пластична. Она прекрасно двигается, танцует... увы, не поет... Она только напевает. Но делает это (в том случае, если требует роль) с таким вкусом и безукоризненным чувством ритма,

от всех нас крайней сосредоточенности.

Днем Марина репетировала новую пьесу, после репетиций мчалась на запись песен для нашего спектакля, вечерами играла в текущем репертуаре, а с одиннадцати вечера до четырех утра играла роль Кэт на телевидении.

Ни жалоб, ни малейших скидок на усталость или дурное настроение. Ровно в одиннадцать вечера Марина была в кадре, одета, загрифована и готова к съемкам в роли, которая требовала от нее отличного самочувствия, умения вести пулеметный диалог, танцевать...

После каждого дубля следуют, как известно, режиссерские замечания, уточнения. У оператора свои претен-



● Аннуциата («Тень»)

● Люся («Ждем тебя парень...»)

● Стеша («С тобой и без тебя...»)

● Нина («Монолог»)

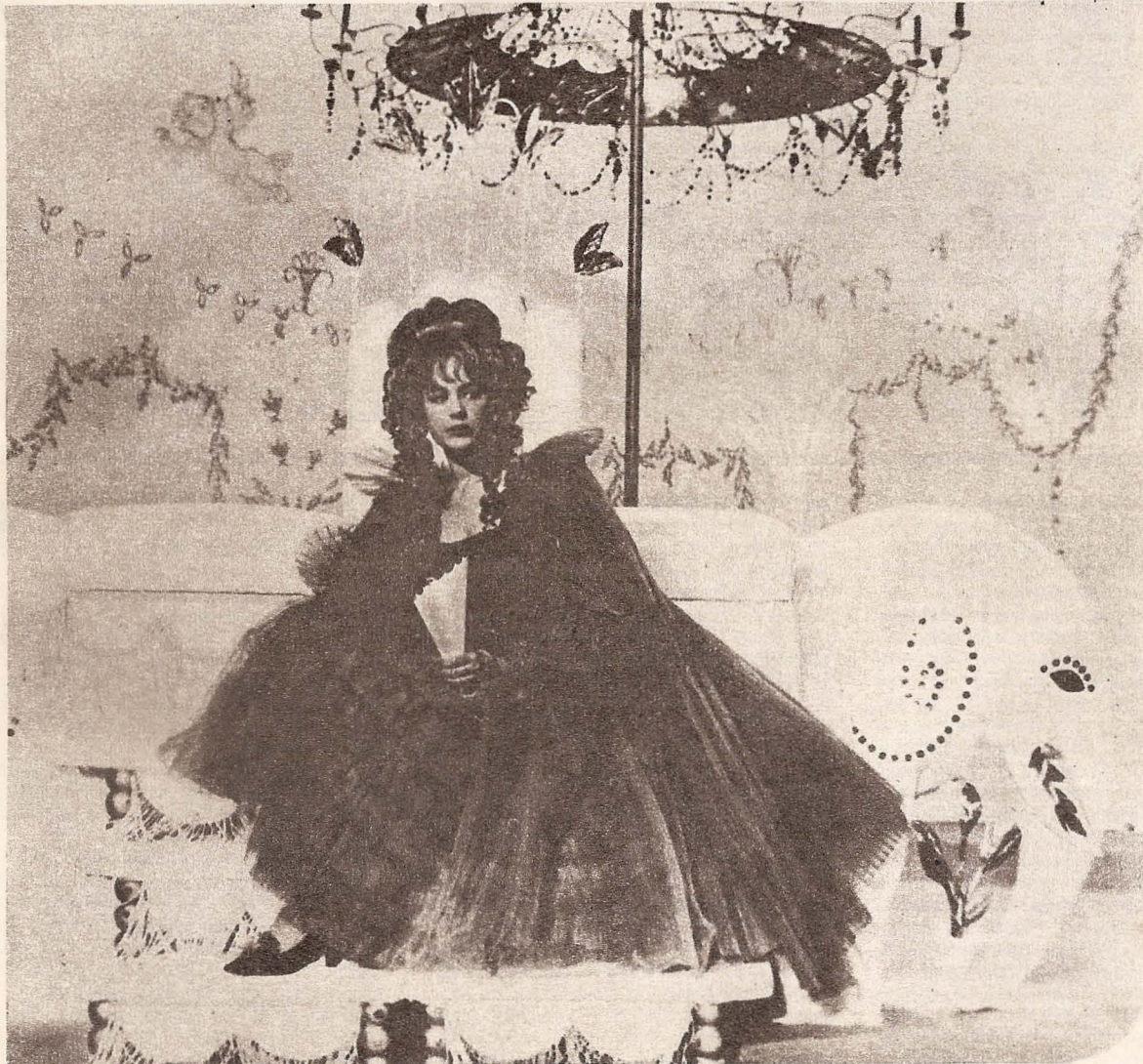
● Принцесса и дочь трактирщика («Старая, старая сказка»)





зии, у звукорежиссера свои. Умение схватить на лету предложенное ей, моментально проанализировать и тут же воплотить — эти ее качества — залог того, что режиссер, однажды столкнувшись с актрисой в работе, будет с радостью ждать встречи с ней в дальнейшем...

В этом небольшом наброске об актрисе Марине Неёловой я сознательно ушел от анализа сыгранных ею ролей, от определения ее актерской темы. Главное сказано: Марина — актриса. Серьезность ее существования в кинематографе, в театре, которая видна уже сегодня, исключает звездную болезнь бабочек-однодневок.



# АНОНС



Эти фильмы выходят на экраны



## «БЕЛЫЙ ПАРОХОД» «КИРГИЗФИЛЬМ»

Сценарий Ч. Айтматова и В. Шамшиева. Режиссер В. Шамшиев. Оператор М. Мусаев. В ролях: Н. Садыгалиев, С. Кумушалиева, О. Кутманалиев, А. Куттубаев и др.

Живут на далеком лесном кордоне несколько человек. Почти все они близкие люди. Но каждый, кого мы видим на экране, в сущности, одинок и непонят. Есть в картине герой, благодаря которому с семейного конфликта вдруг слетает налет заурядности. Это семилетний мальчик. Он пытается восстановить утраченные взрослыми связи, мечтает он и о встрече с покинувшим его отцом.

Фильм, поставленный по повести Ч. Айтматова, завоевал Большой приз на Всесоюзном кинофестивале во Фрунзе.



## «... И ДРУГИЕ ОФИЦИАЛЬНЫЕ ЛИЦА» «ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий А. Горохова. Режиссер С. Аранович. Оператор Г. Маранджян. В ролях: В. Тихонов, И. Мирошниченко, А. Грачев, В. Санаев и др.

Заключение торгового соглашения с зарубежной фирмой — обычная коммерческая операция, одна из тех, что составляют будни работников внешней торговли. Но эпизод этот, положенный в основу фильма, дает возможность познакомиться со спецификой работы тех, чьи имена обычно скрыты в документах за словами «... и другие официальные лица», работы, требующей тонкой дипломатии, такта, ума и энергии.

Главный герой фильма — председатель внешне-торгового объединения Константин Павлович Иванов (В. Тихонов), человек деятельный, собранный и энергичный.



## «ПЕРЕПОЛОХ» «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

Сценарий З. Арсенишвили и Л. Гогоберидзе. Режиссер Л. Гогоберидзе. Оператор Л. Ахвледiani. Композитор Н. Габуния. В ролях: Н. Харадзе, С. Чиатурели, К. Кавсадзе и др.

Действие этой музыкальной комедии происходит в маленьком живописном городке восточной Грузии. Сюда, в город своего детства, возвращается прославленная антриса Маикро. За долгую жизнь она собрала коллекцию картин видных художников, которую решает передать в дар городу. Ей принадлежит и инициатива создания здесь музея. Выбор здания для музея пал на строящийся ресторан. Вот тут-то и начинается переполох...



## «ВОКРУГ СВЕТА В 80 ДНЕЙ» «МАЙКЛ ТОДД КОМПАНИ», США

Сценарий Джеймса По, Джона Ферроу и С. Д. Перельмана. Режиссер М. Андерсон. Оператор Л. Линден. В ролях: Д. Найвен, Континфлас, Р. Ньютон, М. Дитрих, Ш. Маклейн, Фернандель и др.

Филеас Фогг заключает пари на 20 тысяч фунтов стерлингов, что за 80 дней совершит кругосветное путешествие. В тот же день он вместе со своим слугой Паспарту отправляется в дальнее путешествие. О том, как после многочисленных злоключений Фогг все-таки выиграл пари, и рассказывает фильм, снятый по роману Жюль Верна.

В репертуар вошли и такие зарубежные фильмы:

«Копьеносцы» [Венгрия],

«Например, Иозеф» [ГДР],

«Фюрер из нашего квартала» [СФРЮ],

«Как утопить доктора Мрачека» [ЧССР],

«Король в Нью-Йорке» [США]

и «Принцесса Кагуа» [Япония].

# ОТКРЫТЫЙ УРОК

Алексей БАТАЛОВ ведет актерскую мастерскую во ВГИКе.

Его педагогический стаж насчитывает лишь несколько месяцев. Вдумчиво, неторопливо, со вкусом, как это свойственно ему во всем, Баталов присматривается к непривычному делу, к студентам, к самому себе в новом качестве.

Размышления о пройденном пути, о накоплении мастерства, о том, как передать опыт ученикам, уже стали в сознании актера старательно собранным и подготовленным материалом. Хороший момент для интервью, которое и взял наш корреспондент Лев Карахан.

— В том, что я начал преподавать, есть доля случайности, как, впрочем, и во всей артистической судьбе. Попробовать себя в такой работе думал давно, но новым делом заниматься трудно и боязно, поэтому откладывал. А тут вдруг предложили...

Чему учить? Как учить? Какова цель учения? Наверное, как и режиссер, педагог прежде всего стремится собрать все полученные студентом знания в этом конкретном этюде, отрывке, который исполняется сегодня. Но педагогу в большей мере, чем постановщику, надо научить актера в конкретном деле пользоваться своими собственными приобретениями и той способностью фантазировать, воображать, без которой не может быть актерского перевоплощения.

Хотя, конечно, режиссер тоже старается вложить в образ все, что дано исполнителю природой, учением, опытом. Вот почему, скажем, режиссеры Хейфиц и Ромм, операторы Урусевский и Москвин, у которых я снимался, были для меня такими же учителями, как преподаватели в школе-студии МХАТ — Станицын, Блинников.

...Просто передать собственный опыт другому поколению в нашем деле еще мало. Актеру всегда необходимы знания о современном, уже во многом новом человеке. Без этого нет актера. И научить приглядываться к оружающим людям, к чертам времени во всех мелочах — тоже долг преподавателя.

Что значит быть современным актером? Время предъявляет к актеру все более многочисленные и в то же время более жесткие требования. Уровень мастерства не становится выше или ниже, но то, что составляет это понятие, меняется. В

мое студенчество невозможно было предположить, что на сцене драматического театра пойдет музыкальный спектакль, в котором надо петь и танцевать... Когда я учился, это могло быть в оперетте, в водевиле, но современный музыкальный спектакль или фильм — это далеко не водевиль.

Я вспоминаю, что с нами в студии удивительно сердечно и внимательно нянчились (в лучшем смысле этого слова). Теперь на такую «ласку» времени почти не остается. Увеличился и объем учебного материала и число предметов. Когда учились мы, пантомима, например, не преподавалась. Не было нужды в знании современных танцев, а сейчас их, наверное, не меньше ста, и актеру сегодня надо иметь хотя бы общее представление о них.

Конечно, что касается методов воспитания актера, то тут я приверженец системы Станиславского. Ибо система эта, как известно, создана не для нужд конкретного случая и времени, а проникает в самую природу нашего творчества. А вот что касается своеобразной и яркой преподавательской манеры, то ее перенимать вряд ли стоит. Подражание окажется несостоятельным при встрече с реальными индивидуальностями учеников.

— Вы говорите об индивидуальности в быденном смысле? Ведь индивидуальность актерская проявляется позднее и, видимо, далеко не у каждого, кто овладел ремеслом...

— Даже более: тот, кто в институте кажется очень способным, может стать ничем не выдающимся исполнителем. А прекрасными актерами порой делаются те, на кого уже на втором курсе махнули рукой. И дело, видимо, в том, что один, как всякий прилежный ученик, освоил лишь технику, ремесло, а другой, пусть с опозданием, но обрел и столь необычное и притягательное представление о мире, о людях, что его личность становится интересна окружающим. Личностная значительность — непременное условие большого результата в искусстве. При всей разности своих ролей Ульянов, например, всегда остается Ульяновым, Смоктуновский — Смоктуновским.

Свою индивидуальность нельзя найти в одиночку, как находят клад. Идет жизнь, общение с людьми, с миром, со всем сущим, постепенно выкристаллизовываются представления, симпатии и понимание того, чем ты сам дышишь. Скажем, Василий Шукшин нашел свой художественный мир, своих героев не умозрительно, а потому, что сама жизнь накрепко связала его с определенными убеждениями, пониманием добра и зла, отношением к действительности. И утверждая жизненную, творческую позицию, Шукшин выразил свою индивидуальность, на много опередил тех своих ровесников, кто до сих пор еще не знает, что им в людях близко и с чем они намерены бороться. Свой почерк чаще приходит с годами. Но чем раньше молодой актер поймет, что ему дорого, тем больше он выиграет.

Воспитать в человеке чувство актерской индивидуальности трудно, а вот помочь в определенных жизненных привязанностях и пристрастиях можно.

— Расшифруйте, пожалуйста, это понятие — «чувство индивидуальности».

— Попробуюсь. Поначало стараешься выполнять требования режиссера. В первых моих фильмах — «Большая семья», «Дело Румянцева», «Летят журавли» — я во всем следовал указаниям постановщиков. И только в картине «Летят журавли» стал, пожалуй, понемногу находить в себе что-то общее с героем. После четвертой или пятой работы в кино научился, прежде чем согласиться сниматься, обсуждать с режиссером трактовку роли, стремиться сначала определить мое отношение к герою. Таким образом и обнаруживаешь свою актерскую, человеческую позицию. Подчиненность чужой воле сменяется ощущением некоторой самостоятельности, уверенности в себе. Оно-то и выражает, по-моему, «чувство индивидуальности».

Режиссерское начало (можно назвать это саморежиссурой) необходимо, на мой взгляд, каждому актеру. Тот, кто переводит мысль в реальный язык игры, уже занимается постановочным искусством. В кино без этого легко запутаться в самом себе, в том, что ты делал на съемках вчера и что должен делать завтра. При современных темпах съемок саморежиссура — незаменимое средство для построения роли. Во всяком случае, я не смог бы иначе.

— Быть может, здесь и следует искать истоки стремления актеров к собственным постановкам? Что побудило вас снимать фильмы!

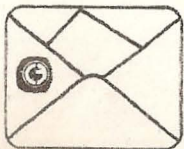
— Первая моя картина, «Шинель», родилась на давным-давно подготовленной почве. Собственный опыт, встреча с Калатозовым, Урусевским определили мои взгляды на кино как на искусство, выразительные средства которого не ограничены актерской игрой. Обнаружил, что как исполнителю роли мне были недоступны многие очень интересные вещи.

— Снятые вами картины объединяет, по-моему, некоторая этюдность. Они похожи на кинонаброски...

— Это правда. Мне кажется, что фильм должен представлять собой самобытную художественную структуру со своим стилем, которому все в картине подчиняется. Подобно тому, как бывает во сне.

Для меня кинематографичность соотносится с условным, даже сказочным изображением мира. При всей реалистичности сюжетной основы игровой фильм должен, на мой взгляд, возвышаться до притчи, лежащей вне бытовой основы.

Мне особенно интересно находить экранный эквивалент не просто миру воссозданному, но почти целиком вымышленному художником. Все, что рассказано в «Игроке», — во многом только плод воображения, невероятно напряженного и расстроенного. А «Шинель» — это некое субъ-



письмо  
с комментарием

## СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОЭЗИИ

Редакционная почта по фильму «Звезда пленительного счастья» оказалась неровной на редкость. Диапазон оценок самый обширный: от восторгов до неприятия резкого и полного. Между этими крайностями — масса промежуточных эмоций, суждений, более пространственных и по своему доказательных, но также

явно конфликтующих между собой в подходе к фильму и в конечных выводах. Поэтому, беседа с Владимиром МОТЫЛЕМ, режиссером и автором сценария (написанного вместе с Олегом Осетинским и Марком Захаровым), мы решили прежде всего выяснить, насколько неожиданным было для него столь широкое расхождение во мнениях.

— Конечно, я не ждал такого количества писем. Какое-то время мне казалось, что картина больше волнует интеллигенцию, студенчество, но письма это впечатление опровергли. Например, рабочий-машинист из Свердловска П. Кулик пишет: «До тех пор, пока я не видел фильма, я, признаюсь, мало знал и слышал о женах декабристов. А теперь я узнал об этих замечательных женщинах. У меня на протяжении фильма почти не высыхали слезы на глазах». Мастер СУ-436 В. Золотарь на страницах газеты «Новороссийский рабочий» отметил, что

фильм этот несет огромный эмоциональный и нравственный заряд».

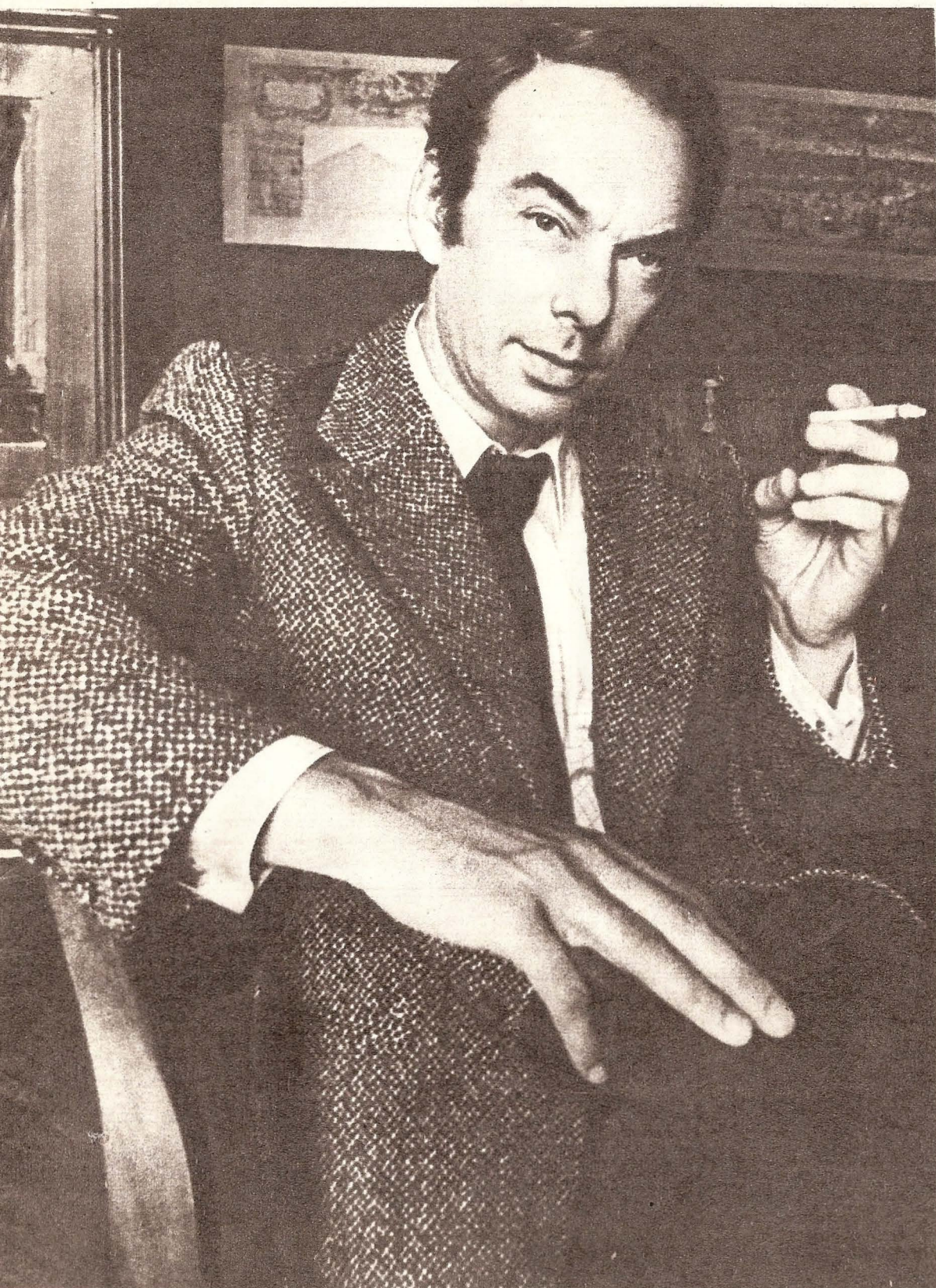
— Тем не менее целый ряд критических отзывов строится на том, что в картине многое непонятно. Когда вы делали фильм, то, очевидно, рассчитывали на зрителя, предельно подготовленного?

— Все нет. Я всегда рассчитывал на самую широкую аудиторию. Меня, конечно, интересовали впечатления историков и филологов, но среди сотен писем не попадалось ни одного, принадлежащего перу ученого. Пока из Иркутска не пришло на студию мнение историков С. Ковалева и Н. Теодитнича, которые, можно сказать, в пух и прах разнесли картину за отступление от некоторых исторических реалий.

Тут уж я специально поинтересовался, как относятся к фильму представители исторической и филологической науки в других городах страны, и столкнулся с оценками прямо противоположными. К примеру, ир-

кутских авторов раздражают наши Анненковы: «Сюжетная линия Анненков — Полина Гебель вряд ли может быть признана удачей фильма. Драматизм их судеб обернулся опереточной легкостью...» А вот доценту Ижевского университета В. Петровскому нравится как раз то, что «почти водевильная, комическая история флирта перерастает в патетическую историю истинной любви...». Историк из Кургана, кандидат исторических наук В. Пундани считает, что «при всей современной манере фильм не отстает от исторической достоверности».

Колебания оценок — факт сам по себе значительный, но гораздо важнее здесь мотивы сторонников и противников фильма, их аргументация. Показательны два письма, пришедшие на студию. Их написали две женщины, незнакомые друг с другом, обе участницы войны. Одна из них потеряла на войне семью. В зрительном зале она плакала, вспо-



активное ощущение Петербурга, ощущение Невского, а не сам Петербург и не сам Невский.

Фантазия всегда эфемерна, мимолетна, в ней гиперболизируется главное, а детали словно бы не в резкости. Пытаюсь передать эти особенности художественного видения Достоевского, Гоголя, я прибегаю к стилю наброска, который передает впечатление и выделяет в изображении главное.

— Собираетесь ли вы снова выступить в роли режиссера?

— Конкретных планов пока нет. Но уверен — стану заниматься режиссурой только при условии, что постановка фильма будет для меня интереснее всего другого. Мне важно, не где, а что делать, не средства выражения, а цель.

Когда я получил приглашение сниматься в «Девяти днях одного года», то согласился прежде всего потому, что физики, одного из которых мне предстояло играть, казались в ту пору людьми непонятными и загадочными. Это было как бы путешествие в иной мир. Не говорю о той огромной магнетической силе, которой обладал Ромм как личность. Он был способен на любую, самый рискованный и отчаянный эксперимент в искусстве.

Или, скажем, Голубков в «Беге». Традиционно это влюбленный молодой человек. Если бы Алов и Наумов сказали: «Играй молодого и влюбленного», — я бы наверняка отказался. Но когда они предложили попробовать сделать Голубкова потерявшимся, немолодым, неловким, я согласился. Потому что трудно предположить в «Беге» просто влюбленного студента без всей той сложной путаницы в его душе: нужна революция или нет, гибель это или возрождение и позволительно ли в такую пору любить...

И близки мне больше всего те роли, над которыми было интересно работать, которые создавались силами людей увлеченных, целиком преданных своему делу, а не те, что лучше удались.

— И все-таки успех роли — признание мастерства актера.

— Знаете, актерское мастерство — понятие очень неопределенное. Одна сцена идет легко, и тебе кажется, что ты чему-то научился, но уже в следующей возникает ужасное ощущение, будто твой арсенал никуда не годится. Я знаю опытных актеров, которые испытывали горькое разочарование в своем умении.

Актеры часто завидуют людям, занимающимся музыкой, балетом. Когда-то музыкант обретает уверенность, что уже этот пассаж он сыграет наверняка. Опытная балерина, наверное, знает, что какую-то сумму балетных па она сможет сделать безошибочно. А актеру каждый раз требуется что-то новое.

Старые актеры говорят: чем дальше, тем труднее выходить на публику, — тянет на сцену, но выходить труднее. Другие к себе требования. Перестаешь путать свой успех с успехом партнера, успехом роли.

Вот это-то все и следует как-то передать молодым актерам. Ведь в конце концов нужно, наверное, готовить их не к экзамену, не даже к последнему дипломному спектаклю, а к целой трудной и всежизненной жизни в искусстве.

Фото Сергея Петрухина

минала тех своих подруг, которые выходили замуж за людей, вернувшихся с войны израненными, инвалидами. Подвижность жен декабристов, следовавших за мужьями в ссылку, нравственно герекликается для этой зрительницы с героизмом ее подруг.

Автор другого письма возмущена: что это за звезды? Настоящие звезды для нее партизанки, летчицы, санитарки, сражавшиеся с фашистами.

Две сходные судьбы — и две диаметрально противоположные оценки. По-видимому, ни возраст, ни общая культура, ни даже кинематографическая «начитанность» зрителя не определяют отношения к фильму. Дело здесь скорее всего в индивидуальных чертах характера.

Когда автор выражает собственный взгляд на вещи и тем более когда речь идет об истории или интерпретации классики, неизбежно сталкиваются две субъективности —

зрителя с его ожиданиями и заранее сложившимся подходом к материалу и режиссера. Наш фильм задумывался как лирико-романтическая легенда, а не как историческая или биографическая хроника.

— Во многих письмах содержится упрек по поводу постоянных временных скачков в киноповествовании, так что порой трудно установить причинно-следственную связь между событиями.

— Я далек от мысли, что в нашем фильме получилось все, что было задумано, что он свободен от недостатков. Речь не о том, что удалось, а что нет, но о принципе нашего подхода к историческому материалу. И та «непоследовательность», о которой многие пишут и которую, мне кажется, справедливее называть свободой изложения материала, обусловлена задачей — воссоздать личный, внутренний мир героинь в момент, когда рушится жизнь, рушится счастье и они оказываются перед

тягчайшим испытанием, о котором не подозревали, к которому не были готовы. Душевное смятение героинь ощущается острее благодаря повествованию, построенному на ассоциативном монтаже, рассчитанном на воображение зрителя.

— Известно, что жен декабристов, отправившихся в Сибирь, было одиннадцать; на экране показаны только три. В письмах часто встречается вопрос: почему в фильме нет Александры Григорьевны Муравьевой, доставившей, как известно, в Сибирь послание Пушкина?

— Наверное, нетрудно догадаться, что перед нами остро стояла проблема самоограничения. Екатерина Трубецкая и Мария Волконская были родоначальницами движения, их воспел Некрасов.

Третьей героиней по праву могла стать А. Г. Муравьева, но мы остановили выбор на французенке Полине Гебль не случайно. Настрой, который вносит в фильм Полина

Гебль, можно определить французским словом «брио» — живость, лихость, жар, блеск. Линия Анненковых контрастна по отношению к Волконской и Трубецкой. Благодаря этому единый отрезок истории видится в разных ракурсах, разнообразность создает необходимый объем.

— Вы отвечаете на письма? — Разумеется, но не на все. Для этого пришлось бы в течение нескольких месяцев ничем другим не заниматься.

Сейчас хочу воспользоваться случаем и ответить на одно из писем. Татьяна Ярулина из Махачкалы спрашивает меня: «Ставили ли вы своей задачей затронуть сегодняшние нравственные проблемы? Получилось так, что об этом думаешь после фильма. Может быть, потому, что это проблемы вечные? Видимо, это тоже подсказало вам идею фильма?» Отвечаю: вы правы, Татьяна. Именно это.

Александр НИЛИН

Фото Вячеслава Манешина

**С**начала — о разночтении впечатлений...

...Из отдаленных от павильона коридорами актерских комнат пришла в декорацию Наталья Бессмертнова. Пришла — можно ли так сказать про знаменитую балерину?

Тут бы поискать повод для пространных размышлений о пути ее в кино. Кому-то путь этот, возможно, покажется даже темой для диссертации. Но искусствоведение — потом. Сейчас, как всегда в кино, поджидает время, до конца смены полтора часа, а ничего балетного, ради чего, собственно, все сегодня съехались (у Большого театра гастроли в Ленинграде) или собрались здесь, на «Мосфильме», еще не снято.

Пока балерина лишь вошла в павильон — в кофейного цвета ворсистом пальто, надетом на сценический костюм, и гамашах поверх балетных туфелек. Зачем подробности? Бессмертнова и все, с ней связанное, интересно, особенно человеку со стороны, не привыкшему в отличие от участников съемочной группы картины «Грозный век» видеть прима-балерину вне рамп.

Прима-балериной иногда называют неодобрительно тех, кто требует к себе неоправданно особого отношения, не желает работать в демократическом контакте с окружающими, капризничает. А здесь прима положила на стул пальто, как-то твердо, одиноко, с деловитой отрешенностью от странно безучастной к ее присутствию аудитории, где каждый занят своим делом, вступила в обозначенное светом пространство.

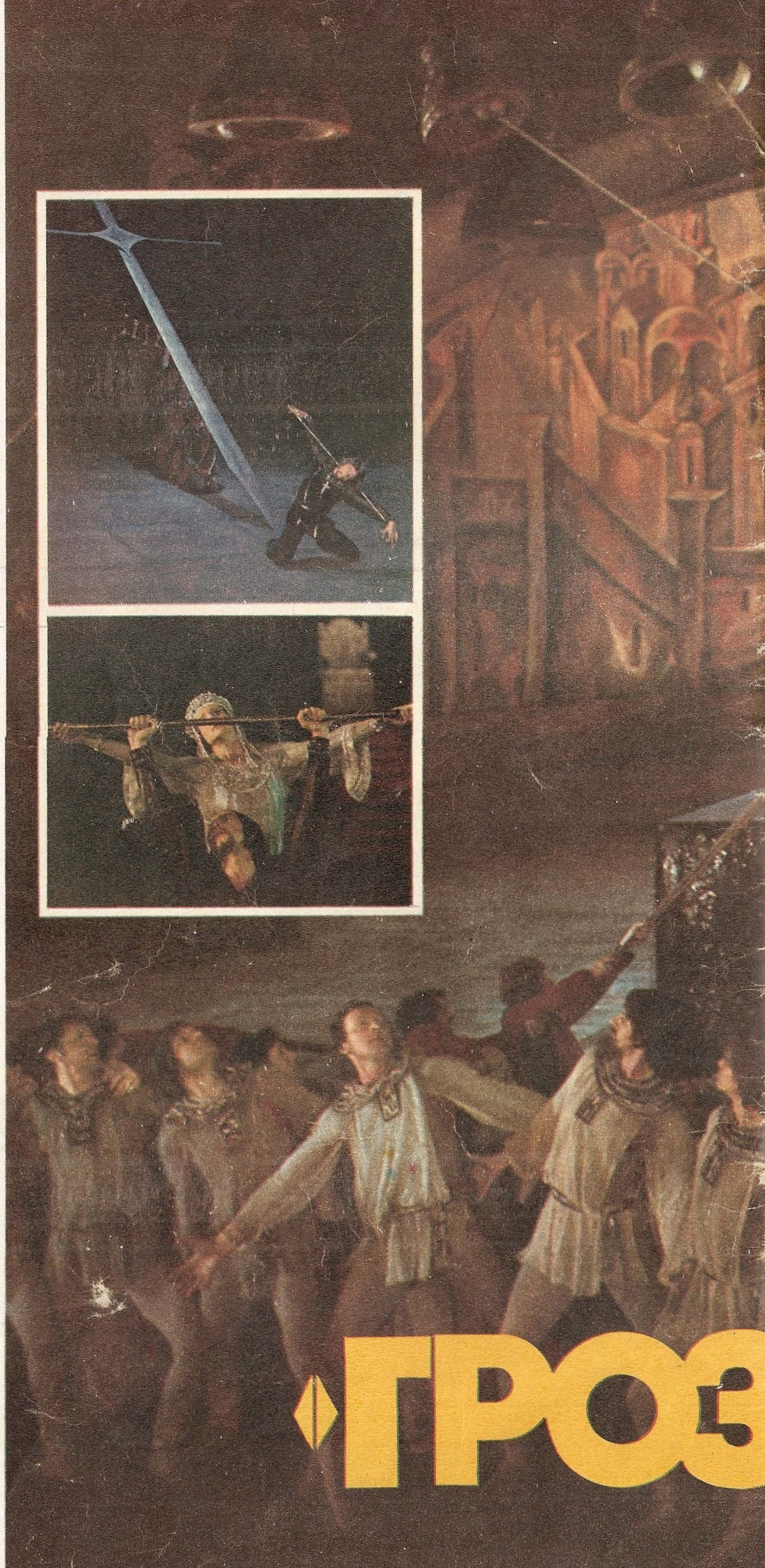
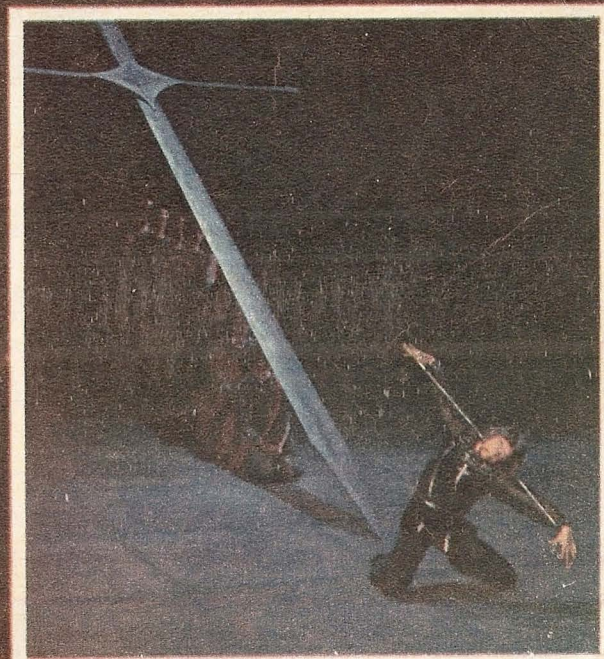
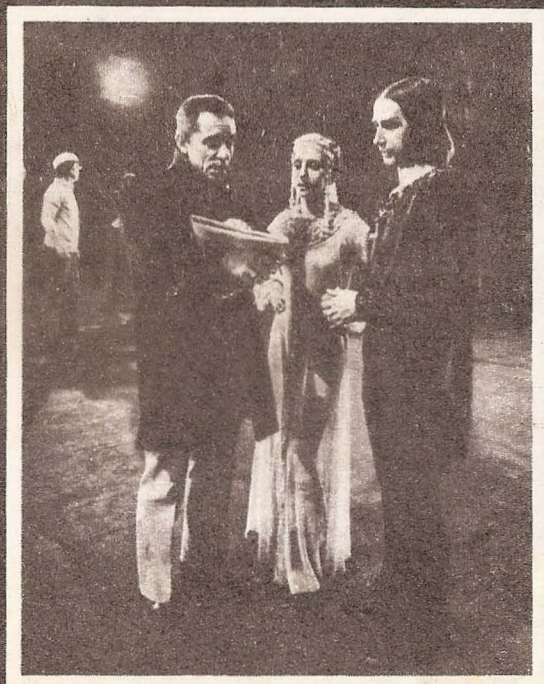
Поднялась, по-балетному ступая, на помост, где установлен трон Ивана Грозного. И с той высоты посмотрела на тех, кому предстояло снимать фильм по балету «Иван Грозный», — посмотрела уже из балета, а не из декорации.

Мне, постороннему, подумалось и захотелось сказать, что она, наверное, смотрит сейчас в лицо кинематографа. И ждет понимания во встречном взгляде. А вдруг опять «лицом к лицу лица не увидать»... Опять в смысле: как у Есенина. А никак ни в упрек съемочной группе, снова захотевшей вслед за кинопостановкой «Спартак» сократить расстояние между балетом Большого театра и миллионами зрителей. Правда, благородством просветительской задачи замысел режиссера Вадима Дербенева, предложившего союз балетмейстеру Юрию Григоровичу, не исчерпывался.

Снимается кино, а не просто экранизируется нашумевший спектакль.

Можно бы предположить взаимную корректность обеих сторон, проявляемую в работе. Мож-

*Балетмейстер Юрий Григорович,  
Наталья Бессмертнова (Анастасия),  
Юрий Владимиров (Грозный)*



◆ ГРОЗ



# НЫИ БЕК

но бы и посетовать на нереальность идеи абсолютно самостоятельной и специальной постановки балета для кино. Однако разговор в таком случае получится заведомо праздным.

Что на самом деле?

Корректность, разумеется, существует. Дербенев любит балет, иначе за такую работу вряд ли взялся бы. Но, отнесись он ко всем театральным завоеваниям безоговорочно бережно, кино не простит ему этого. Да и противоречил бы такой подход самой кинематографической сущности Дербенева, пришедшего в режиссеры из операторов, но с прежней профессией не порвавшего, напротив, во время балетных съемок не отрывающегося от камеры. Не прояви и Григорович нужной широты, не согласись он пожертвовать чем-то найденным в спектакле, понимая, что такие жертвы художественно необходимы, союз, вероятно, распался бы.

Нам остается догадываться, что не только вежливость и уважение к достоинствам и авторитету друг друга руководят поступками режиссера и балетмейстера. Очевидно, экспериментальность задачи потребовала от каждого корректив привычного мышления.

...Вернемся к Бессмертной. Накануне она возвратилась из Ленинграда, не успела еще полностью восстановить силы. И до перерыва между сменами просила не снимать ее — ждала лучшего самочувствия. А на следующий день была в форме, и кинематографисты успели больше. Бессмертная подходила к делу как киноактриса, располагающая определенным опытом. Опыт, который людям балета непременно приходится приобрести при съемках.

Исполняющему роль Грозного Юрию Владимирову и Борису Акимову, танцующему Курбского, еще не снимавшимся в кино, было о чем подумать.

Эмоционально выгоднее снимать хореографически законченный фрагмент — ведь и снимающие во власти музыки и настроения, которое помогает хореографическому мышлению. Но исполнители настаивают на коротких планах: есть возможность зафиксировать каждый жест предельно выразительно. Спектакль не похож на спектакль. Танец умирает в конце его, чтобы через несколько дней родиться наново. Кинематограф создает документ идеального исполнения — сумму отобранного.

Дубли обычно просматривают вместе с исполнителями. Солистам предоставляется возможность контролировать себя для выводов на будущее. Но такой контроль до окончания работы не для всех приемлем — некоторые, например, Владимир, предпочитают доверять интуиции. А вообще-то работа солистов балета в кино дает весьма интересный материал для размышлений, небесполезный и для артистов драмы и для режиссеров, равнодушных к пластической первооснове действия. Работа над балетным фильмом, не исключено, сопряжена и с эстетикой немом кинематографа. Очень многое из им накопленного до сих пор не находит должного применения — возможно, при съемках балета естественно отыщутся ключи от позабытых кладовых.

Документом идеального исполнения этот фильм становится с самого начала работы, еще до написания литературного и режиссерского сценариев. Во-первых, неоднократные просмотры балета законспектировали его в памяти режиссера. Во-вторых, видеозапись, позволившая всей съемочной группе «усвоить» хореографию спектакля. Такая обстоятельность и серьезность были необходимы людям, которым отведены для работы весьма сжатые сроки. Съёмочный период занял всего два месяца — «Мосфильм» зависел от репертуара и гастролей Большого театра.

Почему именно «Иван Грозный»!

Большая историческая конкретность, позволяющая воспринимать балет сюжетно отчетливее, что, разумеется, очень расширяет круг зрителей. Личность Ивана Грозного, психологически интригующая. И отчасти узнаваемая широким зрителем — постановщикам кажется удачным, что Юрий Владимиров несколько напоминает внешне Николая Черкасова, снимавшегося в фильме у Эйзенштейна. Кстати, и музыка Сергея Прокофьева написана для картины «Иван Грозный», и «зримость» ее, возвращенной экрану, в свою очередь, обещает многое.

Словом, масштаб задач, поставленных перед авторами «Грозного века» временем и связью времен, беспокойство талантливых людей за судьбы своего искусства, за место его в истории страны отражены в завершаемой «Мосфильмом» работе, где соавторами кинематографистов, кроме мастеров из Большого театра, можно считать нашу общую заинтересованность в органическом слиянии двух видов искусства, в их взаимопроникновении.

# В В В В О Р

дневник фильма «сибириада»

Страница третья

Ведет Александр ЛИПКОВ

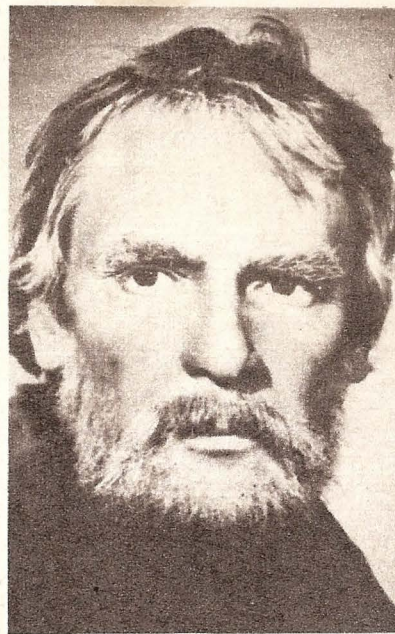
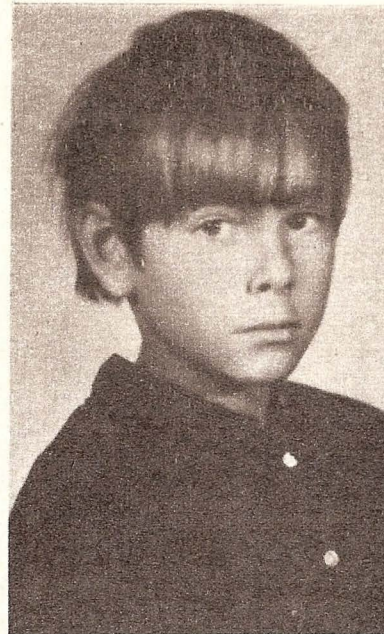
Режиссер Андрей Михалков-Кончаловский на репетиции

Из кинопроб.

Володя Левитан — Алешка,

Сергей Шакуров — Спиридон,

Наталья Андрейченко — Настя



З а стол усаживается семейство Соломиных (режиссер нарочно выбрал для проб сцену, дающую возможность посмотреть все семейство в сборе): Ерофей — на вид простак, ласковая душа (Николай Трофимов из ленинградского БДТ); его сыновья — молчаливо-сосредоточенный, словно затаивший на душе что-то невысказанное Спиридон (Сергей Шакуров из Театра имени Станиславского); смешливый Николай (Александр Потапов из Малого). На лавке проторно расселся третий сын — здоровенный рыжебородый Василий, поглощенный чистой винчестера. На эту роль пробует журналист из «Огонька» Леонид Плешаков, уже снимавшийся у Михалкова-Кончаловского в одном из эпизодов «Дворянского гнезда». Забегая вперед, скажем, что все четверо и будут утверждены на эти роли.

Настасью Соломину сегодня играет Валентина Шендрикова. Высокая, статная, она дерзко нарушает чинное благополучие трапезы, властно забирает из рук Василия ружье, снимает со стены котомку, всем своим видом давая понять, что собралась в дорогу. И все понимают куда — в лес, к непутевому Кольке Устюжанину, заклятому врагу соломинского семейства.

На репетициях, идущих в энергичном, собранном ритме, довольно скоро прорисовывается суть сцены — она в поединке двух сильнейших в семействе: Ерофея и Настасьи. По округлившимся, растерянно ищущим достойного выхода из ситуации глазам Трофимова — Ерофея видно, что он как хочется ему прикрикнуть на дочь, сказать: «Цыц, сиди дома». Но разве с ней сладить — девка бешеная, только сраму перед сыновьями не оберешься. Так что единственное, что он выдает из себя почти испуганным голосом: «Вы там смотрите в лесу, не очень-то...»

Но и этого оказывается достаточно, чтобы Настасьи с угрозой двинулась к столу и вместо ответа начала захватывать в котомку хлеб, картошку, огурцы. Спиридон спрятал в углах губ улыбку; Николай, не сдержавшись, прыснул, за что тут же на него поднялась папанина рука.

— Чем бы таким его треснуть? — задумался в этот момент репетиции Трофимов.

— Огурцом, — подсказал Потапов.

— Огурцом не стоит, — отклонил предложение режиссер, — получатся по-цирковому.

В итоге решили, что отец так и не стукнет невежу сына, а лишь заманется на него с ленивой угрозой.

Вообще обращаю внимание, что в отличие от съемок прежних картин Михалкова-Кончаловского, на которых мне приходилось бывать, сейчас он почти не вторгается в ход репетиции, лишь изредка подправляет какие-то штрихи, иногда очень кратко, буквально двумя-тремя словами дает контуры ситуации или характера, ограничивается, как правило, самыми общими, направляющими замечаниями.

Позднее в интервью режиссер объяснил причину именно такой манеры работы:

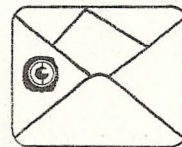
— На этот раз я подошел к пробам «цинично» и «безжалостно». Прежде я всегда старался помочь актеру, подсказать ему все, что возможно. Теперь же, напротив, стараюсь посмотреть, насколько артист сам в состоянии справиться с ролью, что называется, проверяю его «на вскожесть».

А актерам приходится нелегко. Все диалоги в сценарии трудные — в них большая доля условности, юмора. Они в известной мере театральны, литературны — все, что угодно, только не жизнеподобно. Справиться с таким текстом может далеко не каждый — мне нужны актеры, способные понимать условность, органично себя чувствовать в ней. Чувствовать жанр фильма, относиться к своим персонажам с оттенком игры, иронии. В этой картине недостаточно правдиво переживать, надо и играть в свою роль — ведь это отчасти сказка, легенда.

Хотя «Сибиряда» — картина драматическая, эпическая по охвату событий, ее герои — люди с чудинкой, по замыслу в чем-то родственные персонажам Андрея Платонова. Поэтому очень многое зависит от того, насколько актер способен оторваться от своей роли, приподняться над ней, выразить свое к ней отношение, и любовное и чуть насмешливое.

Исполнителей, обладающих чувством дистанции между собой и ролью, мало. Такая способность обычно бывает у комедийных мастеров — гениально проявлялась она у Чаплина, у Бестера Китона. Но не всякий комедийный актер может переступить через себя и, допустим, начать говорить гамлетовым белым стихом. А в сущности, именно

Начало в №8, 15 — 1976 г.



мое  
мнение

## «ПРИГЛАСИТЕ КРУПНЫХ— В СМЫСЛЕ УМНЫХ!»

Читатели журнала, знакомые с первоначальным текстом киноромана «Сибиряда», читатели, следящие за публикацией дневника будущего фильма, печатающегося в «СЭ», шлют в редакцию письма со своими предложениями. Вот строки некоторых из этих писем.

*«В роли Алексея Устюжанина вижу Олега Далья. Настало уже время, когда актер кино должен играть не самого себя, а героя сценария. Я за то, чтоб видеть перевоплощение актера и наслаждаться его игрой. Надоели популярные артисты, играющие самих себя. Я никогда не верю образу, созданному на экране, если вижу в нем почти незагримированного популярного артиста (талантливого, большого, великого). Киноактер, так же, как и в театре, должен перевоплощаться. Таков, мне кажется, Олег Далья».*

Н. Ростом,  
Тбилиси

*«Для такой крупной картины надо и актеров пригласить крупных — в смысле умных. Хорошо, если бы в фильме была роль для Аллы Демидовой. Ей всегда веришь».*

Г. Неверова,  
Дмитровград  
Ульяновской области

*«Андрей Сергеевич! Вы говорили, что в Вашем фильме будет много любви. Если то, что Вы показали в Вашем киноромане, называется любовью, то тогда я не хочу быть любимой».*

*Насколько я поняла, Ваша Тая — это любовь и верность. Но за то же Вы так унижаете ее, ставите в нелепые ситуации, для Вас она просто существо другого пола, но не человек с гордостью, достоинством, самолюбием».*

С. С.,  
Москва

*«Виталий Соломин — наш любимый актер. Каждое его появление на экране для нас праздник. Мы считаем, что в фильме «Сибиряда» В. Соломин мог бы отлично сыграть Николая Устюжанина».*

Сестры Матковские,  
Щелково  
Московской области

*«На роль Николая Устюжанина подошел бы Николай Еременко. Это самая подходящая кандидатура! И вообще, ему можно сыграть и Алексея Устюжанина. А беглого революционера Родиона Климентьева надо сыграть Юрию Соломину. Почему? А какая разница? Просто подходит».*

Л. Бакашина,  
Пермь

*«Сценарий, пожалуйста, не переписывайте. Колька Устюжанин и Настя Соломина пусть любят друг друга, а во второй половине пусть женятся».*

Н. К.,  
Днепропетровск

*«Очень прошу, пусть фильм будет правдивым! Я сам из Сибири, для меня это важно!!!»*

В. Лавочкин,  
Красноярск

такие задачи ставит трагикомедия, к каковой по жанру более всего близка «Сибиряда».

Поиски актеров начались с того, что я попросил своего ассистента Галю Бабичеву подобрать по картотеке всех комедийных актеров — не только комиков в чистом виде, но всех тех, кому в творчестве присуще чувство юмора. В итоге получился обширный список.

Пробы — вещь для актера неприятная, что-то вроде визита к зубному врачу. Он уже снялся не в одном десятке ролей, а ему вдруг устраивают проверку, умеет ли он играть. При таком подходе от проб действительно мало пользы. Но если смотреть на их задачи более широко, то это на самом деле прекрасный институт; замечательно, что он есть в нашем кино. Пробы не только проверка способностей актера, это прежде всего проба режиссера: правильно ли он нащупывает мир фильма, его стилистику, в ту ли сторону идет. Бывает, актер играет хорошо, а снимать его нельзя — он из другой картины. Ведь выбор актера — это одновременно и выбор роли, ее смысла. Это в конечном счете выбор фильма.

Скажем, когда я писал сценарий, в образе революционера Родиона мне представлялись Владимир Иванов, Олег Видов, Никита Михалков. А сам Родион виделся в некотором смысле суперменом, решительным, смелым — таким все удаётся. А теперь пришел к совершенно обратному. К тому, что он должен быть неуверенным, возможно, даже трусоватым, но движущее им чувство справедливости толкает его к поступкам совершенно несвойственным для людей подобной склада характера. Он боится, но делает. Это уже иной герой, иной характер, и следовательно — иная идея картины. Для такого решения нужен актер, совершенно отличный от прежде задумывавшихся. Мы остановились на Михаиле Ковнове.

Поиски актеров для «Сибиряды» были очень сложны еще и потому, что почти у каждой роли огромный возрастной интервал. Скажем, Спиридон проживает в фильме примерно от сорока до шестидесяти лет, плотник Филипп Соломин, в будущем секретарь обкома, — от двадцати до шестидесяти, Алексей Устюжанин — от десяти до сорока. Подобный диапазон не каждому актеру под силу: у одних получается молодой герой, не получается старый, у других, напротив, удается старый, не удается молодой.

В итоге на роль Спиридона мы выбрали Сергея Шакурова. Он, по-моему, актер высокого класса — азартный, яростный. И в то же время в нем много лиризма, нежности. Когда берешь в фильм человека с таким богатым кругом возможностей, в этом тоже есть риск: неизвестно, что он в итоге сыграет. Но уверен, что в любом случае он сыграет интересно. Это, мне думается, лучше, чем работать со способным, но ограниченным в своих данных актером, который сделает все именно так, как режиссер ему расскажет и покажет.

Можно сейчас назвать и целый ряд других актеров, вопрос об утверждении которых решился. Настасья сыграет Наталья Андрейченко, студентка Сергея Бондарчука по его вгиковской мастерской, Афанасия Устюжанина — Владимир Самойлов, его сына Николая — Виталий Соломин (полная путаница: Соломин играет Устюжанина!).

Еще не выяснен вопрос с Вечным дедом, со многими героями третьего фильма, с детьми: их поиски — задача совершенно отдельная. Вообще само количество актеров, необходимых для «Сибиряды», внушительно: двадцать четыре роли, пять детей, тридцать больших эпизодов и около пятидесяти эпизодов мелких.

Всю эту армию актеров подбирает для фильма Гая Бабичева. Она человек энергичный, талантливый, требовательный к себе и другим, бесконечно преданный кино. По «Мосфильму» идет слава о ее кипучей работоспособности и невыносимом характере. Что касается последнего, то с трудными людьми чаще всего и работать интереснее: они знают свою профессию и не стесняются вступать в спор по существу дела.

Р. S. Уже после того, как репортаж был сдан в редакцию, произошло ЧП — выяснилось, что актер Трофимов сниматься в фильме не сможет. Он приступает к другой работе — над ролью, о которой давно мечтал, — в экранизации чеховской «Степи» Сергея Бондарчука. Отец Христофор и Ерофей Соломин — каждая из этих ролей слишком велика и сложна, чтобы можно было вести их параллельно друг другу (принимая во внимание к тому же еще и занятость в театре). Так что поиски актера на роль главы соломинского семейства, одну из важнейших в сценарии, возобновляются...

# КИНОТЕАТР НАЗЫВАЕТСЯ



Майя ТУРОВСКАЯ

**Т**еперьшние дети рождаются и растут в присутствии телевизора точно так же, как в присутствии газеты и книги, и встреча с кино не кажется им чудом. Когда мы были маленькими, все было иначе, и я отлично помню не только мой первый фильм, но и первый кинотеатр. Он назывался «Великий немой». Название звучало гордо, но сам он был более чем скромен — помещался в двухэтажном старом доме на Тверском бульваре, в нем действительно шли немые ленты, а потом стали показывать кинохронику.

Мы продолжали ходить в «Великий немой» и тогда, когда подросли, не только потому, что он был близко и билеты стоили дешево. В этом мини-атторном кино с плохоньким экраном и скрипучими стульями очень долго удерживалось то, что можно назвать «атмосферой», та неповторимость, которая, казалось бы, принадлежит только театру, где играет своя труппа. В «Великом немом» тоже были «свои» — и притом хорошие — немые программы. Но еще у него была «своя» публика. Он был «нашим» кино, а отчасти клубом, где собирались до сеанса и выходили во двор груп-

пами, спорили, узнавали новости искусства, выработывали вкусы.

Наверное, не каждый кинотеатр может — да и не каждый должен — отличаться столь выраженной индивидуальностью. Наверное, большие районные кино просто должны знакомить публику с текущим репертуаром. Хотя все равно приятно, если, приехав, положим, на проспект Вернадского, в кино «Звездный», находишь там в придачу к киносеансу уют, доброжелательство, приличный буфет и выставку деревянной скульптуры.

Но зритель нуждается не только в хорошем обслуживании практически в каждом кинотеатре. Он нуждается еще в разных типах кинотеатров. Он нуждается в том, чтобы иметь свободу выбора и знать, что у него есть еще «свое» кино.

Есть в Москве кинотеатр, по самому смыслу своему предназначенный быть еще и клубом, потому что он показывает фильмы из архивов Госфильмофонда.

Но каждый раз, приходя в «Иллюзион», я вспоминаю кино моего детства не только потому, что само название «Иллюзион», как и «Великий немой», напоминает о романтике и гордости первых шагов седьмого искусства, не только потому, что перед экраном, как встарь, стоит пианино и сквозь живую, не записанную на пленку импровизацию угадывается характерное потрескивание немой ленты, но главным образом оттого,

что, помимо интересных программ, лекций, встреч и всего, что, так сказать, по штату положено иметь этому кинотеатру, достойно представляющему Госфильмофонд, «Иллюзион» сам, силами своих сотрудников создал то, что ни в каких планах и отчетах записано быть не может: «свою» атмосферу и «своего» зрителя.

Итак, сначала о зрительном зале. Ну, разумеется, когда зрителям предлагается не только тот или иной сеанс, но и долгосрочный абонемент, как когда-то абонировали ложу в опере, то в небольшом зале «Иллюзиона» даже незнакомые между собой люди чувствуют себя почти знакомыми. Идя, допустим, на очередной вечер из «Абонемента выходного дня» или «Мастеров немого кино», я заранее знаю, что впереди будет сидеть высокая девушка с прической, а парень на два места дальше прибежит, когда свет уже погаснет. И хотя прическа мешает мне смотреть, а хождение по ногам — сидеть, все равно я испытываю к ним подобие родственного чувства и на какой-нибудь следующей ретроспективе фильмов ГДР или Японии с удовольствием встречаю их в фойе и даже кланяюсь. А там недалеко и до обмена впечатлениями...

А ведь абонемент «Иллюзиона» не только та или иная ретроспектива или цикл, посвященный артисту, режиссеру, жанру, но иногда и рассчитанный на два года курс киноуниверситета, охватывающий одну только эпоху «великого немого»! Или это воскресное развлечение, а иногда и обучение искусству понимать искусство, которое предполагает, к примеру, абонемент «Беседы о кино» для старшеклассников!

«Иллюзион» не просто пассивно предлагает своим зрителям удовольствие — он формирует целые циклы фильмов, отвечающих разным потребностям и разным вкусам. Вы хотели бы просто развлечься? Пожалуйста, к вашим услугам абонементы на кинокомедии или на музыкальный фильм. Вы хотели бы обновить в памяти старые, любимые ленты военных лет? Вам предлагают цикл «Победители». Вас интересует в кино преимущественно мастерство оператора? Вы можете выбрать циклы, посвященные Сергею Урусевскому и Анатолию Головне. Вы любите немножко старомодное, но всегда безошибочное, как в цирке, искусство артистов «великого немого»? К вашим услугам ретроспективы Бестера Китона и Гарольда Ллойда.

Так выглядят «Иллюзион» из зрительного зала, и это, пожалуй, лучшее, что можно сказать о кинотеатре: каждый может выбрать себе программу по вкусу, и далеко не на каждую программу легко достать билет.

Все это разнообразие, естественно, может существовать только благодаря огромной, повседневной и кропотливой работе научных сотрудников и лабораторий Госфильмофонда, которая протекает, так сказать, «за кадром». Ведь почти каждая старая лента должна быть укомплектована, снабжена титрами, переведена на негорючую пленку. Каждая ретроспектива должна быть тщательно продумана, вовремя доставлена и обеспечена квалифицированным комментарием. Каждая встреча с мастером кино должна быть четко организована. Не говоря уже о выставках в фойе, постоянно действующих лекториях, учебных сеансах фильмов на иностранном языке и многом-многом другом, что успевают сделать очень немногочисленные научные сотрудники «Иллюзиона».

Пройдет время, и «Иллюзион», вступающий в свое второе десятилетие, получит более просторное помещение и более основательное штатное расписание. Но те, кто были его первыми и всегдашними зрителями, запомнят «свой кинотеатр», как я до сих пор помню «Великого немого».

## ХРОНИКА

**ДНИ ПОЛЬСКОГО КИНО**, приуроченные к национальному празднику братского народа — 32-й годовщине Дня возрождения Польши, проходили в Москве, Баку, Донецке.

Открытие состоялось в московском кинотеатре «Варшава» премьерой польского художественного фильма «С любовью». На премьере присутствовала делегация польских кинематографистов. Среди них — режиссеры Ян Баторий и Владимир Хаупе, чьи фильмы входили в программу. Советские зрители познакомились с лентами «Доктор Юдем», «Это я убил», «Квартальный баланс», «Моя война, моя любовь», «В середине лета», «Приговоренный», «Миллион за Лауру».

**ФЕСТИВАЛЬ болгарских фильмов**, посвященный Дню болгарской культуры и славянской письменности, который ежегодно отмечается в Болгарии, состоялся в Ленинграде, Таллине и Петрозаводске. Зрители познакомились с картинами «Этот настоящий мужчина», «Сладкое и горькое», «Дачная зона», «Магистраль», «Осужденные души», встретились с кинематографистами братской страны.

**ВТОРОЙ ФЕСТИВАЛЬ грузинских фильмов** состоялся в Батуми (первый проходил два года назад в Кутаиси). На экранах демонстрировалось более ста фильмов разных жанров: игровые, мультипликационные и хроникально-документальные.

Главный приз фестиваля был присужден двум фильмам — «Первой ласточке» [автор сценария Л. Челидзе, режиссер Н. Мчедлидзе] и «Повести о Иване Которашвили» [авторы сценария Э. Ахведиани и Д. Джавахишвили, режиссер Н. Манагадзе].

По разделу документальных и научно-популярных фильмов Большой приз завоевали ленты «Бам» [сценарий Н. Дроздова, режиссер В. Микеладзе] и «Шаги пятилетки» [сценарий Г. Асатиани, Г. Лебанидзе, М. Салухвадзе, режиссеры Г. Асатиани и Р. Чиаурели].

**ЮЛИЯ СОЛНЦЕВА** завершила на «Мосфильме» работу по восстановлению фильма выдающегося советского режиссера Александра Довженко «Мичурин», созданного почти тридцать лет назад, в первые послевоенные годы. «Мичурин» был одной из первых наших цветных картин. Его цветное решение явилось открытием новых возможностей киноискусства. В 1949 году на IV Международном кинофестивале в Марианских Лазнях (Чехословакия) фильм «Мичурин» был награжден премией «За лучший цветной фильм».

В главной роли снимался актер Г. Белов. Операторы — Л. Космаков и Ю. Кун. Музыка писал композитор Д. Шостакович.

Повторным выпуском на экран «Мичурин» Юлия Солнцева завершила многолетнюю работу по восстановлению и реставрации всех фильмов А. Довженко.

## АКТЕРЫ И РОЛИ

Герои **МАЙИ БУЛГАКОВОЙ** — женщины самых разных судеб и характеров. Но поступки их, взгляды всегда близки и понятны нам.

В фильме «Так начиналась легенда» Майя Булгакова сыграла Ксению Герасимовну, первую школьную учительницу Юрия Гагарина.

В картине «Подранки», которая снимается на «Мосфильме», актриса выступает в роли Прасковьи Андре-



# КИНОГРАМА

только в сценарии будущей ленты «Стажер». А сейчас камера оператора Сергея Зайцева установлена в павильоне «Мосфильма», съемочный объект — «дом Трофимовых».

...Такого Александр Александрович не ожидал: хотел он племянника «в люди вывести», в свою фотомастерскую устроил, а тот уходит из дому, взяв с собой лишь старенький «ФЭД» да фотографию, на которой он в детстве с отцом. «Приготовишка, стажер несчастный, на что ты считаешься!» — грозит разгневанный Александр Александрович, но это гнев побежденного. В этом человеке, которого играет Николай Гриценко, уживаются талантливый фотограф, щедрый опекун — «Вот тебе ключи от «Жигулей», вот — костюм, вот — новая аппаратура», — и ловкий делец, готовый сделать Сашу соучастником своих махинаций.

— В фильме, который мы снимаем по сценарию Лазаря Карелина и который адресован главным образом



молодежи, ставятся проблемы социалистической нравственности, — говорит режиссер Дамир Вяич-Бережных. — Это будет картина о губительном влиянии на неокрепшие души мещанства, о распознавании ценностей подлинных и мнимых. Сделать правильный выбор Саше помогут хорошие люди, среди которых он живет. — Катя, фотокорреспондент Олег, молодой врач Сергей Сергеевич и многие другие.

На снимке — герои фильма в парке культуры.

## ВЫ МНЕ ПИСАЛИ

В «комнате образцового быта» все образцово. Вышитые салфетки, банка с деревенскими маринованными помидорами, цветы на тумбочках, немудреная косметика, расставленная аккуратно и с надеждой, на стенах фотографии родственников, знакомых и артиста Баниониса, гитара с инкрустацией... В комнате царит уют, который подвластен только женским рукам. А живут здесь девочки с текстильной фабрики.

Только потолка у «образцовой комнаты» нет. Вместо него марлевое полотно, сквозь которое палят осветительные приборы. Но вот в 12-м павильоне «Мосфильма» звучит громкий голос: «Перекур!», и тяжелый свет тускнеет. Воспользовавшись паузой, необходимой оператору Генри Абрамяну и его помощникам для смены объектива, режиссер фильма «Вы мне писали» Аида Манасарова углубляется в сценарий, уточняя планы на завтра. А на одну из кроватей, стараясь не нарушить ее белоснежный покой, осторожно присел Андрей Мягков, исполнитель главной роли.

— Моего героя зовут Юрий Звягин, — рассказывает актер. — Он ученый-философ, которого пригласили вести телевизионные передачи. Нет смысла пересказывать сценарий Анатолия Гребнева, могу сказать только, что обычная командировка по заданию телевидения оказывается для Юрия серьезным испытанием, заставляет как бы остановиться и оглянуться, по-новому оценить собствен-

ную жизнь. Моими партнерами по фильму стали актрисы Анастасия Вознесенская, Нина Ургант, Алла Богина, Евгения Сабельникова и другие.

Проблемы ответственности перед людьми, поиска своего места в жизни не случайны в творчестве А. Манасаровой. Серьезный разговор на эту тему она начала в предыдущей своей картине «Ищу мою судьбу».

...Над марлевым потолком вновь вспыхивают светильники. «Давайте генеральную и снимаем!» — говорит режиссер. «Я готов», — отвечает Андрей Мягков.

## ШИРАК-ХРАБРЕЦ, ШИРАК-МУДРЕЦ, ШИРАК-МОЛОДЕЦ!

Такое длинное название у картины, которая снимается на студии «Таджикфильм». Еще длиннее ее подзаголовок: «Музыкальное представление-сказка с песнями и танцами, с погонями и потасовками, с шутками-прибаутками и со счастливым концом».

Надеемся, что зрители увидят на экране все обещанное в подзаголовке. Вплоть до счастливого конца, без которого не обходится ни одна сказка. Даже если это старая сказка, рассказанная на новый лад.

А именно так передает ее автор сценария Аркадий Инин. Передает устами «масхарабозов» — таджикских народных комедиантов, которые и разыграют веселое представление про народного героя — храбреца и мудреца Ширака, про его люби-



мую — красавицу и упрямцу Зайнаб, про их врагов-разбойников во главе с атаманом Засаном...

Разыгрывать всю эту историю «масхарабозам» помогают режиссер Мукадас Махмудов и оператор Заур Дахте. Песни написали композитор Александр Зацепин и поэт Леонид Дербенев.

На снимке — кадр из фильма.

## ЗАМЫСЛЫ

### РУССКАЯ ЖЕНЩИНА

Режиссер картин «Горячий снег», «От зари до зари» и других Гавриил Егизаров поставит на «Мосфильме» ленту «Портрет с дождем».

— Автор сценария драматург Александр Володин создал образ русской женщины, в характере которой соединились самые привлекательные для меня черты. Честность. Надежность. Доброта, — рассказывает Г. Егизаров. — В жизни нашей героини Клавдии не происходит ничего из ряда вон выходящего. Она работает

в типографии, где ее уважают, как всякого мастера своего дела, растит одна двоих детей. Но если рядом кому-то трудно, Клавдию не надо просить — она придет на помощь сама. И незадачливая ученица в типографии, и моряк, потерявший мать, и маленькая девочка под дождем, и просто прохожий, заблудившийся в незнакомом городе, немедленно ощущают действенность доброты этой женщины. И наступит день, когда наградой ей станет не только признательность людей, но и любовь.

## ВПЕРВЫЕ

### МУЛЬТИМУЛЬТ!

Техника съемки, которую использует режиссер Израиль Пикман, названия пока не имеет. Его последняя короткометражка, сделанная в объединении «Летопись» студии «Беларусьфильм», — «Притча о колесе и биосфере» — явила собой непривычную, но выразительную смесь мультипликаций, документального и игрового кино. Сейчас И. Пикман работает над новой лентой «Не волнуйтесь, пожалуйста».

...Войдя в павильон, удивляешься: мультфильм? Но герой-то ростом с режиссера — так ведь не бывает! Назовем его «мультимульти!». А рисованный персонаж тем временем пройдет по комнате, и уж совсем запутаешься, пока не разглядишь за бумажными доспехами человека в черном.

Представьте себе на экране вполне мультипликационного героя с движениями, которые может изобразить только мим. Юрий Медведев, исполнитель главной роли (мультфильма!), рассказывает:

— Когда вместо рук и ног видны лишь наклеенные полоски из белого поролон, когда съемка замедленная, движения получаются угловаты-



ми, и мим почти лишается своего главного оружия — пластики. Лицо закрыто маской — значит, и мимика «выключена». Но вы видели отснятый материал? Здесь больше возможностей для работы с аксессуарами, движения понятны и выразительны даже при гораздо большей стилизации, чем это допустимо на сцене. На мой взгляд, сплав мультипликации и актерской игры может оказаться ценным.

На снимке — кадр из фильма «Не волнуйтесь, пожалуйста».

Кинораму готовили: Инна ГАНЕЛИНА, Елена НИКИТКИНА, Марина РУБАНЦЕВА, Тамара САМОРОДСКАЯ, Ирина СКВОРЦОВА, Андрей СОЛОВЬЕВ, Виктор ТРАХТЕНБЕРГ, Мария ШЕЙНИНА.

евны Погарцевой — женщины, усыновившей ребенка, который остался без родителей. Мальчик стал для нее родным, но уберечь его от неверных шагов в жизни она не сумела...

На «Ленфильме» в ленте «Кадкина всякий знает» Майя Булгакова играет солдатку Нюрку.

Далеко от дома погиб сын еще одной героини актрисы. А мать ждет. И каждый раз, когда с другой стороны реки чей-то голос зовет «мама!», она садится в лодку и берется за весло... Такова судьба финской женщины, роль которой Майя Булгакова исполняет в фильме финского режиссера, дипломника ВГИКа Раймо О Ниemi «Возвращение».

На снимке — Майя Булгакова в фильме «Подранки».

ВАЛЕНТИНА ТЕЛИЧКИНА снимается в роли мамы в картине «Беларусьфильма» «По секрету всему свету» по мотивам «Денискиных рассказов» Виктора Драгунского.



Другая работа актрисы — в лирической комедии Свердловской киностудии «Мужчина в зрелом возрасте», где она играет Любу-парикмахера, «единственную неповторимую» подругу главного героя.

На снимке — Валентина Теличкина в фильме «По секрету всему свету».

## ВНИМАНИЕ, МОТОР!

### СТАЖЕР

Щелкает фотокамера. В объективе — то парадная лестница московского загса, то уверенное лицо жениха, то белоснежная фата невесты. Увешанный фотоаппаратами паренек командует: «Жених, возьмите невесту на руки». Вспышка, щелчок... Здесь в свадебной суете и встретит выездной фотограф Саша Трофимов [актер Владимир Пучков] девушку с большими взрослыми глазами — Катю Савельеву, подружку невесты. Впрочем, пока все это существует



ли» девушек и беззвучно плакали в темноте кинозала.

Это было не потерянное — растерянное поколение. Его опалила бессмысленная война в Алжире, а будущее неотвратимо накатывалось на него цинизмом и бездуховностью потребительского мира. «Наш век создал новую цивилизацию — цивилизацию зада», — скажет потом один из сыгранных Жаном-Полем Бельмондо типичных персонажей «новой волны», оглядывая парижские стены, оклеенные гигантской рекламой чулок, подвязок и эротических фильмов.

Мишель Пуакар, герой картины «На последнем дыхании», бежал от такой цивилизации, бежал от ее соблазнов, и от ее вооруженных охранителей, и от самого себя, бежал от своей растерянности, от своей в этом мире неприкаянности из боязни полюбить всерьез, а значит, потерять способность к единственному своему бунту — к побегу куда угодно, куда глаза глядят, из последних сил, до последнего дыхания.

Полицейская пуля оборвет этот бег, как пуля охотника обрывает полет птицы, и герой Бельмондо, и впрямь похожий на странную, нездешнюю птицу, то парящую вольно, а то нахохлившуюся обиженно, умирает на жесткой парижской брусчатке с тем же раздраженным недоумением, с каким делал все на свете: водил машину, стрелял в спящее солнце, обнимал случайную подружку. Он казался себе сильным, он не хотел прозябать, не собирался врать и приспосабливаться, ему нуж-

чая свой привлекательный человеческий типаж в различные обстоятельства и исторические ситуации. Как раз нет, Бельмондо — актер, способный к тонкому и ненавязчивому перевоплощению. Однако некую единую атмосферу своей личности Бельмондо пронесит через все свои фильмы. Поэтому-то не раздражают даже его неуязвимые авантюристы, сквозь маску удачливости и самодовольства просвечивает постоянно живая душа. Которая, кстати сказать, нередко ставит упомянутые вначале качества под сомнение, во всяком случае, сообщает им дополнительную психологическую сложность.

Бельмондо не обижается, когда его упрекают за то, что слишком часто он снимается в откровенно развлекательных киноподелках. Отвечает, что в зрительской душе никогда не меркнет детское и в его актерской — тоже, ему нравится бегать по крышам, прыгать со второго этажа, выскатываться из горящего автомобиля — он делает все это с удовольствием уличного гамена, которому предоставили вдруг полную свободу действий. И впрямь, если вспомнить «Человека из Рио», ленту более чем десятилетней давности, нельзя не признать, с каким искрометным блеском, с каким брызжущим удовольствием играл Бельмондо прелестного простака, который за три дня армейского отпуска успевает пережить грандиозные приключения в джунглях Бразилии, опасаясь при этом не бандитов, не чудовищ, а гнева своего сержанта.

# ПРИШЕДШИЙ

**Ч**ем объясняется поистине всемирная популярность Жана-Поля Бельмондо? Его повсюду воспринимают как своего, вот, пожалуй, в чем дело. Этот парижский парень на варшавских улицах чувствовал бы себя как рыба в воде, и на римских, и софийских, и даже на Гиндзе в Токио.

На улицах каждого большого города можно встретить похожего на него человека. С таким же чуть развинченной походкой бывшего спортсмена и завсегда дающая народных танцулек, с улыбкой, насмешливой, однако и компанейской, не настораживающей, а внушающей доверие. При всей непостижимости своих экранных подвигов Бельмондо прост и доступен, это такой же человек из легенды, как герой многотиражных комиксов или бабушкиных сказок.

И трудно иногда поверить, что такого безотказного героя дал массовому, развлекательному кинематографу кинематограф экспериментальный, ищущий, ставивший перед собой целью опрокинуть устоявшиеся традиции и художественные приемы.

Нелегко было разглядеть в губастом парне со сплюснутым боксерским носом персонаж нового типа. Даже такой пронизательный мастер, как Марсель Карне, не увидел в Бельмондо ничего особенного. Как и в Алене Делоне, кстати сказать. Он отдал предпочтение Жаку Шарье и Лорану Терзиеву — актерам, более известным к тому времени и более привычным для зрительского и режиссерского восприятия.

Для Бельмондо — недавнего выпускника Парижской консерватории драматического искусства — в этом неудачном дебюте не было ничего неожиданного. Он и среди своих однокурсников не выделялся успехами. Роли ему поручали небольшие и комические. «Невозможно представить, что ты со своею рожей (слово «гэль» звучит по-французски не так грубо) обнимаешь на сцене женщину. Зритель этого не переживет», — говорил Жану-Полу Бельмондо почтенный мэтр, руководитель их курса. Он оказался плохим пророком, теперь ехидные журналисты не без удовольствия перечисляют первых красавиц мира, партнером которых был на экране Бельмондо. Хотя уличать недалекновидных пророков — дело нехитрое, труднее опровергнуть их убеждения собственной художественной практикой. А для этого начинающему режиссеру Жану-Люку Годару (тогда еще трудно было предположить, к какому идейному краху придет он в дальнейшем) — «странному, небритому типу, который подозрительно ходил за мной по пятам», как вспоминает теперь актер, — мало было плениться комическим уродством Бельмондо.

Уже сотни таких неприкаянных, импульсивных парней бродили по парижским улицам, просиживали штаны в бистро Латинского квартала, читали Сартра и воровали машины, беззаботно «кадри-

но было все или ничего — ему ничего и не дали. Кроме одной-единственной полицейской пули.

Успех фильма счастливо соединился с успехом актерского дебюта. Бельмондо рассказывает, что после премьеры его телефон трещал непрерывно в течение трех месяцев. «Каждый день я ждал, что это наконец кончится». Практически это не кончается вот уже семнадцать лет.

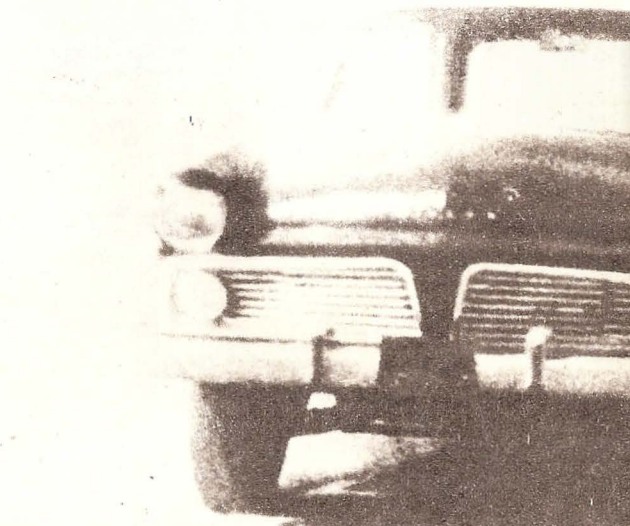
Открытый «новой волной», Жан-Поль Бельмондо отдал ей, фильмам ее создателей немало сил. Можно даже сказать, что создаваемый новой стилистикой французских кинематографистов, он и сам, в свою очередь, ее создавал, поскольку с понятием этого направления неразрывно связан определенный тип даже не актерского исполнения, но экранного существования. Однако с самого начала стало ясно, что сущность этого актера не уместится в программную эстетику «новой волны», какой бы передовой по тем временам она ни казалась.

Это сразу понял, к примеру, Жан Габен. «Он может все то же самое, что и я в свое время. А, может, даже и больше», — сказал он про Бельмондо. Потому-то с ним и случилось отчасти то же самое, что произошло с Габеном.

Как известно, истинный Габен, «великий Габен» именно в тридцатые годы создал образы, без которых нельзя представить себе современное киноискусство. После войны многие режиссеры использовали лишь типаж замечательного артиста.

Коммерческий и просто традиционный кинематограф очень быстро приспособили к своим нуждам достижения новаторов. К слову сказать, некоторые из них, например, Клод Шаброль, сами от казались постепенно от поисков и новаций, перейдя в разряд обычных, добросовестных изготовителей психологических драм и авантюрных комедий. Вот им-то более всего и понадобился Жан-Поль Бельмондо. Уже не бунтарь, не интеллектуал из дешевых меблирашек, не носитель душевного состояния целого поколения французов, а просто в высшей степени профессиональный актер, чье обаяние становилось постепенно эталоном, чья спортивная готовность и азарт вызывали восторг, чье чисто парижское задорное чувство юмора необычайно расширило диапазон его кинематографических возможностей. В каких только картинах не снимался Бельмондо за последние десять лет! В гангстерских умопомрачительных боевиках, в водевилях с переодеваниями, в эксцентричных комедиях и в галантных фарсах, повторяющих манеру классического «Фанфана-Тюльпана», в сентиментальных комедиях и в изысканных драмах из современной жизни. Практически ему все было доступно: и фрак светского обольстителя, и средневековый галантный камзол, и кепка пролетария, и даже султана почтенного кюре. Это вовсе не значит, что во всех ролях он остается самим собою, поме-

Прошло десять лет, и тот же Филипп ле Брока ставит с Бельмондо новую картину — «Великолепный». Опять джунгли, опять экзотические остроры, опять демонические злодеи и полуобнаженные красавицы, опять прыжки и гримасы, но уже совершенно не всерьез, не наяву, а в воображении несчастного, затюканного, забитого жизнью автора бульварных романов. Режиссер, производитель «массовой культуры», эту самую «массовую культуру» пародирует, Бельмондо высмеивает Бельмондо. Правда, совершенно выхолощенного, окарикатуренного, однако же привычно неуязвимого для врагов и неотразимого для женщин. И поразительная вещь: такая вот возможность самоиронии позволяет актеру в проходном, в сущности, фильме сыграть одну из лучших своих ро-



лей. На фоне надутого фанфаронства, буффонного суперменства, шевеления плечами и журнальной неотразимости как повышается в цене будничная человечность, обычная грустная улыбка, обыкновенный рассеянный взгляд. Неожиданно видеть на экране растерянного Бельмондо, Бельмондо-недотепу, неуверенного в своем праве на любовь и вообще в возможности счастья.

Вероятно, мгновениями истинной человечности следует исчислять подлинный объем актерской индивидуальности всякого артиста. В своем творчестве Бельмондо принес на экран подлинность национального характера, зримую и ощутимую конкретность улицы, в пафосе ее обыденной, бестолковой, вечной жизни.



# С У Ш И Щ Ы

зарубежное кино в лицах

Анатолий МАКАРОВ



Жак-Поль Бельмондо  
в фильмах

«Повторный брак»  
(сверху)

и «Человек из Рио»

# КРАСКИ МУЗЫКИ

Борис ГАЛЕЕВ

О том, что кинематограф и светомузыка близки друг к другу, писал еще Сергей Эйзенштейн. Было уже немало попыток соединить их. И вот на Казанской киностудии снят короткометражный фильм «Светомузыка» (сценарий И. Ванечкина, оператор А. Привин, режиссер — автор этих строк). На пленке зафиксирована звуковая и световая партии произведения Георгия Свиридова «Маленький триптих». Разработка оригинальной технологии и съемочных моделей, а также создание световой партии принадлежат нашему СКБ «Прометей» Казанского авиационного института.

Существует мнение, что можно найти строгую закономерность, четкую связь между определенными цветами (или формами) и звуками на основе физических аналогий. Это наивно: искусство нельзя свести к физическому явлению. Если и искать какие-либо соответствия между музыкой и изображением, то только на уровне образных, художественных аналогий, в зависимости от того, как режиссер воспринимает музыку.

Он создает свою целостную систему слухозрительных отношений. Другой же режиссер к той же музыке может дать иное, возможно, более талантливое световое сопровождение.

«Маленький триптих» Г. Свиридова привлек нас по многим причинам. Это оркестровое произведение с яркой и красочной инструментовкой — значит, есть где развернуться и светохудожнику. Первая часть — напевная, очень русская по интонациям и ассоциируется с бескрайними пейзажами России. Вторая — это взрыв грозно звучащей меди, вслед за которой кристальной и звонче вступает восторженное буйство ритмически четкой третьей части. Насыщенные жизненной силой звучания вдруг прерываются резким ударом, и в наступившей тишине одиноко остается стучать маленький барабанчик. Как удары сердца. Завершение жизни, полной любви к Родине, испытаний и радости бытия, неизбежное и умиротворенное прощание. Как воспоминания о былом, звучит тема Родины из первой части, и стук барабанчика медленно замирает. В этой светлой печали нет сожалений о полнокровной и открыто прожитой жизни...

Музыка способна выражать столь глубокие, философского содержания мысли. А светомузыка? Если ей доступно решение таких задач, она имеет право называться искусством. Если нет — значит, это просто острая приправа из световых эффектов, бездумно переливающихся под музыку, как склоны считать некоторые. Фильмом «Светомузыка» нам хотелось показать на конкретном примере правоту первого тезиса. Первая часть решена нами с элементами природных образов. Бело-голубое колышание на фоне инееобразной структуры, сочетаемое с искрами «снежинок» («зима»), переходит в бурное кипение красок разбуженной природы («весна»). Волны постепенно трансформируются в нечто, подобное колосьям, на которых синхронно со звонкими аккордами вспыхивают огненные фантастические цветы. Экран выцветает от жаркого «зноя» оранжевого цвета, и на нем под удары глухого барабана вздрагивают черные лестницы «солнца — подсолнуха» («лето»). В «осени» как бы повторяется рисунок «зимы», но краски глуше — синие, серые, черные.

Резкое вступление короткой второй части — заполнивший весь экран малиновый фон (цвет древних русских икон) медленно поглощается сверху лохматыми черными всполохами. Как будто зловещая птица из картины Чюрлениса опускается на землю. Пауза, тьма. Но вступают повторно торжественные звучания духовых, в которых рождается тема сопротивления. И черный цвет начинает отодвигаться острыми «копьями», поднимающимися снизу. «Копья» превращаются в стремительное муаровое струение линий, которые напрочь отмечают остатки тьмы. И на освободившемся алом фоне вступают пронзительные аккорды третьей части. С каждым их ударом на экране возникают яркие, лучистые кристаллы, образуя причудливый контур. В центре, как пульсирующее сердце, вспыхивает четкий «кристалл». Со вступлени-

Окончание на 4-й странице обложки

Александр КУРЛЯНДСКИЙ

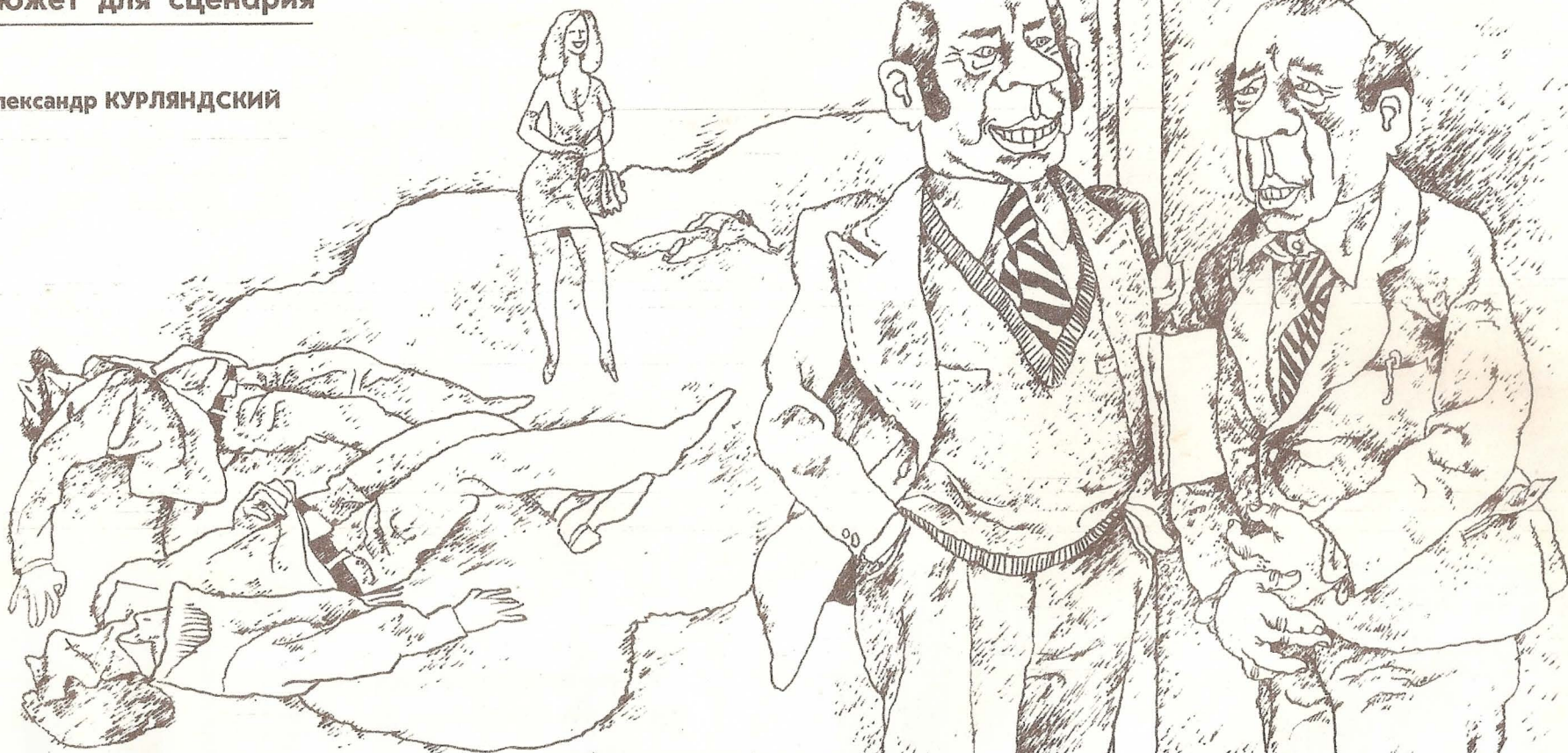


Рисунок Валерия Карасева

# НЕУДАЧНИК

**В**ерой нашей истории Павел Степанович Новиков — человек крайне невезучий. Ни ростом, ни окладом, ни жилой площадью он, как говорится, не вышел. Другие в его годы защищают диссертации, ездят на собственных машинах, выступают по телевидению, а Павел Степанович вот уже двадцать лет работает помощником бухгалтера, и никаких дальнейших продвижений по службе у него не предвидится. И дело вовсе не в отсутствии способностей или каких других качеств, а просто Павлу Степановичу Новикову катастрофически не везет. Он неудачник со всеми вытекающими отсюда последствиями: с несложившейся холостяцкой жизнью, вечно текущими кранами и рано обозначившейся лысиной.

Стоит Павлу Степановичу купить новый костюм, как его тут же с ног до головы обрызгает машина. Стоит ему поехать в отпуск, как начинаются проливные дожди. А если он опаздывает на работу, то непременно в дверях бухгалтерии стоит начальник. Перед носом Павла Степановича захлопываются двери троллейбусов и автобусов, заканчиваются апельсины и билеты в кино, проносятся такси и исчезают льготные путевки. И если бы он вдруг надумал покончить жизнь самоубийством, то наверняка лопнула бы веревка, пистолет дал осечку или вместо яда он выпил бы какую-нибудь гадость и всю жизнь потом мучился язвой желудка.

Вот какой наш герой, Павел Степанович Новиков.

Однажды Павел Степанович сидел на лавочке и предавался самым невеселым мыслям. Дело в том, что дома у него шел ремонт, но маляры куда-то исчезли. Павел Степанович ночевал у приятеля. А сегодня, как назло, приятель уехал в деревню и вместо ключа от квартиры по рассеянности положил под коврик отвертку. Павел Степанович стал открывать ею дверь, но она сломалась и заклинила замок. Да так заклинила, что теперь-то и с ключом не откроешь.

— М-да, — вздохнул Павел Степанович и грустно уставился на пруд с лебедями.

— Что м-да? — спросил сидящий с ним рядом молодой человек.

— А то м-да, — улыбнулся Павел Степанович, — что ночевать мне сегодня негде.

Вот так, слово за слово, папироска за папироской, они разговорились. И под шелест листвы Павел Степанович рассказал молодому человеку грустную историю своей жизни.

— Послушайте, — сказал тот, когда Павел Степанович кончил свою одиссею. — А не хотели бы вы стать испытателем?

— Кем, кем? — переспросил Павел Степанович и пристально посмотрел на незнакомца: не шутит ли тот, не издевается ли над пожилым человеком?

— Испытателем! — повторил молодой человек, и глаза его радостно заблестели...

Так началась эта удивительная история об испытательной карьере Павла Степановича.

Симпатичный молодой человек, встретивший Павлу Степановичу на бульваре, оказался одним из ведущих конструкторов новых, пока еще экспериментальных, электронагревательных приборов, холодильников и прочей бытовой техники. Он конструировал сковородки, подбрасывающие яичницу и переворачивающие ее в воздухе, холодильники, замораживающие продукты до сверхнизких температур, где они приобретали совершенно новые вкусовые качества. Конечно, перед внедрением в производство эти механизмы должны были проходить тщательную проверку. Но кому ее доверить? Обычным людям? А если это дело поручить неудачнику? Трудно даже представить, какие шишки посыплотся на его голову, какие недостатки и недоработки обнаружатся. Ведь неудачник потому и неудачник, что вызывает на себя дремавшие ранее силы природы...

— Понимаете, Сергей Гаврилович, — говорил на следующий день ведущий конструктор главному. — Неудачник — это человек, который концентрирует в себе отрицательные моменты жизни. Он как бы их катализирует. Он вызывает огонь на себя, спасая нас от многих разрушительных факторов. Неудачники жертвуют собой ради нашего блага. Они очищают жизнь. Благодаря им она становится лучше и как бы наряднее...

— Послушайте, Юрий Матвеевич, — сказал главный ведущему. — Это же мистика! Чистой воды мистика! Везение — невезение... Разве это критерии для молодого конструктора?

Но молодой конструктор все же уговорил начальство проверить его идею, и Павел Степанович поступил на работу в институт.

Надо сказать, что он очень волновался и в первый же день, во время испытания кухонного комбайна, делающего из репы морковные котлеты, дернул не за тот рычаг — передачу заклинило, шестеренку застопорило, шпонку выбило, и произошел взрыв.

— Что вы наделали?! — кричал главный. — Кто вас просил дергать за этот рычаг? Вам же русским языком объяснили!

— Успокойтесь, Сергей Гаврилович, — улыбнулся ведущий. — Мы сами виноваты. Надо было это предусмотреть.

Так Павел Степанович доказал всем необходимость и важность своей новой работы.

Не будем подробно рассказывать о всех «трудовых подвигах» Павла Степановича, скажем только, что каждое его испытание заканчивалось либо взрывом, либо пожаром, либо грандиозным наводнением. И после каждого такого испытания Павел Степанович ждал немедленного увольнения. Он никак не мог понять, за что ему объявляют благодарности, выписывают премии и повышают по службе.

Но, наверно, так уж устроен человек. Сначала он с удивлением воспринимает неожиданные подарки, затем относится к ним как к должному,

а потом устраивает скандал, если вместо ожидаемой «Волги» выигрывает по лотерейному билету «Москвич».

Так и наш Павел Степанович. Постепенно он привык к своему новому положению: «Раз меня на собраниях усаживают в президиум, платят большие деньги, а при встречах начальство здоровается первым, значит, я не зря ем свой хлеб, значит, делаю какое-то очень важное дело. Какое?.. Это разговор особый. Может, мне и знать о нем не положено по соображениям его чрезвычайной важности».

Короче, Павел Степанович поверил в свою звезду, и эта вера перевернула всю его жизнь. Куда девались жалкая полуулыбка, виноватое выражение лица, мягкие брюки? Павел Степанович выпрямился, в глазах появился стальной блеск, а пухлый животик спрятал добротный костюм, сшитый великолепными финскими мастерами. Мало кто узнал бы в этом элегантном пожилом человеке прежнего Павла Степановича.

Однажды в конце недели Павел Степанович зашел поужинать в ресторан. (Он давно перестал питаться из пакетиков, справедливо решив, что одна натуральная вырезка гораздо калорийнее целой пачки пельменей.) Он благополучно справился с этой самой вырезкой и сидел на своем стуле, чуть покачивая лакированным ботинком в такт музыке, доносившейся с эстрады, как вдруг прямо перед собой, за соседним столиком, заметил ее. Да, да, сомнений быть не могло, это была именно она, секретарша Ниночка с его прежней работы. В те далекие времена, когда Павел Степанович еще накручивал ручку своего арифмометра, Ниночка иногда забегала в бухгалтерию, и каждый раз после ее ухода Павел Степанович долго не мог успокоиться, разглядывая верхушки деревьев и мокрые от дождя крыши.

Ниночка сидела с модными красивыми парнями и рассеянно тыкала вилкой в котлету по-киевски. Парни были какие-то презрительно-скупные.

Павел Степанович дождался следующего танца, решительно застегнул на все пуговицы костюм и направился к их столу:

— Вы разрешите?

Молодые люди с изумлением подняли головы:

— Вы, наверно, ошиблись, дедуля?

Но Ниночка уже вскакивала со своего места, уже подбегала к Павлу Степановичу:

— Павел Степанович! Неужели это вы?

Потом был еще один танец и еще... А потом вдруг один из парней подошел к Павлу Степановичу и тихо предложил пойти покурить.

— Я не курю, — сказал Павел Степанович. Но парень был таким изысканно настойчивым, что в конце концов пришлось согласиться.

Они зашли в тупичок рядом с телефоном-автоматом, и тут Павел Степанович догадался о настоящем смысле его предложения. Случись это несколькими месяцами раньше, он бы закричал «караул», бросился бежать или просто умер со страха. Но новый Павел Степанович бесстрашно посмотрел в глаза парня.

— Ну? Кому огонька захотелось?

Тут к ним подошли еще двое приятелей, и один из них взял Павла Степановича за пиджак и с чувством встряхнул.

— Успокойтесь, дедуля.

У Павла Степановича соскочили очки, он хотел было поймать их на лугу и с размаху заехал по невоспитанному молодому человеку. Да так сильно, что тот отскочил к стенке. Его товарищ бросился на Павла Степановича, но тот в это время нагнулся и стал шарить в поисках очков по полу. Товарищ пролетел мимо и уложился на пол еще одного приятеля.

Даже опытный, немало повидавший на своем веку швейцар не припомнит такого случая, когда один человек, да еще не юного возраста, так быстро и непринужденно расправился со своими молодыми противниками.

Наконец, Павел Степанович нашел очки и с удивлением уставился на разбросанные по полу тела.

К нему подбежал швейцар.

— Смажьте отсюда, чока милиция не пришла. Ну, вы и молодец! Наверно, чемпион мира по боксу?..

А еще через два месяца была свадьба. И в ответ на изумленные взгляды подруг Ниночка говорила:

— Оставьте! Главное — решительность и вера в себя. А эти молодые старички мне во как надоели!

После этой свадьбы за Павлом Степановичем уже окончательно утвердилось прозвище «Везунок».

И все было хорошо, но только одна мелочь омрачала его существование. На работе к нему стали относиться хуже. Хотя все делал он теперь гораздо внимательнее, с большим старанием, без срывов и осечек. Кончилось время взрывов, пожаров и наводнений. И вот наступил день, когда он, не сделав ни одной промашки, произвел испытание чайника, работающего на солнечной энергии. Напрасно сотрудники ждали грохота за специально возведенной бетонной стенкой, ничего такого не произошло. Павел Степанович выключил рубильник и, улыбаясь, отошел от стенда. На следующий день его вызвал директор.

— Понимаете, какое дело, — сказал он, смущенно теребя кончик галстука, — вы слишком полноценны для нас. Вы сильно изменились за последнее время. Вы можете теперь работать где угодно. Перед вами лежат сотни путей. Кроме одного. Вы не можете быть испытателем нашей продукции.

Павел Степанович улыбнулся.

— Ничего не поделаешь. Видно, надо снова менять профессию. Честно говоря, у меня есть одна на примете.

— Какая, если не секрет?

— Бухгалтера. Уж очень хочется до главного дослужиться.

Он выходит из кабинета и сталкивается со странным, смешным человеком. Он чем-то очень напоминает Павла Степановича. Да-да, именно таким робким и неуверенным в себе он был в то далекое время.

— Простите, — спрашивает человек. — Мне сказали, что здесь требуется неудачник.

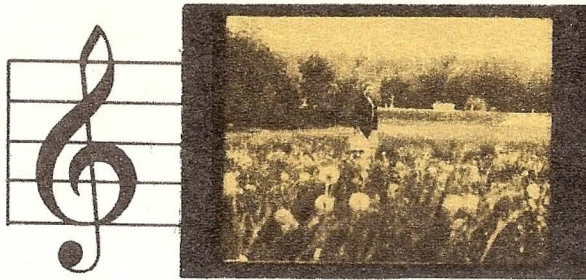
— Да, да, — говорит Павел Степанович, — требуется.

— А вы не скажете, куда мне пройти?

— Третья дверь налево.

— Спасибо, — говорит человек и, конечно же, идет направо.

Павел Степанович грустно смотрит ему вслед. До свидания, милый растапа! Дай бог тебе мужества и удачи. И тогда, может быть, одним несчастным человеком на земле станет меньше. И может быть, оправдается существование этого забавного КБ со всеми его чайниками и фантастическими механизмами и странная затея автора этой истории.



Стихи

Игоря

Шаферана

Музыка

Леонида

Афанасьева

## Обычное село

Из кинофильма «Мои дорогие»

Мне жить его теплом

Среди лугов, дубрав и пашен  
Стоит обычное село,  
Где знаю каждую тропинку,  
Где мне родиться повезло.

сердечным,

Его негромкой красотой,

В моем селе и снег пушистей  
И небо синего синей...

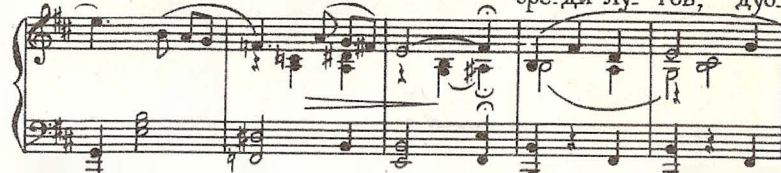
Не утолить вовек мне жажды  
Его водою ключевой,

Его нельзя любить сильнее,  
А я люблю еще сильнее.

Спокойно, очень душевно



Сре-ди лу-гов, дуб-



-рав и па-шен сто-ит о-быч-но.



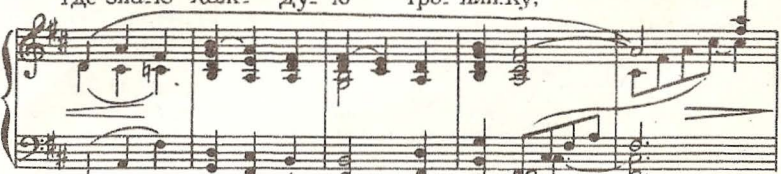
-е се-ло, где зна-ю каж-ду.



-ю тро-пин-ку, где мне ро-диль-ся по-вез-ло.



Где зна-ю каж-ду-ю тро-пин-ку,

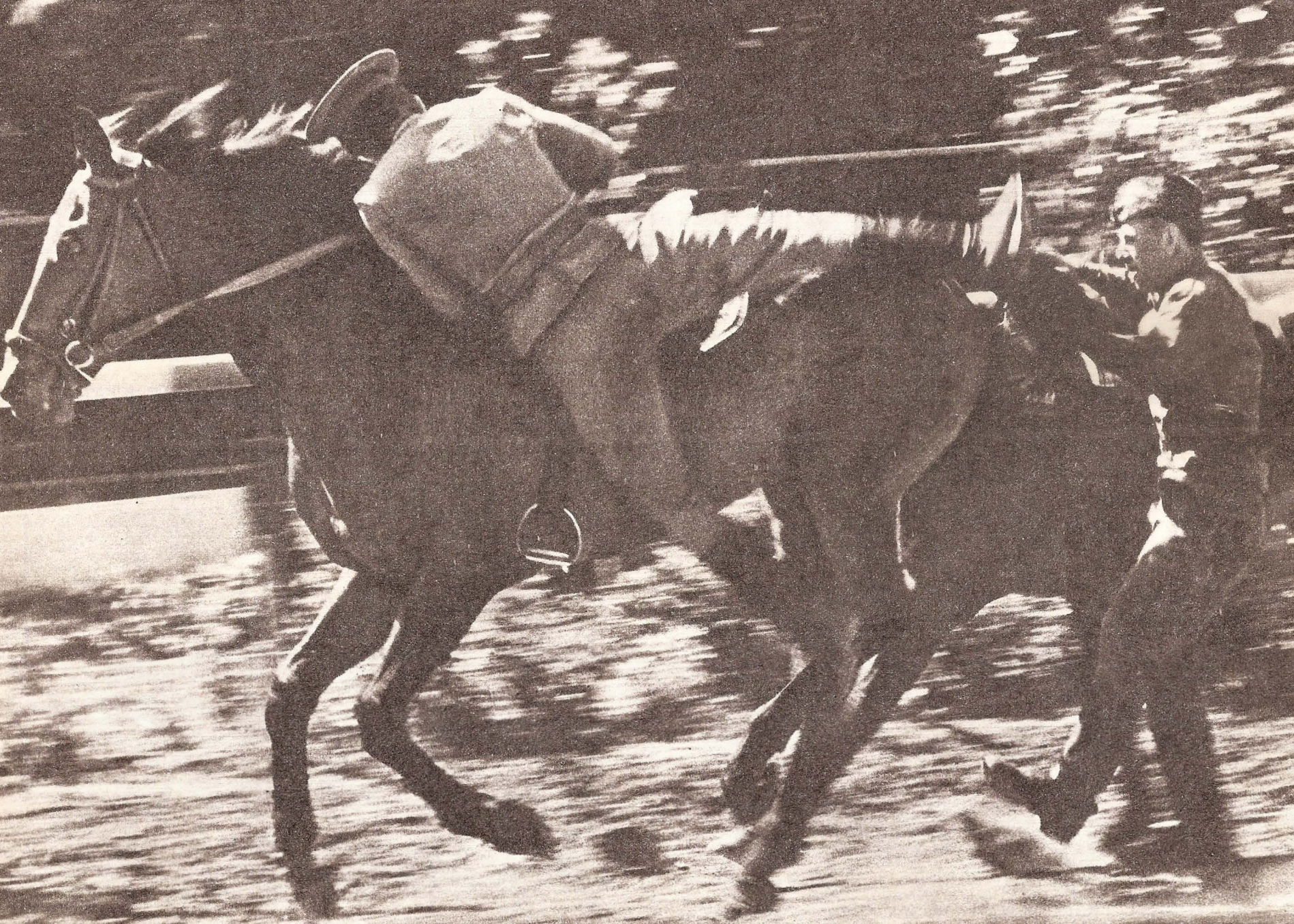


где мне ро-диль-ся

по-вез-ло.

Для повторения / Для окончания





те, кто за кадром

# И ГРЯНЕТ Б

*Рядовой Александр Мебелев принимал участие в съемках десятков фильмов*



**П**ожалуйста, проходите, выберите, вот образцы. Такими пушками воевали наши предки на Бородинском поле, это винтовки времен первой мировой, вот Т-34, а рядом легендарные «Катюши». Немецкое оружие сороковых годов? Тоже есть...

Военно-техническая кинобаза студии «Мосфильм» сравнительно молода, но знают и пользуются ее услугами все студии страны. Оружия «давно минувших дней» здесь собрано немало: военные специалисты ведут кропотливые поиски. Довольно легко удалось отыскать «молодую» технику, а вот ту, что постарше, найти было труднее. Где, к примеру, взять, «студебеккеры»? Ведь именно на них были установлены первые «Катюши». Один нашли. А вот зенитно-пулеметная установка системы «Максим» образца 1931 года есть только на рисунках в старом военном учебнике. В мастерской кинобазы взялись изготовить ее образец. Начальнику участка Алек-

сандру Конахину пришлось немало потрудиться: ведь установка эта должна «заговорить» на съемках.

Под руками мастеров и художников ГАЗы и ЗИЛы превратились в первые советские бронеавтомобили Б-20.

Специалисты говорят, что отличить их от настоящих нелегко.

Старинные пушки начала прошлого века, и в хорошем состоянии? Неужели сохранены каким-то чудесным способом? Оказывается, родились они на одном из современных предприятий специально для батальи фильма «Война и мир».

Техники здесь много. Она должна быть исправной. Поступила очередная заявка — и вот танки и бронетранспортеры, полевые кухни или тачанки грузятся на платформы, чтобы в Крыму или на Дальнем Востоке, под Брестом или Ленинградом — там, где с помощью кино воскрешаются боевые эпизоды минувших войн, сослужить свою службу.

— Не припомню, чтобы техника на съемках подвела, — механик Алексей Артемьевич Соболев говорит об этом как о само собой разумеющемся. Он ветеран Таманской дивизии, механик экстра-класса. Соболев любую неполадку воспринимает как ЧП. Впрочем, каждый, кто здесь работает, — знаток своего дела. Многие из механиков, начальников участков — бывшие кадровые военные.

— Итак, подобрали? Вам пять полевых кухонь напрокат? Пожалуйста. Нет, лошадей у нас нет, у нас техника. Лошадей вы найдете у соседей.

\* \* \*

Признайтесь, редко кому довелось в наши дни встречать военного человека со шпорами и при сабле. Разве что на фотографии или в кино. А теперь представьте себя на месте режиссера, снимающего батальные сцены, которые немислимы без головокружительных скачек с падениями, прыжками через рвы, огонь и колючий ча-



Рудольф МЕРСОН  
ФОТО АВТОРА



стокол. Ну, пять, десять всадников можно одолжить в ближайшем колхозе. А выправка? Один наездник явно не подходит по росту, другому мешает седло, вот «кабы мешковину подстелить или стеганое одеяло». Но режиссер неумолим — гусар всегда в седле.

— Не знаю, не знаю,— смеется майор Анатолий Захарович Белицкий, старший тренер кавалерийского полка,— может, недавно и было так. А сейчас режиссер может обращаться к нам — будут ему гусары, и с выправкой, и в настоящем седле.

Выпускник кавалерийского училища Анатолий Захарович Белицкий — участник многих соревнований, в активе у него кубки международных встреч, золотые награды, медаль победителя первой Спартакиады народов СССР.

— Сейчас, конечно, уже не тот возраст, бывшая слава дорога как память, а главное дело здесь, в этих молодых ребятах уникальной кавалерийской части. «Кавалерия есть кавалерия» — эти слова он произносит с едва уловимой грустью, понимая, что время кавалерии безвозвратно ушло, и все же с чувством особой гордости и преданности, как моряк произносит «море есть море».

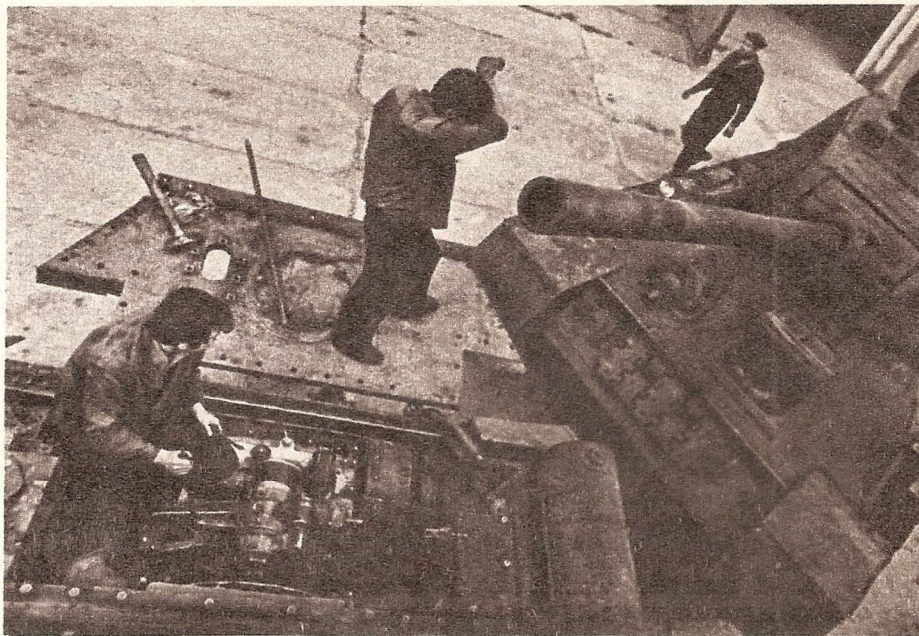
Кавалеристы для съемок. Большинство из тех, кто здесь служит, с лошадьми связаны не были, и прежде чем овладеть мастерством верховой езды, приходится изрядно потрудиться. Обучение длится три месяца — потом можно на съемки. Можно лишь в том случае, если ты не только твердо держишься в седле, но и не сбобеешь в разыгранном по всем правилам киносражении. Есть среди ребят и свои асы. Игорь Касаев, Омиркул Джамонаков, Игорь Волков до армии работали в цирке и самые сложные трюки выполняют с завидной легкостью. Не раз им приходилось быть дублерами. Если героя фильма можно обучить азбуке верховой езды для съемок крупным планом, то падение (удачное!) с лошади на всем скаку посылно только профессионалам.

В послужном списке полка участие в съемках многих фильмов. В их числе такие, как «Они сражались за Родину», «Я — Шаповалов Т. П.», «Война и мир», «Бег», «Ватерлоо».

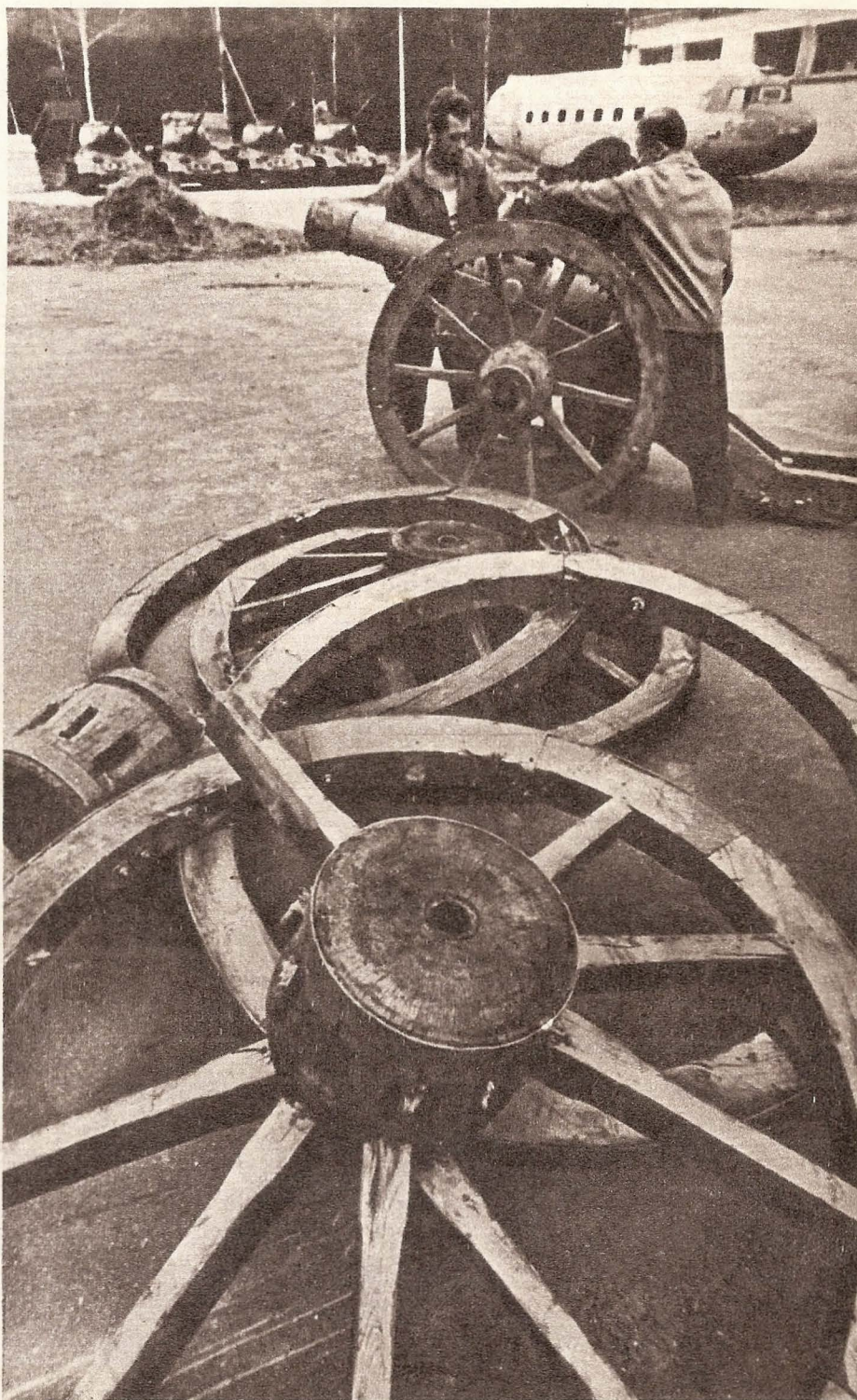
Новые фильмы — новые трудности. На съемках надо уметь все предвидеть, ко всему быть готовым, надо выполнять задание точно и четко, к удовольствию режиссеров, командиров и будущих зрителей.

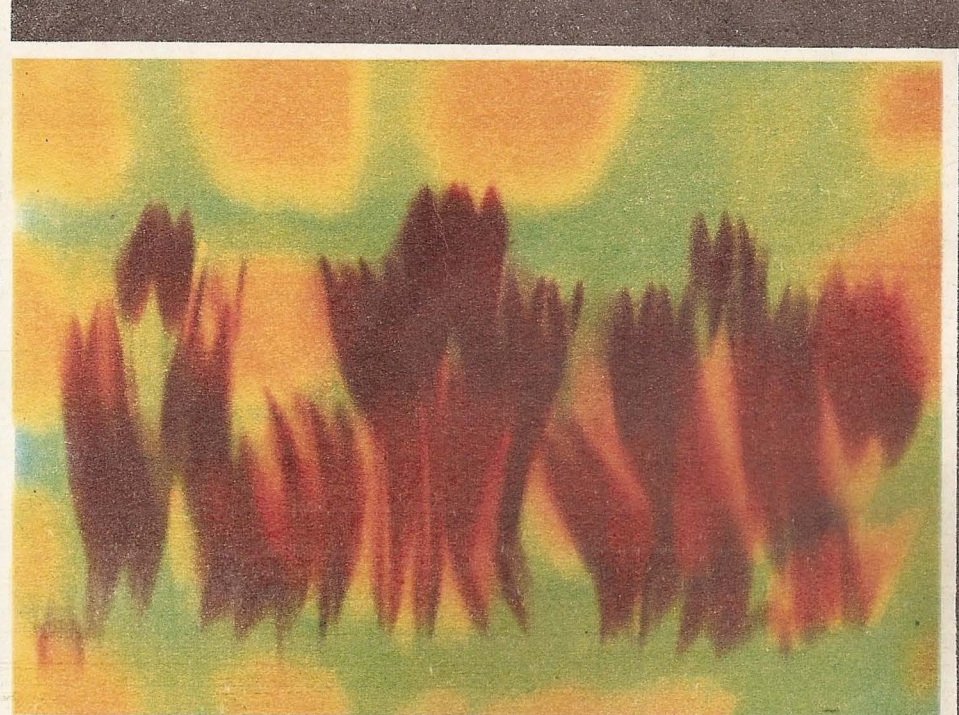
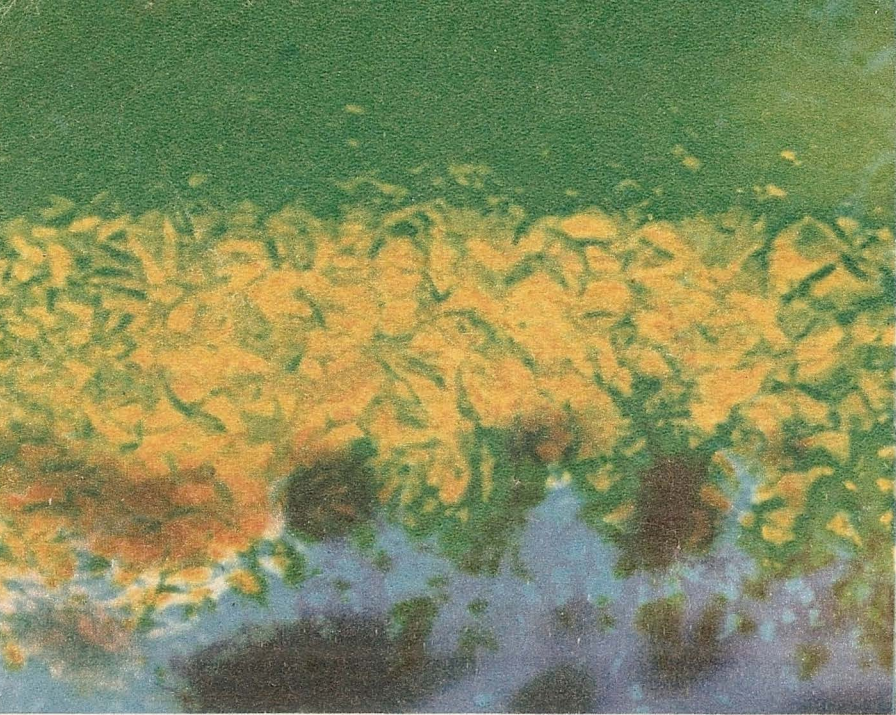
Московская область

В хранилищах базы  
имеется и такой «экспонат»



Профилактика перед кинобоем

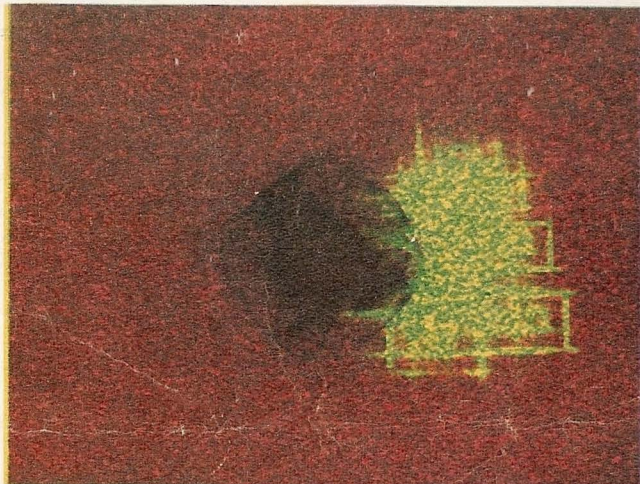




Окончание. Начало на странице 17.

ем радостной, прозрачной темы струнных вокруг этого «кристалла» начинает вращаться хоровод затейливого кружева тонких линий, меняющихся в цвете, в рисунке. Третья часть — это чисто инструментальная музыка. Соответственно и изображение — чистая светомузыка, как мы ее понимаем. Ярko вспыхивают и плывут по экрану лучистые звезды, синхронные с перезвоном колокольчиков. С темой воспоминаний вновь появляется веточка орнамента из первой части. Тихо звучит барабанчик, пульсирует «сердце», и экран медленно высветляется холодным, «горным» цветом. Это снова «пейзаж», но уже не земной, а отстраненный пейзаж вечного космоса. Контуры постепенно бледнеют, и экран переходит в чистый голубой цвет на затухающем стуке гаснущего сердца. Фильм как бы замыкается в кольцо, кончаясь тем же чистым цветом, с которого начался. Жизнь завершена, но жизнь вечна.

Можно понять наше волнение, когда мы показывали фильм автору «Маленького триптиха», народному артисту СССР Г. Свиридову. И были очень рады прочесть в нашей книге отзыв его мнение: «Работы студии «Прометей» в области синтеза музыки и света представляют несомненный интерес. Картина «Маленький триптих» снята с большим тактом и настоящим ощущением музыки и ее эмоционального строя. Было бы очень целесообразно проверить созданные ими картины на аудитории, показав их в широком прокате. Я желаю группе «Прометей», с энтузиазмом работающей в этой области, большого успеха».



# КРАСКИ МУЗЫКИ

