

СОВЕТСКИЙ
Экран 2

- молодые:
дебюты
и заботы

- от сценария
к фильму —
варианты
маршрута



СОВЕТСКИЙ Экран

№ 2 январь 1978

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

МОСКВА, ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»

В НОМЕРЕ:



Герой и самозванец,
страдаец и бунтарь,
грешник и святой...
Но прежде всего —
народный вождь.
Алексей Салтыков
снимает фильм
«Емельян Пугачев».
Стр. 10—11

9 минут 40 секунд!
Юрий Никулин вспоминает...
Стр. 14



«Нет для художника
ничего дороже признания.
Чтобы быть непонятым,
можно и молчать:
не снимать, не писать,
не рисовать...» — говорит
Хуан Антонио Бардем.
Стр. 16—17

«Надо только оставаться
честным и наедине
с самим собой...»
Алоиз Бренч
представляет на суд
зрителей новый детектив
«Подарки по телефону».
Стр. 20



На первой странице обложки — актер Григорий Григорьев (читайте о нем на стр. 6—7). Фото Георгия Тер-Ованесова

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, С. А. СОЛОВЬЕВ,
А. Б. СТУКОВ [гл. художник], В. П. ТРОШКИН, А. Г. ФИЛИППОВ,
Ю. М. ХАНИУТИН, Т. М. ХЛОПЛЯНКИНА, Б. П. ЧИРКОВ,
Г. И. ЩЕРБИНА [ответственный секретарь], В. И. ЮСОВ.

Художественный редактор Т. Н. Трофимова.
Оформление О. С. Теслера.

ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 56.
Телефон редакции: 125-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 2 (506) — 1978 г. Сдано в набор 1/XII — 1977 г. А 03965. Подписано
к печати 20/XII — 1977 г. Формат 70×108½. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 930 000 экз. Изд. № 48. Заказ № 1497.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты
«Правда» имени В. И. Ленина. 125865. Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

© Издательство «Правда», «Советский экран», 1978 г.



эстафета мастеров

дебют —

это снова экзамен

перед следующим шагом

ВЕЧНОЕ

Евгений ВОЙТОВИЧ, директор киностудии «Беларусьфильм»

Такое уж это тонкое дело — искусство: здесь каждый собственным творчеством — и только им! — должен доказать свое право называться художником. Не следует, однако, думать, что первые шаги молодого человека в искусстве сродни известному способу обучения плаванию, когда новичка бросают в воду: дескать, жить захочешь — выплывешь, не захочешь — не обессуди...

И конечно же, талант не родится на пустом месте — почва для его появления подготовлена предыдущими поколениями мастеров. История белорусского кинематографа, как и ис-

тория всего советского кино, представляет собой, в сущности, эстафету, передающуюся от одного поколения мастеров к другому. Вечное обновление — прекрасный в своей диалектичности закон художественного творчества.

В начале шестидесятых годов на «Беларусьфильм» пришла большая группа молодежи, окончившей ВГИК, — режиссеры Виктор Туров, Борис Степанов, Игорь Добролюбов, Виталий Четвериков, операторы Юрий Марухин, Виталий Николаев, художники Евгений Игнатъев, Владимир Дементьев и другие. Эта плеяда принесла в белорусский кинематограф свое мироощущение, свои взгляды на прошлое и настоящее.

«Венок советов»



Фильмы «Через кладбище», «Иван Макарович», «Альпийская баллада» стали не только вехой в истории «Беларусьфильма», но и своего рода визитной карточкой этого поколения кинематографистов. Сейчас эти творческие работники обрели признание и по праву считаются кадровым ядром белорусского кино. Но ведь время не стоит на месте — сегодня мы уже говорим о новых именах, о тех, кто, придя в наш коллектив со студенческой скамьи, совсем недавно сделал свой первый шаг в искусстве.

Нет, пожалуй, я поторопился — ведь между записью в трудовой книжке «зачислить в штат студии...» и первым шагом в искусстве существует дистанция, которую надо еще преодолеть, и именно здесь важно помочь, направить, подсказать, именно здесь начинается долгий и кропотливый процесс работы с молодыми.

За последние пять лет коллектив нашей студии пополнился более чем

раторов лишь 26 окончили соответствующий факультет ВГИК. Надо ли говорить о том, что слабая профессиональная подготовленность — плохая стартовая площадка для повышения мастерства. Еще хуже обстоит дело с работниками среднего звена (ассистенты режиссеров и операторов, администраторы и т. д.).

Вот почему взятый студией курс на коренное повышение идейно-художественных достоинств выпускаемых фильмов тесно связан с необходимостью решения задачи улучшения качественного состава кадров. В этом смысле вся наша работа по идейному и профессиональному воспитанию творческой молодежи, созданию необходимых условий для ее профессиональной и общественной деятельности является жизненной необходимостью. Не «молодежь — это наше завтра», а «молодежь — это наше сегодня» — так определил бы я роль и место молодых в сегодняшнем белорусском кино.

специальных передачах по радио и телевидению мы информируем молодежь об условиях приема в творческие вузы, проводим беседы о кинематографических профессиях. Все эти мероприятия проводятся под наблюдением специально созданной комиссии по работе с творческой молодежью.

Мы отдаем себе отчет в том, что изменить создавшееся положение только за счет выпускников ВГИКа в течение ближайшего времени мы не сможем. Поэтому уже сейчас мы ищем дополнительные источники кадров в самой республике. Решен вопрос о направлении на студию выпускников Белорусского театрально-художественного института, Института культуры и Института народного хозяйства для использования их в качестве ассистентов режиссера, ассистентов оператора, художников-постановщиков и организаторов кинопроизводства. Безусловно, проведение в жизнь этого новшества — слож-

мами открыли себе дорогу в «большое кино» такие режиссеры, как Владимир Шмаков, Борис Шадурский, Александр Ефремов, Сергей Сычев, Николай Лукьянов.

Но надо прямо сказать, что, как это ни печально, большую часть дебютов нельзя признать состоявшимися.

Процент неудачных работ пока еще велик. Практика показывает, что выпускники ВГИКа далеко не всегда готовы к самостоятельной творческой деятельности. В их первых работах огорчает отсутствие четкой авторской позиции, глубины, оригинальности и смелости мысли, которая должна быть свойственна молодежи, настораживает узкий подход к изображенным событиям, недооценка их социальной значимости. И очень верно говорилось на недавнем Пленуме Союза кинематографистов БССР, что от некоторых дебютов складывается впечатление, что фильм ставится с единственной целью —

ОБНОВЛЕНИЕ

35 выпускниками Всесоюзного государственного института кинематографии, но кадровый вопрос на студии по-прежнему стоит чрезвычайно остро. Скажем, есть у нас пятнадцать режиссеров-постановщиков да еще три-четыре человека, которые могут претендовать на это звание. Но по объему производства только игровых фильмов нам нужно режиссеров-постановщиков не менее тридцати. Примерно такое же положение сложилось у нас и с кадрами иных творческих профессий.

Другая сторона проблемы. Многие категории работников по уровню профессиональной подготовки не соответствуют требованиям сегодняшнего дня. Можно повторять, как заклинание, слова «талант», «мастерство», «творчество», но факт остается фактом. Из 58 режиссеров художественных и документальных фильмов высшее специальное образование есть только у половины, а из 46 опе-

Поскольку нам хотелось бы ежегодно получать не просто определенное количество операторов, режиссеров, художников, а в полной мере высокопрофессиональных и хорошо знающих национальные традиции республики специалистов, мы начали с укрепления и расширения связей со ВГИКом, Высшими сценарными и Высшими режиссерскими курсами и, объединив свои усилия с Союзом кинематографистов БССР, определили общую систему выявления и отбора творчески одаренной молодежи для направления в высшие учебные заведения.

В чем суть этой системы? Прежде всего в расширении масштабов поиска способной молодежи. Уже в этом году при проведении смотров любительских студий были взяты на заметку наиболее интересно проявившие себя кинолюбители. В ближайшие дни начнет работу Клуб любителей кино для старшеклассников. В

ная и кропотливая работа, но она необходима.

По существу, включение молодежи в активный творческий процесс начинается с прихода выпускника на студию. Наиболее эффективной формой выявления творческой перспективности молодежи показала себя практика ежегодных постановок короткометражных фильмов и киноальманахов, где каждая из новелл поручается одному из дебютантов.

Начиная с 1970 года дебютировало короткометражными фильмами более двадцати выпускников ВГИКа. Молодыми были сняты киноальманахи «Красный агат», «Веселый калейдоскоп», «По секрету всему свету», «В профиль и анфас». Я не хочу ставить оценок, не это предмет нашего разговора, но все же с удовлетворением отмечу, что для многих работ молодых характерны идейная и творческая зрелость, высокий художественный вкус. Короткометражными филь-

так или иначе выйти на большой экран.

Проанализировав причины неудач, мы решили укрепить руководство сценарно-редакционных коллегий и творческих объединений, обновить состав художественных советов с тем, чтобы осуществить коллективную заинтересованность в судьбах молодежи, создать наиболее благоприятные условия для ее вживания в творческий процесс. Партийный комитет студии поставил своей целью значительно повысить уровень идейно-воспитательной работы среди молодежи, считая главной задачей формирование у молодых художников глубокого понимания важнейших проблем социальной, экономической и культурной жизни страны, внешней и внутренней политики Советского государства, умения с принципиальных позиций подходить к решению больших задач, стоящих перед белорусским кинематографом.

«В профиль и анфас»



«Семейные обстоятельства»



ИГРА ЛЮБВИ И СЛУЧАЯ

Виктор
БОЖОВИЧ

Отношения, установившиеся в последнее время между зрителями и фильмами Эльдара Рязанова и Эмилия Брагинского, можно назвать доверительными. У этих фильмов особая интонация — интонация умных и недокучливых собеседников, исполненных истинного уважения и любви к людям.

Игра любви и случая пронизывает «Служебный роман», хотя ведется она в совсем иных обстоятельствах, чем в пьесе Мариво, у которого, шутки ради, похищено название. А впрочем, разве наши вполне современные авторы не усыновили любимое детище старинной комедии — квинпрокво, то есть сюжетный поворот, при котором персонаж оказывается не тем, кем его считали? Считали, например, героиню служанкой, а она госпожа. Или герой выдавал себя за простолюдина, чтобы испытать сердце своей избранницы, а на самом деле он маркиз.

Герои «Служебного романа» — никакие не маркизы, а наши с вами более или менее скромные современники, соотечественники и, может быть, даже сослуживцы. Но и с ними происходят чудесные превращения, и они оказываются не совсем такими или даже совсем не такими, какими кажутся. За обманчивой внешностью человека проступает его сокровенная суть, и происходит это именно благодаря вмешательству любви и случая. Универсальная, вневременная схема наполняется в фильме вполне современным, реальным содержанием. Итак, перед нами «он» и «она». «Она» — директор статистического учреждения, «он» — рядовой служащий.

Для характеристики Людмилы Прокофьевны Калугиной воспользуемся выразительной ремаркой из пьесы Брагинского и Рязанова «Сослуживцы», положенной в основу фильма: «Возраста неопределенного, одета строго и бесцветно, разговаривает сухо, приходит на работу раньше всех, а уходит позже всех, из чего понятно, что она не замужем. Людмила Прокофьевна, увя, некрасива, и сотрудники называют ее «наша мымира», конечно, за глаза». Нам остается добавить, что в фильме Калугину играет Алиса Фрейндлих и что поначалу актриса безжалостна к себе: и внешностью и поведением она старается полностью соответствовать определению «наша мымира». По ходу действия мы узнаем, что такой сделали Людмилу Прокофьевну не только суровые обязанности руководящей работы. Был в ее жизни и неудачный роман, подкосивший ее веру в людей и в саму себя. Поэтому стоит героине полюбить вновь и почувствовать себя любимой, как она расцветает, причем расцветает так ярко и даже вызывающе, что мы просто не верим своим глазам. Перед нами теперь счастливая женщина, ставшая и красивой, и обаятельной, и кокетливо-капризной. Все теперь идет Калугиной — Фрейндлих: и изысканные серо-голубые туалеты под цвет глаз, и прическа, и победительная улыбка умело накрашенного рта... И оператор Владимир Нахабцев, оттеняя светом живость и одухотворенность лица, создает шедевры кинематографического портрета.

Но не повредит ли столь поразительное превращение строгой начальницы работе вверенного ей статистического учреждения? Совсем напротив! Ставшая по-новому демократичной, Людмила Прокофьевна может теперь и с младшими служащими поболтать, и с секретаршей кофейку попить, и покрой нового батничка оценить, и отношения с любимым публично выяснять, ни чуточки не стыдясь родного коллектива. Теперь мы несколько не удивимся, если стены статистического учреждения зацветут розами, а из водопроводных кранов польются молоко и мед. Незаметно мы приняли условия игры, иронически предложенные нам авторами фильма.



Уступив уговорам Самохвалова (Олег Басилашвили), Новосельцев (Андрей Мягков) предпринимает отчаянную попытку расположить к себе суровую начальницу Калугину (Алиса Фрейндлих)

Ну, а кто же он — счастливый виновник чудесных превращений, сказочный принц, разбудивший спящую красавицу? Э, да это наш старый знакомый — артист Андрей Мягков, перешедший в статистическое учреждение прямым путем из фильма «Ирония судьбы». Только его герой постарел лет на десять, успел отпустить усики, сменить профессию врача на профессию статистика да обзавестись двумя детьми. Жены у него, правда, нет: она ушла от мужа-недотепы, оставив ему детей, о которых он продолжает трогательно заботиться. Скромная зарплата ставит перед Анатолием Ефремовичем Новосельцевым (так зовут нашего героя) ряд нелегких бытовых проблем. Понятно поэтому, что он желал бы занять освободившееся место начальника отдела, на которое к тому же вполне может претендовать по своим деловым качествам. Вот только суровая Людмила Прокофьевна смотрит на него косо, а он панически боится ее. И надо же, чтобы именно между ними начался роман! Правда, первоначально послужил вполне практический и достаточно циничный совет, данный Новосельцеву старым приятелем, «деловым человеком» Юрием Григорьевичем Самохваловым (о нем разговор особый). Затем, по ходу фильма, возникнет даже такой поворот, когда это прискорбно-прозаическое начало станет угрожать счастливому концу.

Однако не будем слишком волноваться. Ведь мы уже поняли, что в обрамлении остро подмеченных жизненных деталей нам рассказывают волшебную сказку, в которой добро и любовь обязательно восторжествуют. Так что зритель может с легким сердцем включиться в забавную игру, которая ведется по правилам, имеющим к жизненной прозе лишь косвенное (через посредство авторской иронии) отношение. Правда, мы помним, что в «Иронии судьбы», предыдущем фильме тех же авторов, реальные обстоятельства играли отнюдь не только орнаментальную роль, но были поразительным образом слиты с причудливым развитием сюжета. Там мы в каждое мгновение экранного действия ощущали, что все происходит и в шутку и всерьез, мы ощущали, как

прядется тонкая ниточка, связывающая двух одиноких и недавно еще чужих друг другу людей.

В «Служебном романе», как и в «Иронии судьбы», с экрана льется целый поток лирических песен и стихов (здесь огромную роль играет и подбор стихотворений и музыка Андрея Петрова). Создается особая, эмоционально насыщенная атмосфера поэтических раздумий, лишь отчасти соответствующая условной, местами водевильной линии взаимоотношений между Калугиной и Новосельцевым. Такое несоответствие могло бы стать опасным для фильма, если бы не вторая его сюжетная линия, принимающая на себя дополнительную нагрузку.

...Ольге Петровне, или попросту Оленьке Рыжовой, служащей в том же учреждении, что и главные герои, не суждено пережить чудесных превращений. Она как была, так и осталась скромной, симпатичной женщиной, замученной домашними заботами, авоськами и электричками. И надо внимательно взглянуть в ее несколько увядшее лицо (с какой грустной нежностью подмечает камера эти следы увядания!), чтобы проникнуться его неброской прелестью. Если, следя за дуэтом Фрейндлих — Мягков, вы часто ловите себя на восхищенной мысли: «Какие актеры! Как играют!», — то, глядя на Оленьку, вы не думаете о том, хорошая ли актриса Светлана Немоляева. Вас трогает и ранит судьба ее экранной героини, увидевшей — после двадцатилетнего перерыва — друга студенческих лет Юру Самохвалова. А если не просто красивую фразу, а истинную правду написала она в письме Самохвалову, что всю жизнь любила его одного? И пусть для кого-то ее поведение смешно и бестактно, разве не могли бы позабыть ее способности любить все эти молодые сотрудницы, провожающие Ольгу Петровну насмешливыми взглядами? Да, совсем не ласково обошелся с Рыжовой тот самый родной коллектив, столь сочувственно отнесшийся к роману Калугиной и Новосельцева. И это окончательно убеждает нас, что история Оленьки развивается не по законам сказки, а по законам прозаической реальности. Тем более, что

и партнером ее оказался не волшебный принц, а персонаж, извлеченный авторами непосредственно из жизни.

Красавец мужчина, обходительный, преуспевающий, Юрий Григорьевич Самохвалов не какой-нибудь вульгарный карьерист, шагающий по головам. Он воспитан, тактичен, а главное, глубоко убежден в своей порядочности, убежден тем более искренне, что, по его представлениям, нравственно и морально то, что отвечает его, Самохвалова, интересам. В прекрасной актерской работе Олега Басилашвили, может быть, более всего поражает естественность его героя. Он кажется совершенно правдивым и тогда, когда передает в руки «общественности» любовные письма Ольги Петровны (а что еще прикажете делать?). И тогда, когда, подчиняясь совету-приказу директорши, проводит с Оленькой тактичную «разъяснительную беседу». Он поступает, как того требуют обстоятельства, считая, что только так и можно себя вести.

Верные сформулированному ими постулату, что «земной шар вертят именно оптимисты», авторы утверждают свою веру в человеческую доброту и благородство. Так, даже в пустынной секретарше Верочке за мишурой модных нарядов и модных словечек обнаруживается в талантливом, гротескно-заостренном исполнении Лии Ахеджаковой человек со своей судьбой, со своим забавным и трогательным миром чувств. И только к Самохвалову подход иной: здесь за блестящей внешностью скрывается внутренняя пустота, за обаятельной улыбкой — хищный оскал.

Говоря о «Служебном романе», мы неоднократно возвращались мысленно к «Иронии судьбы». Наверное, это неизбежно. Оба фильма объединяет бросающаяся в глаза преемственность тем, мотивов, художественных приемов. Но есть и различия, причем весьма существенные. Логика жизни и причуды случая, неразрывно слитые в предыдущем фильме, в «Служебном романе» разошлись и образовали две разные сюжетные линии. В первой линии, Калугина — Новосельцев, при соблюдении внешних реалий игру ведет фантазия, выдумка, комедийная условность. Во второй, Рыжова — Самохвалов, действие идет «по жизни»; характеры вырастают из условий бытия и комедийное начало выражается не в веселой игре, не в эксцентрике, а в мягком и подчас печальном юморе. Первую линию венчает сказочно счастливый конец, а вторая получает минорное, просветленно грустное завершение.

Итак, состоялась наша встреча с комедией, отмеченная взрывами смеха и растроганными слезами, пролитыми под покровом темноты. Э. Рязанов и Э. Брагинский еще раз подтвердили, что они умеют смешить и волновать, говорить о серьезном весело и не впадая в назидательность. «Служебный роман» принадлежит к числу фильмов, которые принято называть «зрительскими». Заслужить такое наименование, не поступаясь при этом требованиями искусства, — высокая честь для кинематографистов.



стает выше допустимого, срабатывает специальный механизм — и он получает ощутимый удар электротоком... Рефлекс закрепляется.

Существует такая точка зрения: чтобы отучить людей пить (точнее, напиваться), нужно научить их пить. Ведь зло не в самом вине, оно может быть источником радости и наслаждения. Важно, как пить.

Антиалкогольная пропаганда различна. Одно направление сводится к тому, чтобы всеми силами создать отвращение к спиртным напиткам (любым!), устойчивый рефлекс, основанный на страхе перед возможными последствиями злоупотреблений. «Зеленый змий», «злодейка с наклеякой», изображение на экране жутких состояний белой горячки и мук алкоголиков — все это сильнодействующие средства. Но помогают ли они?

Фильм «Есть такие поводы», по сути, спорит с этой односторонностью. Его полемический запал виден с первых же кадров, рассказывающих о тех радостях, которые доставляет вино, и о древнейшем искусстве виноделия. Речь в нем идет о красоте и поэзии вина.

...Штабеля огромных пузатых бочек в стерильно чистых подвалах с неизменной температурой и влажностью воздуха. Затейливо убранные витрины магазинов и прилавки с горами фасонистых бутылок. Утонченный комфорт дегустационного зала, где при свете свечей совершается священнодействие — проба вин. «Умный» конвейер, разливающий и запаковывающий напитки без прикосновения рук человека... И люди, создающие их, слагающие их формулы: технологи, дегустаторы, рабочие, управляющие сложными машинами.

В сознании зрителя все они сливаются в обобщенном облике винодела, художника и мастера одновременно, который гордо и любовно служит своему искусству и ремеслу. Даже те женщины в белых халатах, которые бережно протирают бутылки в предутренние часы, готовя их к продаже в магазине, даже они несут печать гордости за свое дело.

И лишь один диссонирующий эпизод, снятый скрытой камерой и повторяемый многократно, тревожным рефреном напоминает нам о сверхзадаче фильма, делает до конца понятной заложенную в нем идею.

В винных подвалах...



ТОНКОСТИ ЗАСТОЛЬЯ

Владимир
ВОЙНА

Несколько лет назад в американской печати появилось сообщение о новом методе лечения алкоголиков. Суть его в следующем. Каждый вечер обитатели антиалкогольной лечебницы собираются в уютном баре, где все имитирует «нормальную жизнь», и там в непринужденной обстановке проводят время с бокалами в руках, слушают музыку, развлекаются. Единственное «но» для них состоит в том, что потребление спиртных напитков за вечер не должно быть выше некоей минимальной, установленной врачами нормы, и когда пациент слишком «спешит» и содержание алкоголя в крови возра-

...Толпа мужчин. Лица как лица, ничего экстраординарного. Чего они ждут? И догадка: очередь перед винным отделом магазина в одиннадцатом часу. На лицах еще нет патологии, но это сумрачное ожидание и нервное возбуждение, нарастающее при каждом движении стрелки, приближающейся к заветной цифре на уличных часах, лучше любых слов говорит о том, что распущенность и безволие могут подвести к роковой черте. Наконец, 11.00. Но мы не увидим шквала страстей, а лишь кассовый аппарат в магазине, бесстрастно регистрирующий одну и ту же комбинацию: 3.62, 3.62, 3.62...

Но все эти «антипоэтические» вкрапления — дополнение к главному, к лекции о том, как нужно пить. Ее читают сотрудницы дегустационного зала в Ленинграде — сперва перед более искусственной аудиторией горожан, затем перед посетителями сельского Дома культуры. Содержание ее по-настоящему интересно — о тонкостях застольной этикета. Мы узнаем из уст эксперта, каких бокалов требуют различные напитки, как их наполнять. Как различать вина на цвет и любоваться ими, фловно цветами, ощущать их неповторимый букет и аромат... Сама же обстановка винного подвала, где происходит дегустация, заставляет позавидовать ленинградцам: вот бы и в других городах открыть такие уютные заведения!

Сельских жителей не зря привлекла лекция: нам виден интригующий плакат, обещающий беседу на тему «Пить или не пить?». После лекции — дегустация, в которой принимают участие слушатели. Многие воспринимаются с недоверием, с иронической улыбкой, и ледок недоверия растопить удается не сразу. Первая в жизни проба сухого вина, марочного муската... И вопросы: есть ли в вине витамины? Что такое аперитивы, и для чего смешивать напитки? И вот понимание достигнуто, люди охотно учатся тому, как получить истинное наслаждение от вина.

Упрекнуть авторов фильма можно лишь за название «Есть такие поводы». Об этих поводах — рождениях, свадьбах, юбилеях не сказано ни слова. Впрочем, об этом кинематографистам следовало бы рассказать отдельно — так же интересно и умно.



ДВИЖЕНИЕ К АБСУРДУ

Татьяна
БАЧЕЛИС

Фильм «Уважаемые люди» итальянского режиссера Луиджи Дзампы начинается банальным сюжетным ходом. В сицилийскую глубинку, в глухой, заброшенный городок, приезжает молоденькая учительница. Ее хорошенькая гордая головка набита самыми благородными намерениями, она жаждет сесть в душах учеников разумное, доброе, вечное, а мы заранее предвидим неизбежное крушение этих иллюзий. Тем более, что нам сразу сообщают, что героиня уже в девяти местах не прижилась, везде не поладила с косым начальством, и, значит, в десятой по счету школе с новой силой вспыхнет все та же драма.

Учительница (ее играет очень одаренная и красивая Дженифер О'Нейл) станет демонстрировать и взрослым и детям души прекрасные порывы, несмышленные дети ее полюбят, опытные коллеги примут в штыки — все ясно... Не совсем ясно только, как поведет себя молодой учитель.

В роли Микеле мы узнаем голубоглазого Франко Неро, которого не однажды видели — в фильме Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», в картине Дамиано Дамиани «Следствие закончено, забудьте...». Франко Неро — актер неожиданный, он вполне может сыграть бескомпромиссного, волевого героя, но с тем же успехом — и с тем же холодноватым блеском голубых глаз — сыграет и уклончивого, эластичного приспособленца. Трудно догадаться, какое амплуа предназначил ему на сей раз режиссер. Понятно только, что учительница Елена Барди неминуемо влюбится в Микеле.

Луиджи Дзампа — ветеран итальянского кино, принадлежит к славной когорте неореалистов первого призыва, имя его известно уже добрых три десятилетия. Но неореалистические мотивы не исчерпаны: в «Уважаемых людях» они дают себя знать в душераздирающих картинах чуть ли не пещерной жизни на окраинах городка, там, где — и в тесноте и в обиде — понине ютятся бесправная беднота. О ранних неореалистических филь-

мах напоминают и экзотические массовки, которые Дзампа организует с нескрываемым состраданием: оборванные, худые, плачущие женщины осаждают учительницу, гонятся за ней, наивно веря, будто она способна им помочь. А новая, почти навязчивая для итальянского кинематографа последнего времени тема сказывается здесь в откровенной, окрашенной ностальгией любви к редкостной — и уже исчезающей — красоте таких вот укромных, затерянных провинциальных уголков, живописных островков прошлого.

Но в старинных кварталах среди музейных вещей течет сегодняшняя жизнь, и Дзампа пристально в нее всматривается. Взгляд у него острый, в фильме нет характерной для коммерческого искусства зализанности, он подкупает своеволием жизненности. Нам только кажется поначалу, что сценарный замысел слишком ясен и наивен.

Однако внезапно фильм сворачивает с проторенного сюжета. Мгновенно исчезает куда-то мотив, поначалу звучавший вполне определенно и внятно... Перед нами вдруг возникает — в странном безмолвии, в легкой туманной дымке сицилийского утра — поразительная и странная панорама пустынной площади в центре городка. Посреди нее на обыкновенном стуле, картинно закинув ногу на ногу, фатоватый, в добротном костюме, с красным цветком во рту, сидит, как живой, некий молодой человек. Но он не живой. Обитатели городка жмутся к домам, поглядывают на него с ужасом, близко не подходят. Все знают: это мертвец, труп. И красный цветок в бледных мертвых губах означает, что молодой человек убит в отместку за оскорбление красивой женщины. А именно молоденькой учительницы Елены Барди.

Елена в недоумении — в городке она никого не знает. Да, был такой мерзкий, но, конечно же, проходной, эпизодический, «для местного колорита», персонаж с усиками, который действительно ее оскорбил в автобусе. Но некому за нее мстить! Какая-то абсурдная случайность...

Однажды ночью она торопливо пересекает все ту же площадь. Вдруг на площадь с оглушительным треском вылетает мотоцикл. На нем сидят двое, и один хватается за волосы, мотоцикл кружится и кружится по площади, волоча распростертую учительницу по булыжной мостовой. Ее дикие вопли слышит весь городок, но никто не решает ей помочь, никто не вмешивается.

А наутро посреди площади недвижно сидят на мотоцикле оба негодяя. Оба опять как живые. И оба покойники, оба привязаны к мотоциклу. Их

тела продырявлены шестью пулями. Ни один человек в городке выстрелов не слышал. Никому из обитателей двое убитых вообще неизвестны...

Мудрено ли, что вокруг учительницы (которая коротко знакома с одним лишь Микеле, а Микеле, человек осторожный и тихий, на загадочного мстителя ничуть не похож) возникает некий ореол тайны и власти? Всякий, кто осмелевает оскорбить учительницу словом или действием, тотчас превращается в покойника, и его труп торжественно выставляется напоказ в самом центре городка. Мудрено ли, что все хотят угодить учительнице? Странные и страшные происшествия, которые творятся вокруг нее, неожиданно открывают перед Еленой огромные, почти безграничные возможности. Городские власти по первому ее слову соглашаются дать пособие бедной многодетной семье. Важный сенатор готов по ее требованию преобразить даже весь город: добиться утверждения закона, предусматривающего все возможные блага — новые дороги, больницы, водопровод, канализацию. Проповедница добра и просвещения, в сущности, правит городом, ибо некая таинственная и смертоносная сила стоит за нею и ей покровительствует.

Возникает ситуация и трагическая и абсурдная. В какой-то мере она схожа с основной коллизией фильма Франческо Роззи «Сиятельные трупы», который был показан у нас в прошлом году во время Недели итальянского кино. Фильм Роззи весь выстроен как серия таинственных и совершенно бессмысленных убийств. Зеленоватый, ирреальный свет время от времени (всякий раз предвещающая очередное убийство) медленно заливал экран, неотвратимо внося в душу зрителя глухую тревогу. Предсмертный холод этого освещения боролся с ярким, веселым солнечным светом, озаряющим площадь перед дивным барочным собором, и похоронные катафалки, и черные плюмажи лошадей, и всю ритуальную медлительность траурных процессий, так рельефно, так фасонно рисующихся на фоне добела раскаленной сицилийской земли.

Оператор «Уважаемых людей» Эннио Гуарниери тоже стремится особенно красиво снять самые мрачные и самые невероятные кадры, отмеченные печатью трагической несуразности. Но если Роззи никакого объяснения веренице убийств так и не дал и в конечном счете оставил нас в полном неведении (мы не узнали, кто и зачем убивал), то Дзампа постепенно раскрывает карты. Становится понятно, что Елена Барди, сама того не ведая, избрана на роль бессловесной пешки в кровавой игре неким Беллокампо, бывшим адвокатом по профессии, фашистом по убеждению и руководителем местной мафии. Управляя учительницей, как марионеткой, Беллокампо добивается вовсе не жалких пособий для бедняков, а выгодных подрядов и барышей для себя.

Движение к абсурду приостановлено. Превозмогая страх, Елена силится разорвать паутину, сотканную Беллокампо. Финал пронизан верой в человека, сильного духом, способного хотя бы и в одиночку вступить в бой за идеалы гуманизма.

Не стоит, однако, скрывать, что картина Дзампы, хоть в ней и брезжит луч надежды, в целом воспринимается как свидетельство того, сколь кризисна и сколь абсурдна социальная реальность современной Италии. Находясь в Москве, другой известный итальянский режиссер, Бернардо Бертолуччи, сказал: «Сегодня итальянская действительность кажется мне «ирреальной» настолько, что если снять о ней фильм, то — простите мне каламбур — невозможно будет проявить пленку. Или же получится фильм такой же «ирреальный», как и сама действительность».

Луиджи Дзампа, как мы убедились, сумел «проявить свою пленку». Но для этого ему пришлось уверенной рукой многоопытного мастера внести осторожные коррективы в картину действительности, где честного человека могут запросто превратить в разменную монету чужой торговли, столкнуть в грязь и замарать кровью. Оптимистические нотки финала звучат громко, но воспринимаются то ли как неизбежная дань условности, то ли как заведомая утопия. Им не доверяешь... Ибо в конце фильма, как и в начале его, мы снова во власти самого банального сюжетосложения.

Утро на центральной площади города был обнаружен труп...



Мы знаем друг друга уже больше десяти лет, но знакомство наше случилось нежданно-негаданно. Я снимал в Ленинграде эксцентрическую комедию, пригласил модного песенного композитора и получил то, что заказал,— мелодичность, оптимизм, эксцентрику. Но задуманная картина и музыка существовали обособленно друг от друга, хотя музыка вроде была рассчитана на то, чтобы аккомпанировать происходящему на экране.

Ошибку осознал не только я, композитор был смущен не меньше, и мы расстались по-джентльменски. Коллеги — Владимир Венгеров и Юлий Карасик, сценарист Анатолий Гребнев дружно назвали Исаака Шварца, прославившегося тогда музыкой к «Дикой собаке Динго», к «Рабочему поселку» — отнюдь не к комедиям. В другое время я бы поспорил, но было отснято уже полкартины, и я бросился к Шварцу.

— Эксцентрическая музыка? — удивился тот, посмотрев материал. — А что она добавит? Эксцентрики в самом материале и так достаточно...

Под взглядом огромных серо-зеленых глаз, в которых затаилась ирония и лукавство, я сдался. Предложенный им контрапункт был необходим для смешения жанров, к чему в то время я тянулся лишь интуитивно: в 1966 году до моды на жанровые коктейли был еще далеко.

Как-то во время съемок «Жени, Женечки и «катушки» я показал Шварцу материал к эпизоду, где солдаты, переодетые в женские платья, провозят ракеты в детских колясках. Эпизод монтировался в отсутствие Шварца, но когда музыка была записана и подложена на монтажном столе, мы были ошеломлены. Герои бежали в такт мелодии. Да и сам монтаж был словно ею продиктован. Снайперски точный музыкальный кусок выбросил эпизод из реальности в условность. Сцена стала озорной, сплавила достоверность с комедией. Позже Шварц не раз изумлял меня способностью сообщать в музыке то, что я лишь смутно чувствовал, и даже спасать эпизоды, которые, казалось, были безнадежно провалены. Он отыскивал гармонию там, где царил хаос.

Когда фильм «Звезда пленительного счастья» вышел на экраны, один из газетных рецензентов написал: «Авторский взгляд, отношение автора к происходящему выражает музыка Шварца. В новой ленте проявилось замечательное умение композитора не иллюстрировать события на экране, а лирически осмысливать их в музыке... 14 декабря. На Сенатской площади лихорадочное напряжение. Чем все обернется? Лишь пронзительно-печальная, нежная и задумчивая музыка знает все. Это взгляд из сегодня. Это наша печаль и гордость звучат в ней...»

Интуиция, присущая Шварцу, делает его чутким стилистом. Его романсы на тексты Пушкина к фильму «Станционный смотритель», на мой взгляд, — образец проникновения в стиль пушкинской поры. Музыка Шварца на тексты Булата Окуджавы «Ваше благородие, госпожа удача» или «Капли датского короля» в концертах нередко принимают за музыку самого Окуджавы, настолько точно композитор почувствовал своеобразие песенного поэта.

Однако при всей непохожести музыки, скажем, к «Карусели» Михаила Швейцера, к «Егору Булычову» Сергея Соловьева или к многосерийным «Строговым» Владимира Венгерова, Шварц всегда остается верен своей музыкальной стихии, где нежная мелодичность, грустная улыбка и драматизм объединены его добротой, любовью к героям, стремлением вместе с ними поразмыслить над их печалью и радостями. И все это с



ВЛЮБЛЕННЫЙ МОЙ СОБЕСЕДНИК

Владимир МОТЫЛЬ

Фото Валерия Плотникова

каким-то особым изяществом и тактом.

Всемирно известный японский режиссер Акира Куросава признался, что общий язык со Шварцем был найден очень быстро и что друг другу они понравились. Недавно Шварц побывал на родине Куросавы. Японский режиссер хочет продолжить сотрудничество с создателем музыки «Дерсу Узала» и в новой работе. Для меня в этом нет ничего удивительно.

Раз повстречавшись со Шварцем, невозможно забыть поистине трогательную чуткость его к многословному процессу кинорежиссуры. Швейцер и Венгеров, Соловьев и Бобровский многократно возвращались к этому композитору так же, как и автор этого очерка.

...В предвоенном Фрунзе в летнем кинотеатре нередко показывали немые кинокартины, те, что продолжали пользоваться популярностью, несмотря на внедрение «великого звукового». Трудовая жизнь будущего композитора началась уже в отрочестве, когда обстоятельства вынудили мальчика на время покинуть музыкальные уроки и наняться в таперы. Однажды юный музыкант сопровождал показ немого фильма «Сорок первый». После сеанса на сцену поднялся какой-то человек, положил руку на плечо танкисту и сказал: «Из тебя выйдет толк, мальчик». Какое же было изумление Шварца, когда он узнал в незнакомце только что убитого на экране белого офицера Говоруху-Отрока. Это был знаменитый в те времена киноартист Иван Иванович Коваль-Самборский.

Юный музыкант следовал тогда правилу: если сцена веселая, то такой же должна быть и музыка, если на экране погоня, опасность, то и в музыке должны звучать тревога, напряжение. Наивные пробы Шварца были обусловлены не только его возрастом, но и наивностью приемов немого кино, которому вполне соответствовала музыка в унисон. Разумеется, этот подход к киномузыке не имеет ничего общего с его нынешними позициями.

— Если от сочетания музыки с изображением не возникает новое ка-

чество, то музыка вообще не нужна, — говорит Шварц.

— А что большее зло — иллюстративность или музыкальное солирование? — спрашиваю я.

— Конечно, иллюстративность, — отвечает Шварц без колебаний. — Солирующая музыка иногда остается жить после того, как фильм, ее породивший, давно позабыт.

Мы разговариваем со Шварцем в Сиверском, в городке, расположенном в ста километрах от Ленинграда, в небольшом деревянном доме.

— Скажи, ты всегда выясняешь, что нужно режиссеру, чего он добивается?

— Всегда.

— А если тот немусыкален? Ведь бывает и такое!

— Бывает, хотя и редко. Все равно я всегда хочу понять, где неправ я, а не он. Потому что он автор картины и знает, что надо картине в целом.

Да, нередко перед тем, как проиграть музыкальные эскизы, Шварц ставил передо мной микрофон, чтобы комментарий остался в кассете, чтобы всякий раз, как его посетит сомнение, верно ли он меня понял, можно было справиться у магнитофона.

— А не сковывает чужая воля?

Шварц пожимает плечами.

— Когда предлагают написать музыку к фильму, мне интересен не только сценарий, но прежде всего режиссер. Из трех-четырех предложений два-три отпадают именно потому, что кто-то из режиссеров мне не близок. Это не значит, что режиссер плох, просто ему нужен другой композитор. Есть блистательные композиторы, и у каждого своя индивидуальность. Шедрин, Эшпай, Петров, Таривердиев, Симонян, Гладков — все они очень разные, но в музыке каждого такая мелодическая щедрость! Я уверен, любой режиссер среди названных найдет того, кто ему необходим.

— А как быть с режиссером-дебютантом, который неизвестен?

— Встречаюсь, стараюсь понять его вкусы, симпатии, антипатии. Если импонируют — берусь. А если бе-

реть, значит, признаю в нем автора и стараюсь понять до конца.

— И все-таки необходимость писать на заданную тему? — не унимаюсь я.

— Очень просто, я пишу только, когда заданное становится моим. Тогда наступает свобода. Как у актера, который почувствовал роль и слова становятся его собственными.

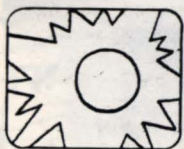
— Но для этого нужно много времени: сжиться с темой, дать созреть образам...

— Времени всегда не хватает, — признается Шварц. — Я долго раскачиваюсь, пока администрация картины, а то и студия, что называется, не берет за горло. Но именно в такую пору чаще всего удаются импровизации. А это важно. С импровизациями связана легкость, живость, искренность музыки...

Случилось, что после «малоурожайного» для Шварца 1974 года на него свалились сразу четыре фильма: «Бегство мистера Мак-Кинли» — две серии, «Дерсу Узала» — две серии, «Сто дней после детства» и двухсерийная «Звезда пленительного счастья». Да простят меня Швейцер и Соловьев, опираясь на приоритет в стародавнем договоре, я всеми силами старался отговорить Шварца хотя бы от одной из картин. Шварц проявлял негибкое упорство. Он уверял, что ревность моя напрасна: его хватит на всех. В тот год на «Мосфильме» не раз поднималась паника то в группе «Мак-Кинли», то в «Дерсу». Где композитор? Однажды его обнаружили в Ленинграде на записи музыки к «Звезде пленительного счастья» и потребовали от меня его немедленной выдачи...

Да, его хватило на всех! Подобно пушкинскому Дон Жуану, он влюблялся во всякий фильм за музыку к которому берется. Я видывал Шварца в такие авралы. Он прогнал из дома всех посторонних, не подходить к телефону. Спал по четыре-пять часов. Бесперывно курил...

Теперь в Сиверской затишье. Теперь Шварц пишет музыку всего лишь к двум фильмам. Это будут его пятидесятая и пятьдесят первая работы для кино, пятьдесят первая его влюбленность.



крупным
планом

Эмиль ЛОТЯНУ

доражали и согревали изнутри. В них он отыскивал не только краски, но также эмоциональное равновесие образа.

...Художник начинается в детстве. Заглянем в детство.

Когда он не пел в хоре, его можно было застать на ринге. Тихий мальчик с резко очерченным подбородком на занятия пением приходил среди первых, и сияя на левой скуле говорил о его серьезном от-

В нескольких километрах от предместья Каушаны находится железнодорожный узел, где отец Григоре провел свою трудовую жизнь. Туда пришел будущий актер работать грузчиком после окончания средней школы.

Это кадры прошлого — хроника детских лет. С ними я стыкую напрямую 1977 год.

Еще продолжают премьеры фильма «Табор уходит в небо» за

фильме «Пугачев». Мне удается разыскать его под Ростовом Великим и сообщить, что мы утверждаем его в роли загадочного шулера Калидиса в кинокартине «Мой ласковый и нежный зверь» по повести Чехова «Драма на охоте».

...Один из моих коллег по Кишиневу искал героя для своей картины. Я спросил его, почему он не приглашает Григориу. Его ответ мне

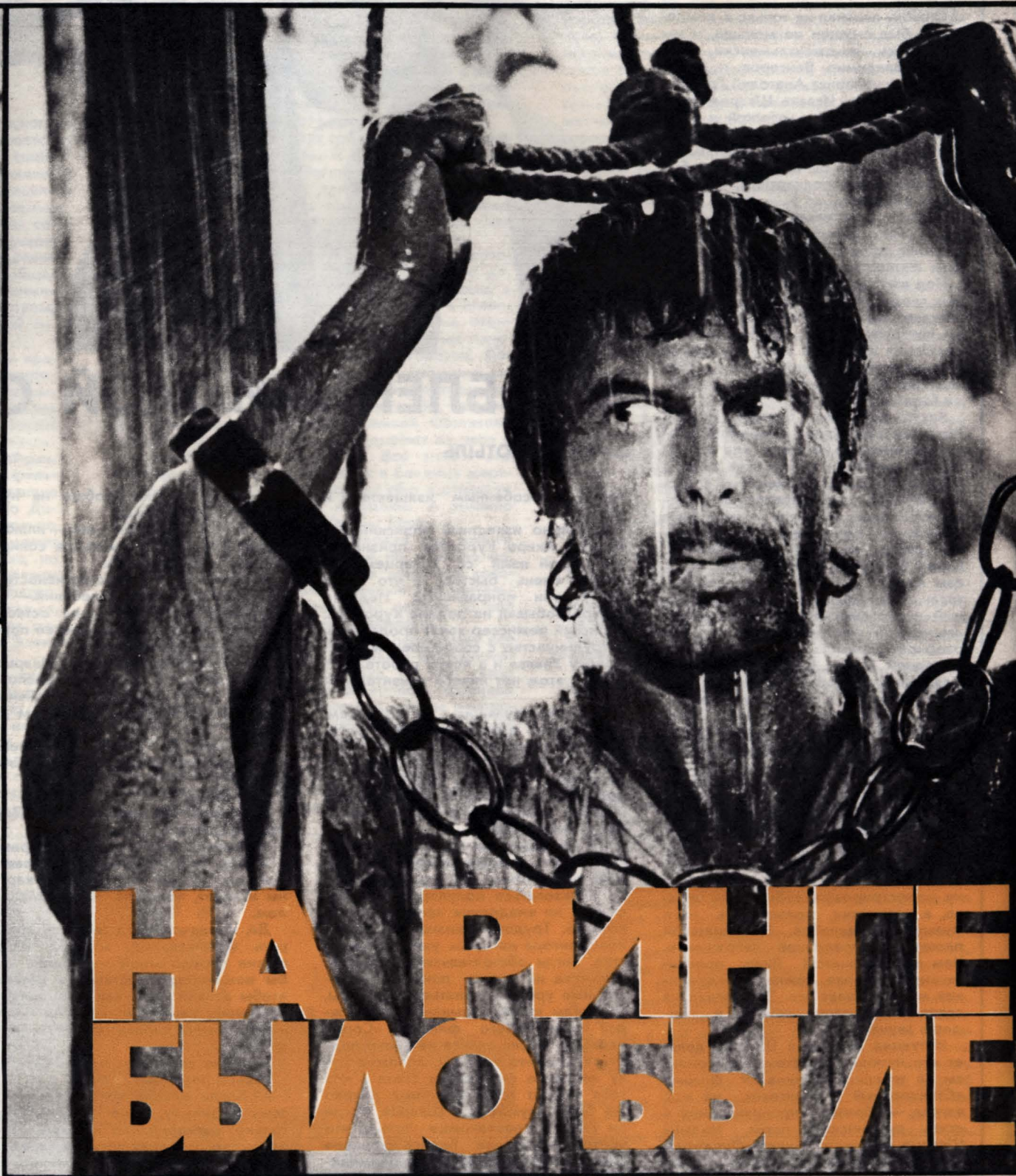


В «своем» актере я всегда ищу абсолютное. Абсолютную способность понять и выстрадать образ — на этом рубеже для меня начинается профессия актера. Человека, выполнившего это условие, зовут Григоре Григориу.

Двенадцать лет длится наше напряженное, порой тревожное общение. Если складывать воедино дни, проведенные вместе на съемочной площадке, то они сольются в годы. В сооружениях, которые я пытался возвести, Григориу всегда был для меня как бы опорной колонной — будь он занят в главной роли или в эпизоде.

Образ гайдука Раду Негостина в кинофильме «Лаутары» я считал ключевым. Роль была непродолжительной по объему — три эпизода, в течение которых мы должны были познать, полюбить и проводить на смерть балладного героя. Суровый, замкнутый, колкий при первом общении — и неожиданный. Взрыв смеха, пронизанного горьким предчувствием; ласка мужчины, в молчании которого уместились бы все нежные слова, — и лихость, бестрашие, удал. Эту партитуру Григориу разыграл, на мой взгляд, мастерски. Она была чрезвычайно сложной и таила в себе множество опасностей. Фольклорный образ всегда гиперболичен и обобщен. Актеру Григориу надлежало превратить его еще и в образ полнокровный, абсолютно убедительный, не теряя в то же время высокую степень эмоционального накала.

Но Григориу пришел в молдавское кино, неся с собой драгоценную ношу познания народных песен и баллад, легенд и дедовских премудростей; они в нем жили, бу-



НА РИНГЕ БЫЛО БЫЛЕ

ношении к боксу. Его не мучила душевная раздвоенность — он одинаково любил петь и стойко выдерживать удары. Неоценимая закалка для будущего актера...

Каушаны — древнее селение на юге Молдавии, там солнце опускается ниже, чем где-либо на приднестровских землях, воздух напряжен и горяч, вино терпче, и люди упорнее ступают по дорогам и тропам, петляющим к далекому горизонту. Там родился Григоре.

рубежом, под проливным дождем около десяти тысяч зрителей в Словакии ждут развязки событий и встречи с живым Зобаром. А в Москве уже выходит на экран «Ночь над Чили». Я тщетно пытаюсь разыскать Григориу — в Минске ли он, в Кишиневе или в Берлине, на ДЕФА? В ГДР он снимается в двух картинах и тем не менее успевает пробоваться на роль Зарубина, «буйной казацкой головешки», ближайшего сподвижника Пугачева, в

помнится по сей день: «Григориу? Он раздражающе красив. Он раздражающе добр. В нем телячья нежность, а бицепсы из кремня...» Заодно и коллега не без сарказма спросил, почему же я снимаю Григориу. Я тогда вспыхнул, замахал руками, ушел, не ответив. Но сейчас я четко понимаю, почему мне всегда хотелось снимать Григориу. Именно потому, что он добр, красив, нежен, а бицепсы из кремня. Сегодня за плечами актера Григо-

риу около двадцати картин. Все они разные, и сам он в них разный. Но там, где удавалось соединить мужество и доброту актера, его силу и нежность, на экране оживала личность притягательная, общение с его героем доставляло радость.

Природа щедро наградила актера. Она же позаботилась вложить в свой дар дюжий потенциал опасности... Красота, сила, вулканический темперамент — не слишком ли мно-

походку. Потом он чистил, кормил своего вороного Реграса и, приласкав его, вскакивал в седло. С каждым днем конь все более становился частью наездника, они приобщались к языку, понятному только им двоим. Актер учился дышать степным воздухом, настоящим на росе, радоваться высокому небу и зорко видеть до горизонта. Григорию приходил к узловым психологическим сценам нашего фильма, пропитан-

Тогда мы и встретились. И он, и я были в начале. Я не искал актеров — я с жадностью отыскивал своих людей. Тогда верил и сейчас я верю, что самое важное — это найти своего человека. Свой сможет все. Не просто играть, а быть. Быть и питать себя мужеством и добротой, взрывать себя изнутри и собирать заново. Я не щадил никогда Григорию, потому что знал его силу. Нашим первым фильмом стали «Крас-

ные поляны». Нашей общей школой и началом единения. Артисты пришли отовсюду. Светлана Тома со школьной скамьи, а если точнее, с автобусной остановки. Виктор Войническу с филфака, Думитру Скипор с лесопильни... Григорию был ветераном команды. Наша «киношкола» проводила свои занятия на карпатской поляне, и там все мы заново обучались слову, пластике, искренности, воле. Мы обучались



ный потом и пылью, горестями и усталостью, он знал теперь душу своего героя.

Я не верю в чудеса импровизации — за ними обычно лежит мучительный путь накопления...

Но вернемся все-таки на юг Молдавии, в древние Каушаны, где школьник Григорию метался между рингом и хоровым пением.

В конце пятидесятых годов в маленьком знойном городке появился настоящий артист — звали его Думитру Маржине. Было решено создать в Каушанах межколхозный профессиональный театр, и во славу этой идеи Григорию постучал в двери Дома культуры. Он прочел стихи, спел, патетическими движениями начинающего боксера простирая руки к комиссии. И комиссия в составе артиста Маржине благословила его.

Вскоре театр прекратил свое существование, но жребий был брошен: в 1959 году Григорию участвует в конкурсе республиканского театра в городе Бельцы и в восемнадцать лет занимает должность «артиста драмы». Как сладко пахнет мир кулис, и как беспомощны первые шаги! Может, вернуться на ринг? Поздно, поздно, жребий брошен, и сильные руки грузчика должны теперь быть плавными, как лебединое крыло...

Он был упрямым и преданным малым, и старый провинциальный режиссер взял его за руку и повел через темные, старые коридоры театра в святую святых строгих истин искусства. Борис Харченко полюбил Григорию — он узрел в нем многое такое, что иные и позже не заметят, и увлеченно, засучив рукава, стал лепить из него актера.

В двадцать три года Григорию играет Незнамова, играет обширный и разнообразный репертуар — от героики до буффонады, играет молдавскую классику и современную драматургию. Он с наслаждением скитается в стареньком, потрепанном автобусе по селам и городам Молдавии, сродни бродячим лаутарам, играет в поле на платформе грузовика, а иногда в полуметре от зрителя, прямо на земле, теплой и знакомой.

Савва Милчу
(«Красные поляны»)

Лойко
(«Табор уходит в небо»)

Мануэль
(«Ночь над Чили»)

Сержант («Антон»)

Калидис
(«Мой ласковый и нежный зверь»)



правде живой и неподдельной у природы, окружающей нас, у людей, которые показали нам, как пасти отары, играть на свирели и печь хлеб. Эти люди, знающие язык птиц и зверей, леса и ветра, учили нас понимать красоту — в их быте соединились текущий миг и вечность. Тогда и впоследствии мы пытались не только снимать кино, а войти в прямое общение с теми, о ком мы рассказываем.

Образ Саввы Милчу, человека-стихии, был сыгран Григорию с предельной достоверностью. Григорию стали снимать не только в Молдавии. Режиссер Виктор Ивченко позвал его в кинокартину «Аннычка», Вениамин Дорман — на студию имени М. Горького. Григорию играет много — в театре, на телевидении, в кино. Годы поисков. Прежде всего поиски самого себя...

Однажды ранней зимой он стоял под светом юпитеров. Струи искусственного дождя обильно стекали по его лицу. Григорию ждал команду «мотор», чтобы в десятый раз повторить кадр, который так был необходим картине. Длится он на экране менее двух секунд. Это сцена, когда Зобар прыгивает с виселицы на коня. Вся сложность заключалась в том, чтобы конь сам, без постороннего вмешательства, промчался на большой скорости перед актером и тот на полном ходу, без седла вскочил бы на него, вцепившись руками в гриву. В этой сцене Григорию в течение секунды предстояло быть и отличным актером, и акробатом, и наездником. ...Но лошадь в который уже раз не достигает намеченного рубежа! А актер все стоит под ледяными струями брандспойтов. Кто-то из посторонних взволнованно крикнул: «Это же невозможно!»

Григорию улынулся и, с трудом разжимая скважные холодом челюсти, сказал мягко: «Я все могу».

Пусть будет так. Когда-то в детстве он выскакивал на ринг, чтобы там выдержать девятиминутный бой. Теперь он перед кинокамерой почти ежедневно по десять часов, а то и больше. Поединки продолжаются, хотя на ринге было бы легче...

го всего, не будет ли перебора, гротеска? Путь к равновесию шел через ежедневный, беспощадный труд. И этот путь Григорию прошел безропотно, со стиснутыми зубами.

Я вспоминаю его работу в фильме «Табор уходит в небо». Ранние прощания могли увидеть на улицах еще сонного города Виноградово мужчине в сапогах со шпорами, упорным шагом пересекающего городок из конца в конец. Григорию обживал костюм и выработывал

Ведет Эдуард БЕЛТОВ

«Вечная проблема уважения к достойному литературному праматериалу» — так критик Станислав Рассадин обозначил в своей статье («СЭ» № 22, 1977) одну из граней темы «Сценарий и фильм». Этой теме посвящена и сегодняшняя беседа с кинодраматургами Виктором Мережко и Эдуардом Володарским

— Идея этого диалога родилась не вдруг: я уже давно с интересом слежу за процессом ухода, на время или навсегда, некоторых сценаристов в театральную драматургию...

МЕРЕЖКО. «Некоторых» — это, положим, мягко сказано. Если я назову имена, многое станет ясно. Пожалуйста: Григорьев, Дворецкий, Бокарев, Володарский, Черных, Гельман...

ВОЛОДАРСКИЙ. ...Мережко...

МЕРЕЖКО. Я-то вполне четко могу объяснить свое сегодняшнее состояние. Еще на студенческой скамье нашему брату-сценаристу внушено было, что сценарий — это самостоятельное литературное произведение.

ВОЛОДАРСКИЙ. ...а кинодраматургия — особый вид литературы.

МЕРЕЖКО. Вот именно — особый вид. При этом молчаливо предполагалось, что, заполучив сценарий, режиссер бережно перенесет его на экран, в результате чего появится фильм, одним из авторов которого будет сценарист Икс, а другим — режиссер Игрек. Но странная, однако же, сложилась ситуация: драматургия — основа фильма, но драматург как художник — вторичен.

— Может быть, это тот случай, когда драматург, как говорится, «последний по счету, но не по значению»?

МЕРЕЖКО. Тут сложнее... Тут как раз наоборот — в титрах, как правило, фамилия сценариста указывается первой. С чем же прежде всего сталкивается сценарист? Со стремлением режиссера стать соавтором сценария. И, заметьте, не всегда из меркантильных соображений. Просто есть режиссеры, которые без такого соавторства не мыслят себе работу над фильмом.

— Но ведь процесс создания фильма даже предполагает сотворчество режиссера и сценариста...

МЕРЕЖКО. Предполагать-то он предполагает, но представьте себе, что я, сценарист, вдруг заявлю, что хочу быть сопостановщиком фильма!

ВОЛОДАРСКИЙ. Представляю, но с трудом...

МЕРЕЖКО. Вот-вот... Поэтому я ограничиваюсь тем, что плотно работаю с режиссером и на пробах и на площадке, ничуть, однако, не претендуя при этом на упоминание моей фамилии в титрах в качестве сопостановщика.

— Но если профессия сценариста предполагает его участие в съемочном процессе, то не предполагает ли профессия режиссера его участие в работе над сценарием? Иначе в чем же проявляется сотворчество?

ВОЛОДАРСКИЙ. Режиссер, конечно, может и должен принимать участие в работе над сценарием, но только не на стадии замысла, а когда сценарий практически готов.

МЕРЕЖКО. Главное — должно быть идеальное понимание друг друга, а это бывает крайне редко.

ВИКТОР МЕРЕЖКО:

«УЙТИ, ЧТОБЫ ВЕРНУТЬСЯ...»

ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ:

«ВЕРНУТЬСЯ, ЧТОБЫ УЙТИ?..»



Виктор Мережко и Эдуард Володарский

Фото Сергея Ветрова

ВОЛОДАРСКИЙ. Дунский и Фрид, к примеру, — это, в сущности, один человек. Это сценарист по фамилии «Дунский-и-Фрид».

— А Брагинский и Рязанов? Дунский и Фрид — это понятно, они оба сценаристы. А здесь один — сценарист, а другой — режиссер.

МЕРЕЖКО. Неважно. Когда они пишут вдвоем — это один человек. Собственно, почему я начал разговор с вопроса об отношениях режиссера и сценариста? Потому что именно из-за неразрешимости (по крайней мере для меня) проблемы этих отношений я делаю попытку отойти от кино.

Вот так: ухожу, написав дюжину сценариев, выслушав положенное количество комплиментов и... став автором нескольких посредственных лент.

— А «Здравствуй и прощай»?

МЕРЕЖКО. Пожалуй, только это и есть у меня в активе. И все. А я работаю в кино уже десять лет!

ВОЛОДАРСКИЙ. А Евгений Григорьев? По его сценариям поставлено полтора десятка картин, а попроси кого-нибудь перечислить — вспомнят только «Романс о влюбленных» и «Три дня Виктора Чернышева».

МЕРЕЖКО. Что прежде всего нужно режиссеру? Хороший диалог. Яркие характеры. Интересные ситуации. Если это есть в сценарии, есть вроде бы предпосылки для того, чтобы снять хорошую картину. Но это лишь внешняя, оберточная сторона. Если мне режиссер говорит: «С удовольствием прочитал ваш сценарий, проглотил его в один присест!» — это меня настораживает. Это значит, что за легкостью изложения режиссер не увидел главного — материала сценария, внутренней логики развития характеров.

Вот, к примеру, Сергей Никоненко взялся ставить мой сценарий «Трын-трава». Вроде бы он все делал по сценарию, но лишь по внешней его канве. Он как бы пробегал по поверхности, по самой пленочке материала. В результате получилась история и не грустная и не смешная. Никакая получилась история.

Другой пример — Геннадий Полока, снимавший «Одиноким один» по сценарию, как мне кажется, удачному. Полока — человек безусловного и своеобразного таланта, но его дарование совершенно особого склада. Он мастер гротеска, фарса, эксцентрики — вспомните «Республику ШКИД!» — чего в моем сценарии совсем не было. Я написал историю одновременно веселую и грустную. Веселую, но рассказанную не со смехом, а с улыбкой, и это было очень важным нюансом, который в фильме исчез совсем. Это был тот случай, когда режиссер взялся абсолютно не за свой материал. Мы говорили с Полокой на разных языках, и в результате — еще одна неудача. Я могу и еще привести примеры, чтобы было ясно, почему я в кино пока не состоялся, и не знаю, состою ли вообще.

— Прогноз, по-моему, слишком пессимистичский.

МЕРЕЖКО. Это не кокетство, а попытка объективно описать ситуацию.

— Попробуем разобраться в причинах. В чем особенность, которая отличает, допустим, вас как сценариста и которая должна быть сохранена на экране, чтобы вы могли считать себя полноправным автором фильма?

МЕРЕЖКО. О себе трудно говорить, но если прикинуть, то мне кажется, что мой сценарий тщательно выстроены. Диалог я выстраиваю, как стихи: вынь одну строчку — и строфа рассыпается. Эта выстроенность заставляет меня располагать персонажи совершенно определенным образом, отчего они входят в совершенно определенные отношения друг с другом, а потому малейшее нарушение авторского замысла ведет к неудаче.

— Что вы понимаете под способностью режиссера увидеть материал сценария?

МЕРЕЖКО. Тут дело не в том, что режиссер может отличить плуг от бороны, а в том, что, коль скоро я пишу о селе, я вправе требовать от него знания психологии сельского жителя. Если меня интересуют человеческие страсти, бушующие в деревне, я должен быть уверен, что этим же болен и постановщик. Ведь деревня, если брать психологию ее жителей, — это огромная коммунальная квартира, где все на виду, где жизнь каждого знакома и интересна каждому. В деревне нет той отчужденности, которая свойственна сегодняшнему городскому жителю. В городе годами живут на одной лестничной площадке и бывают еле знакомы друг с другом. В деревне этого нет. Говоря о необходимости внимательного прочтения сценария, я имею в виду, что режиссер должен уметь объяснить первопричину поступка, состояния героя...

ВОЛОДАРСКИЙ. ...каждой реплики!..

МЕРЕЖКО. Да, каждой реплики. Ведь все это закладывается в сценарий в момент его создания, и это нужно уметь увидеть и понять.

— Грубо говоря, зритель не должен видеть вниктов и пружинок сценария, а режиссер должен. Теперь, видимо, можно сформулировать точно: правильно прочесть ваш сценарий — значит увидеть странность характеров, почувствовать юмор и сохранить выстроенность ситуаций, ибо любое нарушение одного из этих моментов ведет к неудаче.

МЕРЕЖКО. Неудачи неудачами, но ведь когда-то и задумывался: сколько же еще тебя будут жалеть? Дескать, пишет он неплохо, своеобразно, но какой-то он... «неснимаемый», что ли. В общем, сейчас все пришло к тому, что я для кино практически пишу очень мало. Это грустно, потому что я по профессии, по складу мышления не просто драматург, а кинодраматург. Конечно, я без кино, видимо, не смогу, но уйти сейчас попытаться нужно: хочу хоть однажды увидеть именно то, что я написал, почувствовать, что это — мое. В театре для этого, кажется, больше возможностей.

ВОЛОДАРСКИЙ. Тут арифметика простая: если пьеса идет в двадцати театрах, то есть надежда, что по крайней мере в двух-трех из них поставят Мережку по Мережке, а Володарского — по Во-

лодарскому. А фильм снимается один раз — и навсегда.

МЕРЕЖКО. Сущность профессии сценариста такова, что в его голове рождается уже готовый фильм, и в идеале никто лучше его этот фильм не снимет. Но — увы! — только в идеале.

— Шукшин?!

МЕРЕЖКО. Шукшин — счастливое исключение. Это как раз и был тот самый идеальный случай, когда сценарист и режиссер существовали в одном лице. Как придумал, так и поставил.

ВОЛОДАРСКИЙ. Иногда уже в процессе съемок он мог что-то изменить в диалоге, и это не выглядело заплатой. Если бы другой режиссер стал переписывать шукшинский текст, это почти наверняка было бы плохо.

МЕРЕЖКО. Есть сценарии, которые в принципе может поставить любой режиссер, они не требуют индивидуального подхода, их прочтение может быть элементарным.

— Но это не определяет уровень их качества?

МЕРЕЖКО. Нет, просто структура таких сценариев другая. Но вот Александру Александрову, тонкому, своеобразному драматургу, нужен «свой» постановщик, режиссер-единомышленник. То же — Евгению Григорьеву. Или Юрию Клепикову, так умеющему осветить людей, события, что их нельзя увидеть как-нибудь по-другому, только по-клепиковски.

— Вертится на языке один вопрос...

МЕРЕЖКО. Не хочется ли самому снимать свои сценарии? Был грех, думал об этом...

ВОЛОДАРСКИЙ. Когда-нибудь каждый из нас об этом думает...

МЕРЕЖКО. Нет, не из тщеславия, не из самолюбия, а только для того, чтобы выразить свою сущность как кинематографиста. Но я, честно говоря, этого боюсь. Это совершенно другая профессия...

ВОЛОДАРСКИЙ. Принципиально другая, тут даже говорить не о чем. Просто в какой-то момент начинает казаться, что ты уже все в кино знаешь. Но это иллюзия, и ей лучше не поддаваться. В последние лет пятнадцать мы потеряли нескольких прекрасных актеров, операторов, сценаристов, а приобрели несколько средних, в общем, режиссеров.

— Все-таки важно понять причину ухода в другой вид искусства, в «другую профессию»...

ВОЛОДАРСКИЙ. Мне ясно по крайней мере одно: в основе всего этого лежит неудовлетворенность. Не потому ли так много стало экранизаций, что экранизируемое произведение уже вроде как апробировано, что самый факт его появления в печати или на сцене и более или менее устойчивый успех есть некоторая гарантия будущего успеха у кинозрителя? Что ни говорите, а экранизация вторична и настоящего удовлетворения драматургу принести не может. Сошлюсь на пример из собственной практики. Десять лет назад написал я сценарий «Долги наши». По разным соображениям его тогда к постановке не приняли, но я не хотел эту вещь терять и переделал сценарий в пьесу. Успех полный, пьеса ставилась более чем в ста театрах. И вдруг — предложение сделать из пьесы сценарий! Сделал. Сверх всякого ожидания, фильм успехом, в общем, не пользуется, и я отнюдь это не столько на счет качества постановки, сколько на счет того, что в фильме уже не было художественного открытия — и жизнь и искусство решили эту проблему.

МЕРЕЖКО. Значит, именно в театре Володарский смог реализовать себя, получить удовлетворение и творческое и человеческое. А в кино — нет!

ВОЛОДАРСКИЙ. То-то и обидно. Ведь у каждого, кто «изменяет» кинематографу, есть свое тому оправдание: у Дворецкого — свое, у Григорьева — свое. Но, в общем, это, по-моему, объясняется малой мобильностью нашего сегодняшнего кино в решении множества проблем, которые существуют в жизни и которые должны быть решены (или хотя бы поставлены) в кино. Ведь, к примеру, лучшие проблемные фильмы на производственную тему — «Самый жаркий месяц», «Здесь наш дом», «Премия» — это экранизация пьес «Сталевары», «Человек со стороны» и «Заседание парткома». А ведь они могли быть оригинальными сценариями, потому что их авторы — Геннадий Бокарев, Игнатий Дворецкий, Александр Гельман — сценаристы! И теперь вопрос в том, все ли «беглецы» вернуться...

— Конечно, при всей сложности проблем, которые были предметом нашего разговора, я все-таки льщу себя надеждой, что они принципиально разрешимы. Это во многом зависит от того, как смотрит на проблему взаимоотношений сценариста и режиссера другая сторона — режиссура. Редакция «Советского экрана» с удовольствием предоставит свои страницы желающим высказаться по этому поводу.

анонс



Эти фильмы выходят на экран



«КАРПАТЫ, КАРПАТЫ...»

СТУДИЯ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО

Сценарий И. Болгарина, В. Смирнова. Режиссер Т. Левчук. Оператор Э. Плучук. В ролях: К. Степанов, В. Белохвостик, Н. Гринько, Ю. Саранцев и др.

Эпизоды беспримерного по мужеству и дерзости карпатского рейда партизанского соединения С. А. Ковпака в 1943 году воспроизводит этот третий, заключительный фильм киноэпопеи «Дума о Ковпаке» (первыми были «Набат» и «Буря»). Рассказывая о народном подвиге, авторы показывают истоки патриотизма советских людей, возвышенный характер советского гуманизма, позволяющего даже в условиях неравной схватки с врагом сохранить доброе, человеческое начало, моральную чистоту, подлинную нравственность.



«ОТКЛОНЕНИЕ — НОЛЬ»

«МОСФИЛЬМ»

Сценарий А. Маркуши, А. Столпера. Режиссер А. Столпер. Оператор В. Климов. В ролях: Г. Тараторкин, О. Яковлева, А. Филозов, Л. Вирлайнен и др.

Фильм посвящен людям мужественной и опасной профессии — летчикам-испытателям. Как и во многих предыдущих работах А. Столпера («Жди меня», «Парень из нашего города», «Живые и мертвые» и др.), герои новой картины проверяются на прочность в нелегких, подчас критических ситуациях и остаются настоящими людьми, являя примеры мужества, стойкости, самоотверженности.



«СОХРАНИТЬ ГОРОД»

«МОСФИЛЬМ», СССР, И ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «КАДР», ПНР

Автор сценария и режиссер Я. Ломницкий. Операторы: Е. Гоцик, Е. Шталька. В ролях: А. Вельский, Н. Маслова, К. Арбузов, Я. Кшижановский и др.

Созданная советскими и польскими кинематографистами, эта картина рассказывает о том, как рухнул бесчеловечный план фашистов взорвать древний Краков. В фильме показаны полные опасности приключения группы советских разведчиков и борцов польского Сопротивления. Ленгу отличает документальная манера и точное следование историческим фактам.



«РОКОВАЯ КОЛЯСКА»

«БУХАРЕСТ», Румыния

Автор сценария и режиссер М. Вирою. Оператор К. Гябу. В ролях: Л. Валануца, М. Плоаз, М. Албулеску, А. Финци и др.

Созданное по роману классика румынской литературы М. Славича «Мара», это кинопроизведение на примере нескольких переплетающихся человеческих биографий показывает жизнь небольшого городка в Трансильвании в первой половине прошлого века. Авторы этой социальной драмы говорят об ответственности людей перед своими взглядами, идеями, показывают те нити, которыми человек привязан к обществу, к эпохе, к окружающей среде.

В репертуаре также зарубежные ленты:

«Осужденные души» (НРБ),

«Один на один» (ГДР),

«Бурлящее вино» (ЧССР),

«Четыре дня до смерти» (СФРЮ),

«Любовь — это жизнь» (Индия),

«Последний Флекнес» (Норвегия)

и «Падшая Эмине» (Турция).



Вступление пугачевцев в слободу



«Здоровы будьте, братушки!»

Экспресс Москва—Минск, тихоноcko позвякивая сцепами, отправился днeвать в духоту запасных путей. Мне же предстояло еще добираться до Смоленичей, тихого, уютного городка неподалеку от Минска, а потом по каменистой дороге минут пятнадцать трястись до натурной базы «Беларусьфильма», где режиссер Алексей Салтыков снимает фильм о Емельяне Пугачеве.

Здесь, на дне огромного песчаного карьера, где с раннего утра деловито суетятся техники и помрежи, гудят самосвалы [карьер-то действующий!] и щиплют жухлую, жестковатую траву лошади, те самые, привыкшие, что над ними то взвизывает штандарт лейб-гвардии, то шелестит, трепыхаясь на ветру, хоругвь великого самозванца.

...В крестьянской телеге, дно которой устлано сеном, одетый в посконную рубаху, широко вырезанную на груди, домотканые порты и стоптанные ичиги, чернобородый и востроглазый, сидит человек. Телега мягко катится по песчаному склону, и, если бы не напряженная поза чернобородого да не молчаливо по-

качивающиеся в седлах казаки, плотным кольцом окружившие телегу, вполне допустимо было думать, что ничего особенного здесь не происходит. Ну, едут себе и едут... Но все не так: висит в воздухе неопределенность, неясность — оттого и вертит головой чернобородый, сканивая глаза то на одного, то на другого казака, что-то спрашивая, не получая ответа и разговаривая будто бы сам с собой. Круто, ох, круто замешано казачье молчание, дорого может обойтись оно чернобородому, имя которому — Емельян Пугачев, казак станицы Зимовейской...

Полдень. Телега снова и снова едет по склону — первый раз, второй, третий. Струйка пота медленно стекает по виску Евгения Матвеева — это он играет Пугачева, — стекает струйка, но смахнуть ее нельзя. А может, Матвеев и не замечает ее. Скорее всего не замечает.

Подходят к концу съемки на объекте «Карьер». Сгрудились солдаты-конники во главе с майором Дмитрием Багиным. Лошади устали...

Оператор Игорь Черных [деловитый, сосредоточенный, он похож скорее на инженера или прораба] возится со своими ассистентами возле лошади, запряженной в телегу.

Нужно снять крупный план едущего в телеге Пугачева. Для этого, кажется, Черных собирается взгромоздиться вместе с камерой верхом на лошадь, но задом наперед. А может, нет! Подхожу ближе. Лошадь — старая, смиренная, с сединой вокруг мягкого, губастого рта — перебирает ушами, фыркает. И вдруг — я даже не успел испугаться, вообще хоть как-то среагировать на происходящее — вдруг это смиренное животное взбрыкнуло, да так, что щепки полетели от передка телеги, взбрыкнуло и метнулось в сторону, прочь от этих странных людей, которые колготятся на дне унылого карьера, управляя страшными железными чудовищами. «А-а-а!» — ринулись вслед за лошадью, мчащейся по песку, вздымая фонтаны пыли, догнали, скрутили на самом краю обрыва, гладили, успокаивая. Был разгар дня. Съёмочного дня.

Вместе со мной на съемки «Емельяна Пугачева» приехали актеры-трюкачи. Иногда их на иностранный манер именуют каскадерами, но сами себя они, да и все в кино, называют трюкачами. В холле маленькой гостиницы, где живет съёмочная группа, ежевечерне появляется объявление для тех, кто завтра занят на съемках: Матвеев, Глебов, Кудрявцев, Куликов и трюкачи. Вот так, оптом. Их это не смущает: «Пугачев» — картина, насыщенная конными сражениями, драками, сабельными ударами, падениями и множеством еще всяких всякостей, которые могут делать только они.

Держу в руках казацкую пикку, оружие метра в три длиной и довольно тяжелое. Интеллигентнейший Михаил Васильевич Горелик, консультант фильма, кандидат искусствоведения, терпеливо объясняет разницу между копьём и пикой, показывает, как пользовались донцы этим страшным оружием. Пика вот для чего: по сценарию один из казаков, оставшихся верными Пугачеву, во время заговора будет ею пригвожден к двери. Неприятная для актера перспектива получить в спину внушительный удар пикой [даже облегченной, с убирающимся или резиновым наконечником] вынуждает прибегнуть к

идут съемки...

Николай РЕМНЕВ

“ЕМЕЛЬЯН ПУГАЧЕВ”



Устинья (Ольга Прохорова), Пугачев (Евгений Матвеев)



Иборка — телохранитель Пугачева (Измаг Адылов), атаман Лысов (Виктор Павлов)

помощи трюкачей. Один из них, Юрий Роговин, будет метать пику, другой, Валерий Каштелян, подменит пригвожденного. Роговин шутя легонько тычет меня в грудь тупым концом пики. Мне не до смеха... А если изо всей силы!! Каштелян придирчиво осматривает бронезилет (весу в нем пуда полтора, вещь надежная). Все должно выглядеть как можно более правдоподобно—и момент броска и момент удара. Конечно, эпизод этот тяжелый, но ведь и время тогда было невеселое...

Матвеев, притомившись, садится на стул, заботливо припасенный пом-

режем. Он серьезен и, как мне кажется, чем-то озабочен. Что ж, его можно понять, роль ответственная.

Пугачев из народных преданий, и Пугачев—реальное историческое лицо. Предводитель восстания и великий самозванец, суровый воин и любящий отец, бунтарь и страдалец, грешник и святой... И все-таки прежде всего вождь, не просто человек, вознесенный волею судеб на гребень гигантских событий, но вождь, осознавший свою роль в колоссальной драме крестьянской войны. Об этом сценарий Эдуарда Володарского, это играет Евгений Матвеев.

С карьером покончено, снимается следующий объект—маленький постоялый двор, куда казаки-заговорщики пришли, чтобы схватить Пугачева и ценою его жизни купить себе помилование. В кадре—Максим Шигаев (Борис Кудрявцев), Степан Федулов (Петр Глебов), Андрей Овчинников (Борис Куликов). Режиссер Алексей Салтыков дает последние наставления актерам. Вдруг на площадку вихрем врывается всадник, лихо делает «свечку», гарцует посреди двора. Я подумал, что это тоже трюкач, профессиональный наездник, но молодой человек с восточной бородкой оказался Юрием Ильиным, актером и режиссером Калмыцкого государственного театра драмы, играющим в фильме роль сподвижника Пугачева Кинзи Арсланова, одного из немногих, оставшихся верными ему до конца. А на лошади, как выяснилось, он сидит совсем недавно,—получив приглашение сниматься, всю зиму прилежно ходил в секцию конного спорта, и вот лихой из него наездник вышел...

Когда сценарий Эдуарда Володарского существовал только в литературном варианте, было трудно пред-

ставить себе, какая тяжелая ноша достанется съемочной группе во главе с режиссером Алексеем Салтыковым. Отсняты конные сражения в Переславле-Залесском, заканчиваются труднейшие эпизоды здесь, в Белоруссии, предстоят баталии при штурме крепости, а потом павильоны «Мосфильма», где строятся декорации царского дворца. Много еще впереди, но многое сделано. Фильм уже живет, уже существует то, что на языке кинематографистов называется «материал»—запечатленный труд огромного коллектива «пугачевцев».

...Пруд, на берегу которого построена декорация постоянного двора, начал постепенно заволакиваться дымом, похожим сначала на мягкий предвечерний туман, но потом загустевшим и чуть-чуть пощипывающим глаза. Там, по ту сторону пруда, снималась другая картина, из совсем другой жизни: шли по лесной тропе партизаны, бережно храня от воды оружие, и хлюпала под ногами черно-зеленая болотная жижа. А по эту сторону пруда молодой казак, баюкая разрубленную руку, пел жалостливую песню о родимой своей стороне.



Мне как-то рассказали о пожилой и весьма образованной даме, которая отказывалась читать внуку сказки Андерсена, потому что, по ее убеждению, понять все очарование да и просто смысл произведений этого писателя малолетнему человеку не под силу: «Андерсен — это для взрослого, да и то не для каждого».

Что ж, видимо, в такой позиции есть своя правда: многогранный аллегоризм этих сказок и та гуманистическая жизненная мудрость, которая лежит в глубинных основах андерсеновской поэзии, действительно сложноваты для ребенка. Но, может быть, в общении с искусством для нас более ценно не сиюминутное понимание, а та вроде бы дремотная сила, которая копится в душе человека, смешивается с его жизненными представлениями, становится незаметно для него частью этих представлений, окрашивает отношение человека к людям и миру... И, может быть, мы даже не всегда отдаем себе отчет, что в наших отношениях с любимым человеком, с друзьями и недругами, в нашем гражданском облике является невидимым глазу отблеском пушкинских строк, чеховских драм, левитановских сумерек, громыханья поэм Маяковского...

Главная особенность существования нынешнего ребенка в искусстве заключается в том, что, едва встав на ноги, маленький человек погружается в мир экрана, вступает в каждодневное и нескончаемое общение с телевидением и кино. По данным социологических обследований, современный школьник, к примеру, проводит перед экраном ежегодно столько же времени, сколько в стенах школы, к окончанию же среднего образования некоторые числят в своем зрительском багаже около 4 тысяч просмотренных — только игровых! — лент... Именно эта экранная страна, со всей своей спецификой и сложностями, занимает максимальное время и место в художественно-эстетическом (а следовательно, и в идейно-нравственном) становлении человека.

...Перед нами микросекунда существования юного зрителя в экранном мире: семь фильмов детского и юношеского репертуара, семь разных по жанру, стилю и содержанию картин, каждая из которых претендует на участие в строительстве духовного мира своего зрителя. Как оценить меру и степень этого участия? Нисколько не убеждена, что смогу сделать это справедливо. Напротив, думаю, что задача эта в полной мере и невыполнима для одного человека, имеющего свои пристрастия в жизни и искусстве. В одном из фундаментальных социологических исследований духовной культуры, проведенном в 60-х годах в Таганроге, была выяснена интересная закономерность. В группе педагогов и служащих, связанных с участием в административно-управленческом аппарате, самое большое удовлетворение (и убеждение, что это нужно, полезно, интересно молодежи) вызывали фильмы прямой дидактической направленности, без обиняков демонстрирующие «примеры для подражания». Однако при опросе молодых зрителей выяснилось, что подобная простодушная демонстрация положительного примера нисколько их не привлекает. Не потому, что положительные примеры им не нужны, а потому, что они — эти примеры — слишком простодушны. На уровне дидактической прописи юные зрители прекрасно все, что надо, знают сами. Возрастом понуждаемые к поиску «делать жизнь с кого», они все равно ищут эти положительные примеры. Но ищут в фильмах, вроде бы не для них предназначенных, в неназойливых комедийно-приключенческих зрелищах, в серьезных социально-исторических драмах... Во всяком случае, все, что с педагогической точки зрения считалось взрослым таганрогским зрителем необходимым молодежи, не вызывало у самой молодежи активного интереса. Так что заранее допускаю возможность, что мои позиции взрослого, позиции к тому же кинематографического критика, профессией призванного к выскательности идейно-художественного анализа, не совпадут с точкой зрения того юного зрителя, которому фильмы адресованы. Примирить все эти точки зрения нереально, но можно попытаться как-то их соотнести и вывести «равнодействующую».

Разногласия начались с первого фильма. Я сидела в зале рядом с Денисом, которому исполнилось тринадцать и которому был адресован фильм-сказка режиссера Геннадия Васильева «Пока бьют часы» (сценарий Софьи Прокофьевой при участии Г. Васильева. Студия имени М. Горького). Денису фильм очень понравился — он смотрел его с охотой и по окончании сеанса выразил полное удовлетворение. Мальчика можно понять. На его глазах отважная пионерка Маша попадала в сказку, помогала славным людям из города Веселых Тру-

жеников разоблачить козни жадного и жестокого короля, власть которого держалась на обмане и подлоге... Но, видимо, имеет смысл понять и меня. Увиденный в фильме сказочный мир, по широкому распространению в нашем детском кино традиции иронически модернизированный («Отлаивайтесь, Ваше величество», — рекомендует наперсник короля при встрече с собаками), вызывал, несмотря на все это, мое стойкое неприятие. Во-первых, многословием, между тем как киноэкран все же ценен для нас умением «говорить» зрительно. И, во-вторых, тем, что на взросло-профессиональном языке называется дурным вкусом. Пожалуй, что пиками такого безвкусыя стали портреты красавицы Мизаль, волею судьбы безнадежно больной (она

досмотрелся до конца и вызвал положительную реакцию зала. Однако неужели десяти-двенадцатилетние наши дети настолько по-детсадовски думают и чувствуют, что подобная смесь научно-популярных сведений, лишенная, впрочем, как научности, так и популярности, может всерьез их заинтересовать?

С позиции же не то чтобы высокого искусства, но простого профессионализма мне в «Знаке вечности», заявившем себя приключенческим фильмом, не хватает прежде всего приключенческой драматургии. В отличие от зрителя-ребенка и зрителя-педагога, озабоченного своими проблемами, кинокритику видно, что прелестная Чапа — заслуга дрессировщика, просторные пейзажи принад-

БЫТЬ ПРАВИЛЬНО ПОНЯТЫМ!

Инна ЛЕВШИНА

не могла ходить): волны изящно уложенных, томо ниспадающих волос в букетиках цветов, такие же букетики, рассыпанные по платью... Можно распечатать такой портрет, окантовать его рамочкой в форме сердца, написать золотыми буквами «люблю меня, как я тебя» — и готова экзотическая продукция про небывало красивую жизнь...

Реальность такова, что все богатство художественной культуры, все ее духовные ценности принимаются нашим подрастающим человеком сегодня через призму экрана. Сначала юный зритель видит «Спокойной ночи, малыши», «Кабачок 13 стульев» и смотрит продукцию киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького, а уж потом читает Андерсена или Толстого. Что же он увидит и прочувствует в Толстом, если мы так, как в фильме «Пока бьют часы», будем формировать его представления о красоте и прекрасном?..

В ленте «Знак вечности» (сценарий Александра Воинова, постановка Давида Коцаряна) не проверяла специально, но думаю, что обезьяна Чапа, действующая вместе с Рубеном, черноглазым мальчиком, подосланным в пограничный поселок на юг Армении из-за рубежа, тоже привлечет симпатии зрителей. В штанишках и кедах Чапа очень смешна и забавно делает разные цирковые трюки. Пожалуй, что обезьянки да еще атмосферы тайны будет достаточно, чтобы фильм

лежат армянской земле и ее истории... Так что своеобразная смесь «Клуба кинопутешествий» и «В мире животных», привлекающая в фильме, не имеет за собой кинематографических заслуг. Но вот сюжет, сложный по принципу перетасованности событий и поступков, героини-подростки, весьма связано чувствующие себя перед аппаратом, — это уже «незаслуга» кинематографистов...

Зато следующие два фильма — «Предположим — ты капитан...» (сценарий Валентина Горлова, постановка Алены Суриковой, студия имени А. П. Довженко) и «Ждите меня, острова!» (сценарий Александра Попова, постановка Николая Лебедева и Иосифа Шапиро, «Ленфильм») — имеют, как мне кажется, четкий адрес. Разные по сюжету и даже жанру (первый тяготеет к комедии, а второй — к драме), фильмы эти едины своей четкой дидактической направленностью. В редакторской аннотации к фильму «Предположим — ты капитан...» написано следующее: «Все эти ситуации являются для наших героев своеобразными уроками после звонка, так как на этих уроках с ребятами ведется разговор о храбрости показной и настоящей, о доброте и справедливости, о чувстве ответственности за себя и за товарища». Очень точно сказано. Все это, не меняя ни слова, можно отнести и ко второму фильму, с другим содержанием и другими героями. И все в них, этих картинах,

правильно и хорошо... Однако я очень сомневаюсь, что дети любят «уроки после звонка», что сердца их откроются навстречу этим воспитательно-безупречным зрелищам...

А вот представьте себе, что на экране может все происходить «неправильно» — что в недельном детском садике появляется скромная ночная няня, то есть «нянь» — семнадцатилетний лоботряс Кеша, прекрасно играющий на гитаре, поющий и пляшущий, но как раз из тех, что в дощатых джинсах без толку куда-то лазают... Как говорит попугай Валерий, недреманное око директора садика Марины Борисовны и помощника няни Арины Родионовны, «кошмар-р-р», что делается. Из «кошмарной» кутерьмы, из эксцентрических событий родится иной Кеша. Собственно, Иннокентий Петрович несколько не меняется в своих привычках и привязанностях. Просто он «полюбляет» (как говорил Лев Толстой) какую-то новую глубину жизни, любит несколько десятков своих «бармалейчиков», у которых был нянем.

Ведь хочется думать, что искусство, в каких бы неприязнительных формах оно ни проявлялось, дорого нам именно своим участием в строительстве духовного мира. «Усатый нянь» режиссера Владимира Грамматикова (сценарий Андрея Вейцлера, Александра Мишарина, студия имени М. Горького) — один из примеров, на котором можно нащупать равнодействующую в позициях и требованиях к экрану.

Подростки и юношество поверят Кеше и пойдут за ним, чтобы вместе пережить и перечувствовать его (и уже немного свою) судьбу. Искусственные зрители оценят веселую неназойливость, точный иронический глаз, умение создавать на экране достоверность, всю построенную на эксцентрической выдумке и небывальщине. Что касается педагогическо-административной части аудитории, то те ее представители, которые полагают задачей искусства подспудное возвращение лучших душевных движений в человеке, а не превращение того же экрана в «урок после звонка», с благодарностью примут «Усатого няня».

А если кому-то захотелось оспорить это зрелище, обвинить его в «антивоспитательности», то мы с ребятами предлагаем еще один аргумент. Фильм «Все дело в брате».

Эта лента режиссера Валентина Горлова (сценарий Павла Лунгина при участии В. Горлова, студия имени М. Горького) доказательна способом обратного. Герой фильма семиклассник Фрол Калиткин — воплощение учительского идеала: начитанный, подтянутый, волевой, спортивный, прекрасный товарищ, способный организатор и руководитель, скромный человек, искренне любимый и уважаемый одноклассниками, опора и утешение учителей...

Гротескная Фролова фигура со всем набором ее достоинств, доведенных до абсурда, располагается в реальной жизни Фролова класса, Фроловой семьи. И я чувствую в темноте зрительного зала те волны удовлетворенного злорадства, которые излучают ровесники героя, получившие возможность благодаря авторской изобретательности сравнить героя фильма с собой и понять, что если каждый из них не обладает достоинствами «суперзвезды» Калиткина, но имеет за душой сколько-нибудь человечности Фролова брата Андрея, то он достоин уважения и самоуважения!

И, наконец, последний фильм, предложенный нам для размышления, — «Поле перейти».

Бывают такие вот принципиально черно-белые фильмы, которые кажутся более натуральными, чем цветные ленты... Редко встречала в подростково-юношеском кино столь же прочно жизненные, насыщенные по человеческим вопросам зрелища.

Герои фильма Юрия Григорьева (сценарий Эдуарда Пашнева, студия имени М. Горького) «Поле перейти» вызывают у меня острый интерес и уважение.

Такой вот без умалчивающей ложной «педагогичности» разговор о жизни, который ведут действующие лица между собой и одновременно авторы фильма со своим зрителем, кажется мне верной и необходимой частью юношеского кинорепертуара. Ребята, подобные героям этого фильма, и есть в моем представлении реально сидящие в кинотеатре зрители. Иметь бы всегда в виду их молодую запальчивость, их резкость, их жажду всемирной справедливости, их раннее самолюбие, каждодневную дурашливость их манеры и умную цепкость, ироничность, бескомпромиссность их открытых суждений о жизни... Иметь бы все это в виду, и наш детский и юношеский кинематограф сумел бы обращаться к своему зрителю с максимальной надеждой быть правильно понятым.

В семье муз

Зиновий ВАЛЬШОНОК

КИНОТРИПТИХ

1. МАСТЕР ЭПИЗОДА

На экране сменяются лица, словно тени в причудливых снах: он — племей

и надменный патриций, он — гусар и щедрый монах.

Не обласкан афишной удачей, но стихийным талантом остер, он по взрывчатой самоотдаче, может быть, гениальный актер! Вжаты в тесные рамки и сроки оголенного чувства раскат. В чумовой киноленте эпохи чья-то жизнь — лишь стремительный кадр. Эти птицы, созвездья, деревья — все, увы, ненадолго дано, все в обрез,

как экранное время для усталого аса кино. Надо с болью досадных падений, упоеньем счастливых высот на последнем, звенящем пределе свой короткий прожить эпизод.

2. СТАТИСТ

Грим на веках припухших, свис окурков с губы...

И удары «хлопушки», как удары судьбы.

Сквозь напор ветродува и брандспойтовый дождь под смертельные дула дубль за дублем идешь.

И таскаешь хоругви, так что кости трещат, режиссерскую ругань научившись прощать.

Заразил тебя с детства, как опасный недуг, дух киношного действия, обольстительный дух.

Случай, глупая сводня, не сулил тебе благ.

Не беда, что сегодня в мимолетных ролях, что открыточным лоском

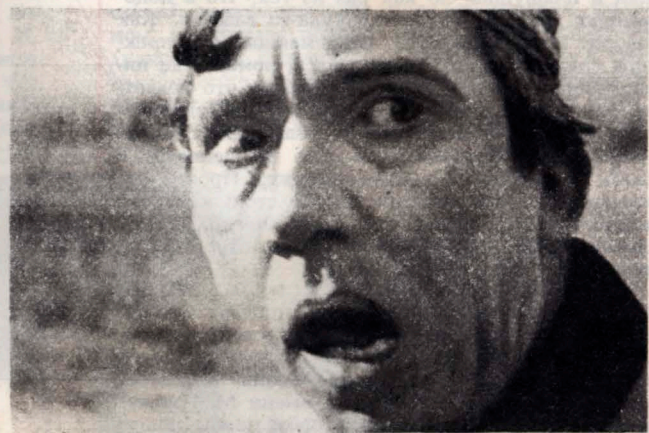
среди книг и газет твой сквозь стекла киосков не мерцает портрет, что поклонницы рьяно не бросают цветы и у крупного плана ходишь в пыльниках ты: с вертолета — ничтожен и в толпе — невелик... Но из лиц твоих сложен человеческий лик.

3. ЦЕХ ШУМОВИКОВ

Я — шумовик. Печалюсь и ликуя, все шумы, что у века на слуху — от визга розг до звука поцелуя, — произвожу на свет в своем цеху. Я — одичало свищущая пуля и вешняя тишайшая капель, по гулким рельсам грохочущий пульман и соловья застенчивая трель. Шушат ли волны на песке закатном, скрипят ли сани шальные по льду, я, дав им голос, остаюсь за кадром, у публики моей не на виду. Я не из «звезд» экранных и кумиров. Но бережно накапливаю я все трепеты земли и вздохи мира... Я — повседневный голос бытия! Ищу ли стук ботинок по асфальту, ручья ли бормотание в траве, — недопустима даже нотка фальши в моем универсальном мастерстве. Вещам и неозвученным пространствам весь разноликий гул их языков вновь возвращать с блаженным постоянством —

удел поэтов и шумовиков. И если вдруг, устав от репетиций, я откажусь в сердцах от ремесла, обезголосят все леса и птицы и онемеют все колокола. И, словно неприкаянное эхо, останется блуждать во мгле сквозной осиротелый голос человека среди неизреченности земной.





"БАЛБЕСА ИСКАТЬ НЕ НАДО"

Юрий НИКУЛИН

Приглашение участвовать в новом фильме начинается с телефонных переговоров. Так и в тот раз. Мне позвонили с «Мосфильма» и предложили познакомиться в короткометражной комедии «Пес Барбос и необычный кросс».

При первой же встрече, внимательно оглядев меня со всех сторон, Леонид Гайдай сказал:

— В картине три роли. Все главные. Это Трус, Бывалый и Балбес. Балбеса котим предложить вам.

Кто-то из помощников Леонида Гайдая рассказывал мне потом:

— Когда вас увидел Гайдай, он сказал: «Ну, Балбеса искать не надо. Никулин — то, что нужно».

Гайдай на первый взгляд выглядел человеком сухим и неприветливым. Внутреннего контакта у нас не возникло.

Он не произвел на меня впечатления комедиантного режиссера. Мне тогда казалось, что если человек снимает комедию, он должен непременно и сам быть весельчаком, рубахой-парнем, все время сыпать анекдотами, шутками и говорить, конечно, только о комедии. А передо мной был совершенно серьезный человек. Худощавый, в очках, с немножко оттопыренными ушами, придающими ему забавный вид.

Кинопроб для фильма «Пес Барбос и необычный кросс» фактически не снимали. Никакие сцены не репетировались. Режиссер подбирал «тройку» и все время смотрел, получается ли ансамбль.

Оператор Константин Бровин ставил свою камеру на одну из дорожек мосфильмовского сада и просил всех пробующихся по очереди походить, потом пробежаться. В этом заключались все пробы.

Любопытно, что Евгения Моргунова, будущего моего партнера, я на пробах не видел.

А личность Евгения Моргунова уже обросла легендами. В свое время, когда он учился на актерском факультете Всесоюзного государственного института кинематографии, он выглядел стройным, худощавым юношей. Тогда в институтской стенгазете кто-то из художников нарисовал серию «Картинки будущего», где он изобразил Моргунова толстым-претолстым. Над

художником посмеялись, а он в своем предвидении оказался прав.

Рассказывали, как Моргунов умудрялся ездить без билета в трамвае или троллейбусе. Делал он это просто: он входил в трамвай или троллейбус и зычным голосом заявлял:

— Граждане пассажиры, приготовьте билеты.

Шел и проверял у всех билеты. Потом выходил на остановке и садился в другой трамвай и снова проверял билеты. Так он и доезжал до института. А если в вагоне уже оказывался контролер, то Моргунов произносил:

— А-а, уже проверяют, ну хорошо, — и высказывал из вагона.

Почти не знал я и Георгия Вицина. Нравился он мне в фильме «Запасной игрок», в котором исполнял главную роль. Много я слышал о прекрасных актерских работах Вицина и в спектаклях Театра имени Ермоловой.

Мне предстояло решить сложный организационный вопрос. Как сниматься, совмещая это с работой в цирке? Об отпуске не могло быть и речи. Гайдай, узнав о моих сомнениях, сказал:

— Я очень хочу, чтобы вы снимались. Поэтому мы будем подстраиваться под вас. Во-первых, натуру выберем близко от Москвы, во-вторых, постараемся занимать вас днем, а потом отвозить на представление в цирк.

На такие условия я согласился, не понимая, что с моей стороны это был весьма опрометчивый шаг.

Приходилось ежедневно вставать в шесть утра. Без пятнадцати семь за мной заезжал «газик». Дорога в Снегири, где снималась натура, занимала около часа. В восемь утра мы начинали гримироваться. Особенного грима не требовалось. Накладывали только общий тон и приклеивали ресницы, которые предложил Гайдай.

— С гримом у вас просто, — говорил Гайдай. — У вас и так смешное лицо. Нужно только деталь придумать. Пусть прилежат большие ресницы. И вы хлопайте глазами. От этого лицо будет выглядеть еще глупее.

В девять утра начиналась работа. Сначала шли репетиции, а затем съемка. В пять часов дня меня отвозили в цирк. Полчаса я мог полежать на диване в гримерной, а в семь вечера выходил на манеж.

Весь месяц я снимался в Снегирях.

В фильме не произносилось ни слова, он полностью строился на трюках. Многие трюки придумывались в процессе работы над картиной. И, конечно, сложностей возникало немало. Вместе с нами трудилась собака-дворняга по кличке Брэх, которая играла Барбоса.

Эта смышленная дворняга уже снималась в каком-то фильме. Хозяин Брэха относился ко всему очень серьезно, собаку свою любил, заботливо за ней ухаживал, часами дрессировал.

Брэх работал отлично, но иногда усложнял нашу жизнь. Например: нужно снять кусочек погони, тот момент, когда собака с динамитом в зубах гонится за тройкой — Трусом, Бывалым и Балбесом. На репетиции все проходило нормально. Мы вбегали в кадр — один за другим, пробежали сто метров по дороге, и тут выпустили Брэха с «динамитом» в зубах.

На съемках началось осложнение. Пробежим мы сто метров и вдруг слышим команду:

— Стоп! Обрати!

В чем дело? Оказывается, Брэх вбегал в кадр и уронил «динамит».

Возвращаемся. Занимаем исходную позицию. Во втором дубле, когда мы уже почти добежали до заветного поворота, снова команда в мегафон:

— Остановитесь! Обрати!

Оказывается, собака убежала в лес. В следующих дублях пес оборачивался и внимательно смотрел на орущего дрессировщика. А в конце одного из последних дублей Брэх бросил «динамит» и вцепился в ногу Моргунова.

На восьмом дубле собака положила «динамит» с дымящимся шнуром и подняла заднюю лапу около пенька. А мы все бежали, бежали, бежали...

После девятого дубля Моргунов, задыхаясь, сказал:

— К концу картины я этого пса втихую придушу.

Мы бежали, камера крутилась, расходовалась пленка. Все нервничали, но ни одного полезного метра в тот день не сняли.

Была у нас сцена, когда Трус во время погони должен обогнать Балбеса и Бывалого. Гайдай попросил, чтобы мы с Моргуновым бежали чуть медленнее и дали возможность Вицину вырваться вперед.

На репетициях все шло нормально,

а во время съемки первым прибежал Моргунов.

— Я не могу его обогнать, — жаловался Вицин. — Пусть Моргунов бежит медленнее.

— Почему ты так быстро бегаешь? — спросил я Моргунова.

— А меня, — заявил он мрачно, — живот вперед несет.

И хотя Моргунов клятвенно обещал замедлить бег, слово он не сдержал, и мы три дубля пробежали зря.

По ходу съемок придумали мы такой трюк: бежим от собаки, и по пути нам встречается шалаш. Пробегаем сквозь шалаш Балбес, потом пробегаем Бывалый, а затем Трус вбегает в шалаш. Вбегает в брюках, а выбегает в трусах. Оборачивается с недоуменным выражением лица, как бы не понимая, куда же делась брюки, и видит, что из шалаша выходит медведь, держа в лапах брюки.

Когда стали говорить о медведе с директором картины, он заявил:

— Медведь? Только через мой труп. Медведи сметой не предусмотрены. Если брат медведя, придется оформлять дрессировщика с инженером по технике безопасности... Да мало ли что произойдет!

Тогда я пошел в цирк и уговорил выдать мне на два дня шкуру медведя, которая использовалась в детских новогодних представлениях.

Привезли шкуру на съемку. В нее влез сам Гайдай и сыграл Косолапого. Но на экране сцена выглядела фальшиво. Было видно, что медведь не настоящий. Пришлось при монтаже медведя вырезать. А в картине получилась странная сцена. Вбегает Вицин в шалаш в брюках, а выбегает в трусах. Куда делась брюки? Неизвестно. Но публика смеялась.

Нашей короткометражке никакого значения на «Мосфильме» не придавали. Даже фотографа нам не выдали на съемку, считали: снимается обычная короткометражка, ну и пусть себе снимается. Никто и не предполагал, что будущий десятиминутный фильм положит начало целой серии.

Во время съемок каждый старался что-нибудь придумать, предложить новый трюк. Среди придуманных был такой: Трус, Бывалый и Балбес, спасаясь от преследования собаки, врзаются в стадо.

Гайдаю предложение понравилось, и он решил этот эпизод снять. Асси-

стенны режиссера нашли стадо, разыскали смиренного быка и договорились с пастухами о съемке. Сцену прорепетировали. Все вроде получалось. И вот мы бежим, врзаемся в стадо. Я попадаю на корову, Вицин на козу, а Моргунов видит, что за ним вместо собаки бежит бык и в зубах держит горячий «динамит». (Это Бывалому почудилось, будто эстафету с динамитом быку передала собака.) Моргунов протирает глаза, и бык мгновенно исчезает... На съемке все смеялись. Действительно, это выглядело смешно.

Придумали и еще один эпизод. Бежим мы по дороге, вбегаем на косогор и с него прыгаем на шоссе. А на шоссе под обрывом сидит маленькая, сухонькая старушка, рядом с ней — большая корзина с яйцами. Первым прыгает с обрыва Бывалый. Он приземляется рядом с корзиной и бежит дальше. Вторым прыгает Трус, который тоже приземляется рядом с корзиной и тоже исчезает. Старушка от страха и удивления обмирает. Третьим прыгает Балбес. Публика, как нам казалось, должна думать: ну уж этот наверняка угодит в корзину с яйцами! Но нет, Балбес оказывается тоже рядом с корзиной. Отбежал он от старухи, оглянувшись, увидел корзину с яйцами, вернулся, влез на косогор, снова прыгнул вниз и теперь уже попал прямо в корзину...

На просмотре эти сцены вызывали у всех смех.

В финале съемок долго не удавалось снять наш последний проход с тележкой. Целый день ждали солнца. К концу съемочного дня оно ненадолго появилось. Ровно настолько, чтобы дать нам возможность снять короткий последний план. Только Гайдай скопандовал «Стоп!», только осветители начали свертывать кабель, как вдруг небо потемнело, и крупными хлопьями повалил снег. Все вокруг побелело: трава, дорога, деревья. А снег все шел и шел. Мы, зачарованные, смотрели на побелевший лес. Вдруг Гайдай воскликнул:

— Боже мой! Вот же! Придумал отличный финал! Представляете, Балбес сидит в тачке, и у него в зубах палка, так же, как у собаки динамит.

Но снять этого мы уже не могли. Закончились съемки, и теперь требовалось как можно скорее смонтировать картину, сдать ее руководству студии. Наступила зима. Я продолжал работать в цирке и время от времени звонил Гайдаю в монтажную.

— Режу, — говорил он, — режу. Так жалко, иногда до слез, но все-таки режу. Вырезал уже эпизод со стадом.

Я ахал, как же так — прекрасная сцена, а ее вырезают. Но режиссер вырезал еще и сцену, где мы прыгаем мимо корзины с яйцами. Гайдай понимал: фильм должен смотреться на одном дыхании. Именно потому, что картина получилась короткой — девять минут сорок секунд, — ее отлично смотрят и воспринимают.

Фильм приобрели многие страны. После выхода «Пса Барбоса» на экраны Леонид Гайдай сразу стал признанным комедийным режиссером.

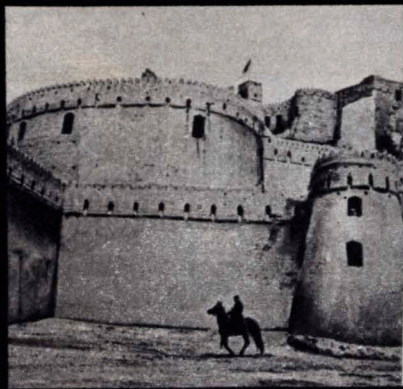
Прошло несколько лет. Гастролируя с цирком в одной из зарубежных стран, я попал на прием в советское посольство. После приема посол взял меня под руку и повел к себе в кабинет.

— Сейчас что-то покажу, — сказал он, открыл сейф и вытащил оттуда коробку с пленкой.

Я решил, что мне покажут особо интересную хроникку.

— Это ваш «Пес Барбос», — говорит посол. — Держу его в сейфе, чтобы подольше сохранился. По праздникам мы смотрим его всем посольством. А главное, «Пса Барбоса» мы показываем иностранцам перед началом деловых переговоров. Они хохочут, и после этого с ними легче договориться.

ИТАЛИЯ



Валерио Дзурлини в Италии не отнесся к плодовитым режиссерам: за 30 лет деятельности он поставил 17 короткометражек (1948—1953 годы) и 8 игровых полнометражных фильмов (1953—1977 годы). Газета «Унита» объясняет это тем, что к каждой своей работе Дзурлини подходит «с большой ответственностью и не идет на компромиссы». В свое время советские зрители с интересом встретили его картину «Они шли за солдатами», удостоенную специального Золотого приза IV Московского международного кинофестиваля. «Пустыня Татар» была показана вне конкурса на X Международном кинофестивале в Москве.

Дзурлини сейчас ставит фильм по роману Васко Пратолини «Расточительство». Это третье обращение режиссера к творчеству популярного писателя. Он экранизировал «Девушек из Сан Фреддиано» и «Семейную хроникку». Действие «Расточительство» разворачивается в 20—30-х годах, когда к власти пришли фашисты. По словам режиссера, основная идея будущего фильма — отобразить, как разрушительная власть развращает все вокруг себя.

Кадр из фильма «Пустыня Татар».

ПОЛЬША



Май сорок пятого... Демобилизованные солдаты возвращаются домой. Вот только останавливаются на ночь в маленьком, затерянном в Бещадских горах местечке, выпьют рюмку-другую на свадьбе, которую как раз играют местные жители, и отправляются дальше. Но... борьба не кончилась, она продолжается. Не с оккупантами, нет. Не с гитлеровцами, а со «своими», польскими фашистами. И семь солдат, для которых война позади, которые мечтают о мирной жизни, делают выбор. Они решают остаться, чтобы защитить городок, чтобы принять бой... Снимает фильм режиссер Конрад Наленcki (нашим зрителям памятен его телевизионный фильм «Четыре танкиста и собака», поставленный по произведению Януша Пшимановского). Писатель и режиссер встретились вновь: в основу фильма Наленцкого «Все и никто» легла повесть Пшимановского «Семеро обычных». В главных ролях — Веслав Голас, Виргилиуш Грын, Эмиль Каревич, Игнаци [отец] и Кшиштоф [сын] Маховские, Ежи Маталовски, Марнан Опаня и другие.

Кадр из фильма «Все и никто».

КИНОГРАМА

США

Режиссер Артур Хиллер ставит фильм «У. К. Филдз», посвященный американскому комику Уильяму Клоду Филдзу. Актер звукового и немного кинематографа, бродячий жонглер и «звезда» Голливуда 40-х годов, Филдз считается классиком американского кино.

В роли Филдза снимается известный советскому зрителю по фильму «Ватерлоо» американский актер Род Стайгер. «Для любого актера, — говорит он, — большая честь играть Филдза. Для меня это также интересное путешествие в неизвестное и одновременно испытание творческих сил. Мой герой исходил всю Америку, жил в бедности, много и бурно работал. Он всегда честно и открыто говорил то, что думал, даже тогда, когда стал знаменитостью. И Голливуд не прощал ему этого, потому что независимость актера здесь не в почете».

Главную женскую роль играет Валери Перрин. «Моя роль в этом фильме, — сказала актриса, — отличается от всего, что я играла раньше. Не часто мне случалось создавать лирический женский образ. Моя героиня невинна, чиста и набожна. В Голливуде редко снимают фильмы, где есть настоящие женские роли».

ФРАНЦИЯ

Прошло, кажется, уже лет двадцать со времени выхода на экраны безжалостного в зоркости своей документального фильма Франсуа Рейшенбаха «Америка глазами француза». Шли годы. Режиссер оставался верен себе, своей теме.

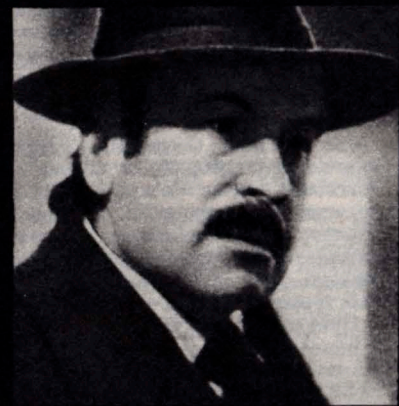
Сейчас Франсуа Рейшенбах закончил монтаж фильма «Жизнь Пеле» (о спортивной судьбе знаменитого футбольного форварда) и вскоре намерен приступить к своеобразному продолжению одного из мотивов «Америки глазами француза», фильму «Город сердца». Под этим названием скрывается Хьюстон, столица американской наркомании. Рейшенбах говорит: «Техасцы твердят, что наркотики привозят мексиканцы, прибывающие сюда в поисках работы. Но и сами американцы привозят их из Мексики... Хьюстон можно назвать суперсовременным городом, однако до сих пор самым страшным преступлением здесь считается конокрадство... Неподалеку от огромных нефтяных скважин я видел людей, ох-



На снимке: Франсуа Рейшенбах.

ваченных военным психозом, — они устраивали «авиационные сражения» над планами европейских городов, нарисованными на песке... Нет, Хьюстон — это поразительная тема для репортера».

На форуме молодого кино, который состоялся в Трувилле, не произошло ничего сенсационного. Ничего... кроме, пожалуй, необычной встречи на экране двух поколений семьи Жака Тати — знаменитого комика и его дочери. Началось с того, что Тати показал [вне конкурса, разумеется, поскольку на фестивале вообще не награждались фильмы полнометражные, а только короткометражки] свой давний фильм «Праздничный день», сопроводив его несколькими пантомимическими сценками. А затем одну из трех равнозначных премий жюри получила Софи за короткометражку «Домашняя дегустация», снятую в той самой деревне, где почти тридцать лет назад Жак Тати работал над «Праздничным днем».



«Ночью все кошки серы» — так называется фильм, поставленный режиссером Жераром Зингом по сценарию Филиппа Дюмарсе. Сюжетная канва этой фантастической комедии такова. Один британский джентльмен любит рассказывать побасенки 11-летней племяннице. Он выдумывает некоего Филибера-авантюриста, вращающегося в уголовных кругах. Продолжая развлекать племянницу, джентльмен предлагает ей поехать на поиски Филибера. Девочка охотно соглашается. Они отправляются в путь и... находят реального Филибера! Бандит похищает у джентльмена деньги, вещи, племянницу и даже ее любимую кошку.

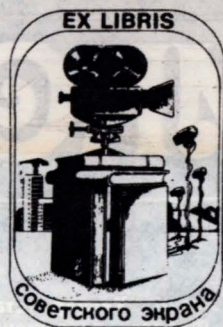
В роли Филибера — Жерар Делардь.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Проблемам наркомании и нелегальной торговли особо опасными «травками» и «пилюлями» посвящает фильм «Золотые рыбки» чехословацкий режиссер Отокар Фука. В главных ролях этой экранизации повести писательницы Ганы Прошковой «Обычный статистический случай» снимаются Радован Лукавский, Олдржих Визнер, Иван Выскочил, Яна Андрешикова.

Кинораму готовил Михаил СЕРГЕЕВ

Валерий ГОЛОВСКОЙ



НЕОБХОДИМОСТЬ ФАНТАСТИКИ

Юрий Ханютин — разносторонний критик. В сфере его интересов и процессы, происходящие в советском кино, и развитие документалистики, и военная тема, и фильмы Болгарии... Сейчас в издательстве «Искусство» вышла его книга о кинофантастике — «Реальность фантастического мира»¹. Уже в самом названии заложена серьезность авторского подхода к теме. Ханютин влечет философия научной фантастики, ее, если хотите, прогностические свойства, способность выдвигать и обосновывать свежие, необычные гипотезы.

Жизнь непрестанно догоняет фантастику. Совершенно невероятные еще вчера явления сегодня реальны, привычны в быту. Вот почему современная жизнь и современная наука нуждаются в фантастике как в своего рода катализаторе все новых и новых идей. Вот почему фантастика становится инструментом исследования внутреннего мира человека. Таковы итоговые выводы автора, выводы, бесспорно, интересные и важные. Давайте же проследим хотя бы вкратце путь, которым автор шел к этим выводам.

Прежде всего: что исследовать? Ведь есть фантастика научная и ненаучная (фантазия), фантастика проблемная, философская («социология будущего», как назвал ее американский социолог Олвин Тоффлер) и фантастика чисто развлекательная. Так, из 400 фильмов, включенных в вышедший на Западе альбом фантастических фильмов, лишь 18—20 можно отнести к произведениям искусства, остальные — типичный продукт массовой конвейерной культуры.

Так что же — закрывать на них глаза? Нет. Именно анализу кинополюса, который, по справедливому замечанию автора, затрагивает подчас «важные струны массового сознания» и играет «существенную роль в развитии фантастического кино», уделено немало внимания. В книге подробно (и, замечу, увлекательно) разобраны модели коммерческого фантастического фильма, дана убедительная характеристика наиболее популярных героев западной серийной фантастики.

Приключение и зрелище — вот что долгие годы определяло и определяет по сей день развитие кинофантастики на Западе. Но появляются и фильмы-открытия, фильмы-прорывы в новое качество. Пристально рассматриваются автором «Космическая Одиссея: 2001» Стенли Кубрика, «На берегу» Стенли Креймера, «Солярис» Андрея Тарковского...

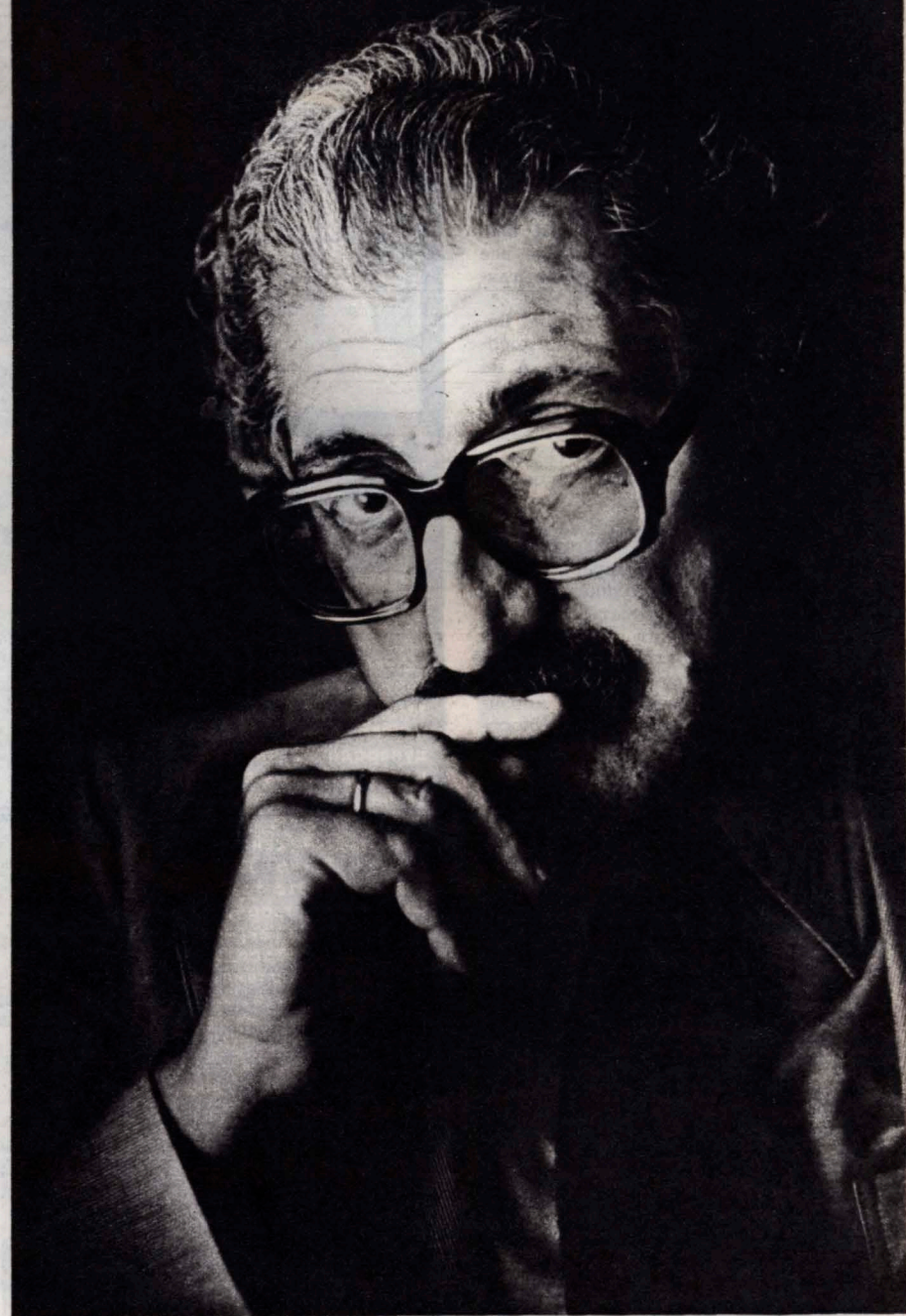
Не только историческая, но и сущностная эволюция жанра фантастики прослежена автором на обширном материале. Ю. Ханютин, например, как бы мимоходом замечает, что некогда пугающие взрослых фильмы ужасов опустели ныне до уровня детских сеансов. Действительно, идущий, скажем, на наших экранах японский мультфильм «Корабль-призрак», включающий все основные компоненты традиционного фантастического фильма, вызывает лишь снисходительные улыбки подростков. Анализируя японский научно-фантастический фильм «Гибель Японии» (кстати говоря, один из немногих образцов этого жанра на наших экранах), автор делает интересный вывод о процессе политизации научной фантастики. Такие ленты, как «На берегу», «Доктор Стрейнджлав», «Семь дней в мае», «Это случилось здесь» и ряд других, подробно разобранных в книге, подтверждают этот тезис.

В недавно опубликованных письмах К. Э. Циолковского кинорежиссеру Василию Журавлеву, приступавшему в 1933 году к съемкам первого советского научно-фантастического фильма «Космический рейс», основоположник отечественной космонавтики писал: «Вздорную фильму не хотелось бы составлять (а они все вздорные)...» И далее: «Фантастические рассказы на темы межпланетных путешествий несут новую мысль в массы... Еще шире влияние кинофильмов. Они нагляднее и ближе природе, чем описания. Это высшая степень художественности...»

Спустя 45 лет появилась книга именно об этих двух ипостасях научной фантастики, о двух путях, которыми она шла и продолжает идти: фантастика как художественный прием для открытия глубинных закономерностей жизни и человеческой личности и фантастика, стремящаяся лишь позабавить или потрясти зрителя, увлечь его зрелищностью...

Богатая размышлениями и верными наблюдениями книга Ю. Ханютина, знакомящая читателей с разносторонним опытом западной кинофантастики, поможет всем нам глубже осознать близость, почти осязаемость мира фантастических идей и явлений.

¹ Ю. Ханютин. Реальность фантастического мира. Проблемы западной кинофантастики. М., «Искусство», 1977.



ЭХО МОСКОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

«ИСПЫТАНИЕ СВОБОДОЙ»

Хуан Антонио БАРДЕМ

Испанского режиссера Хуана Антонио Бардема знают во всем мире. Его фильмы «Смерть велосипедиста» и «Главная улица» с успехом шли на нашем экране. О восемнадцати картинах Бардема написаны сотни статей, десятка книг. Его последняя лента — «Конец недели» — получила Золотой приз на X Международном кинофестивале в Москве. Наш корреспондент Алла ГЕРБЕР встретила с режиссером.

— Вы сказали «Конец недели»? Это не совсем точно. Настоящее название — «Длинный, длинный конец недели».

— Это важно для понимания смысла фильма?

— Пожалуй. Герою пришлось слишком много пережить в эти в общем-то короткие (хоть и удлиненные праздником) выходные дни. Он покинул Мадрид одним человеком — балагуром, весельчаком, таким простым, «никаким» парнем, а вернулся совсем иным.

— Где и когда родился замысел картины?

— Идея — в тюрьме. Сюжет — сразу после освобождения. Я был арестован как один из организаторов демонстрации за амнистию политическим заключенным. Это было в марте 1976 года. Когда я вышел на свободу, Испания была уже другой. И мне захотелось вместе с простым человеком посмотреть, что же происходит на моей земле.

Фото Сергея Ветрова

— В вашем Хуане есть что-то от Санчо Пансы, не так ли?

— Справедливо, но только наполовину. Он и Дон Кихот и Санчо Панса в одном лице. Он идеалист и реалист одновременно. Я бы сказал, слишком реалист и слишком идеалист. Он живет, как трава, не желая ничего менять — ни в себе, ни вокруг себя. Пусть все будет, как есть, не больше и не меньше. Ну, может быть, хорошо бы чуть побольше развлечений, денег и красивых женщин. Но при этом он идеалист, так как думает, что все в общем-то прекрасно, а то, что плохо, наладится само собой. По традиции испанской литературы я послал своего героя в дорогу. Я повернул Хуана лицом к подлинной, а не туристской Испании, сделал его не свидетелем, а участником событий, которые в конце концов заставили его подумать, кто он, зачем живет и где живет.

— Не кажется ли вам концепция фильма слишком прямолинейной? Простите, если мой вопрос вас обидел.

— Нет, нет. Скорее обрадовал: «Длинный, длинный конец недели» — первый фильм, который я сделал в послефранкистской Испании. Первый фильм без необходимости изворачиваться, изощряться, искать условный язык. Несвобода, как это ни парадоксально, имеет свои преимущества — невозможность говорить открыто то, что ты хочешь, стимулирует поиск художественных средств для выражения мыслей, жизненного кредо. Но я предпочитаю свободу.

Художник, ограниченный, скованный режимом и его цензурой, вынужден ловчить, приспособливаться, приукрашивать.

— Но ведь не исключено, что сложная форма не убьет мысль, а, напротив, обогатит ее?

— Предположим, хотя я в это и не верю. Мысль не потеряется, но теряется зритель. Кино, я убежден, не предназначено только для того, чтобы будоражить нервы элиты. Кино, что общезвестно, а я не стыжусь повторять это еще и еще раз — искусство для масс. А массовый зритель пока не готов к тому, чтобы ломать голову над символами и метафорами режиссера.

— Вы говорили, что больше всего любите свой фильм «Никогда ничего не происходит». Картина про то, как в каком-то обществе появляется некая странная фигура, творящая нечто невероятное. Потом все успокаивается, фигура, причинившая столько бед и зла, исчезает, а люди, люди делают вид, что ничего не произошло. Так, наверное, им спокойнее — ничего не помнить, все забыть. Этот фильм, как я поняла, для вас откровение души и одновременно художественный эксперимент. Но он не был принят зрителем.

— Я все равно и по сей день его люблю, хотя зритель встретил его холодно. По-видимому, он ничего не понял...

— Или не захотел понять...

— Все-таки думаю, что искренне не понял. Но зачем же теперь, когда у меня есть все возможности о том же самом говорить ясно и определенно, зачем же снова плутать по изыскам, когда лучше прямой и честный разговор. Мне много лет, у меня нет времени на эксперименты.

Я хочу быть понятным каждому. Другое дело, что именно намерен я поведать людям. Свобода — серьезное испытание.

— Разве вы не зависите от тех, кто вкладывают деньги в ваши фильмы?

— Деньги вкладывают только в «прокатных» режиссеров, дающих прямой доход. Но, как бы это ни показалось вам странным, я согласен быть «прокатным», но с одним условием: чтобы мне доверяли делать серьезное кино. Вот тогда уже моя задача — позаботиться о том, чтобы оно «окупалось», тем более что это совпадает с моей позицией — я за массового зрителя. К сожалению, появилось немало спекулянтов от политики, которые, чувствуя моду, снимают обычные развлекательные фильмы, но в экстравагантной политической упаковке.

— Какое же кино, по-вашему, может считаться искусством? И какое кино — ваше кино?

— То, которое, отражая истинные реалии жизни, становится фактом биографии художни-

ка. То есть я хочу сказать, что режиссер не просто снимает картину, пусть даже по прекрасному сценарию, но проживает в ней часть своей жизни.

— Вы верите, что экран может напрямую влиять на зрителя, формировать его душевный, нравственный мир?

— Не просто формировать, но и трансформировать. В старости человек теряет иллюзии. Какие-то иллюзии потерял и я. И все же верю в чудодейственную силу кинематографа именно тогда, когда он не стремится быть чудом. Чем ближе мы к зрителю, тем больше шансов оказать на него прямое влияние. Я имею в виду не эталон, не тип — одежды, лица, манеры поведения... А влияние мыслей, идей, мечты.

— В какой мере ваше творческое состояние зависит от успеха?

— В огромной. В молодости достаточно сказать и услышать собственный голос. Я уже в том возрасте, когда мне необходима реакция, такая, какую я почувствовал в кинотеатре «Россия» на премьере «Конец недели». Эти минуты для меня самые дорогие. Я видел, аплодируют не вообще старику Бардему, а Бардему, который снял именно этот фильм. Поверьте мне, нет для художника ничего дороже признания. И не верьте снобам, которые утверждают, что плюют на успех. Успех — это сопричастие к моим мыслям, это тысячи друзей, которые приобрелись к моим идеям. Ну ладно, не приобрелись, пожалуй, это слишком громко сказано, по крайней мере задумались о них. А иначе какого черта мы работаем и живем! Чтобы быть непонятым, можно и молчать: не снимать, не писать, не рисовать.

— Может ли кино, вернее, вправе ли оно, так же как и литература, брать на себя задачу вскрывать и раскрывать природу человека? Достойный ли это помощник в нашем вечном стремлении понять самого себя?

— Это наиглавнейшая проблема современного искусства. Почему же кино должно ограничивать свои возможности?! Не поняв природу человека, загадок его существа, мы шагу не делаем в осмыслении тех сложнейших процессов, которые происходят сегодня в мире.

— Что же вы собираетесь делать дальше?

— Дальше... Я знаю, для художника нет возраста, но все-таки я бы много дал, чтобы снова стать молодым. Сейчас бы начинать снимать, а не кончать.

— Разве вы хотите уйти из кинематографа?

— Ни в коем случае... Мои слова — минутная слабость. Я буду ставить картину о недавних трагических днях в Испании, когда темные силы пытались втянуть страну в смуту насилия и террора. Мы все отлично понимаем, чем это могло кончиться.

— Какое событие собственной жизни вы считаете наиболее значительным?

— Мне кажется, я ничего не забываю из того, что пережил. Я всегда старался жить так, чтобы активно участвовать в жизни моего народа. И не только с помощью искусства. Может быть, поэтому я не смогу назвать вам одно какое-то событие. Их было много. Если хотите, вся жизнь.

— А для людей, для истории какое событие двадцатого века вы назвали бы наименее значительным?

— Октябрьскую революцию. И сейчас всем нам очень важно сохранить чистоту идей 1917 года, живой дух вашей революции. Сохранить их — значит сохранить их первооснову и одновременно творческую потенцию. Сохранить — значит развивать и помогать людям в их развитии.

— Когда я вас слушаю, то все время думаю, какой вы молодой, хотя часто напоминаете о своем возрасте.

— Оптимист, вы хотите сказать? Бывают и у меня периоды усталости, жесточайших разочарований, депрессий. Я живой человек. Но очень важно найти равновесие между идеями и сердцем, не потерять способности видеть и себя и то, что происходит вокруг, со стороны. Не быть идеалистом, но при этом не терять способности верить.

Владимир ВОЛЬ

ТЕМА ДЛЯ ДИССЕРТАЦИИ

Наверное, это неплохая тема для диссертации: «Влияние кино на продолжительность человеческой жизни». В науке, насколько известно, это белое пятно, и если есть желающие стереть его, можно сразу записывать адрес: Ленкоранский район, Азербайджанская ССР. Лучшего места для исследований не найти. Горный хребет Талыш — это родина Махмуда Айвазова, Ширали Муслимова, вообще здесь рекордное количество должителителей, а с другой стороны, кинесеть в приталышском Ленкоранском районе работает безупречно, так, как мало где в стране.

Кино и долгожители... Директор объединенной Ленкоранской кинесети Таир Мамедов, естественно было предположить, знает лучше других эту проблему. Поначалу мы пили чай в кабинете Таира Ага-оглы, и хозяин раскрывал мне секреты, так сказать, «младшего ранга». Как это его району удается выполнять план на 130 и более процентов, причем аккуратно, из месяца в месяц? Или как добиться того, что каждый житель района ходит в кино в среднем 25 раз в год!

Организационный принцип Мамедова прост: столько же, сколько и эффективен: не ждать конца месяца, ни даже конца недели, а ясно представлять себе картину работы каждый день, чтобы иметь возможность вмешиваться оперативно. Точно знать, какой успех принесла каждая лента и в какой аудитории, и исходить из этого при дальнейшей эксплуатации фильма. А потом мы поехали по району и увидели кинотеатры в работе.

Впрочем, далеко мы не уехали — на крутом витке горного «серпантинна» мотор «Москвича» не потянул... «Выше, — сказали мне, — проходят только УАЗы, а зимой в некоторые пункты добираться на ишане...» Важно, что во всех горных поселках круглый год смотрят новые фильмы. Прошлой, из ряда вон холодной зимой был всего один-единственный срыв сеанса. Из 68 киноустановок района в горах расположена почти половина, но Мамедову кажется, мало. Недавно в далекой деревушке открыли новую точку.

— Куда машине трудно добраться, там и людям нелегко ходить в соседнее село на новый фильм, — поясняет Таир Ага-оглы, — люди просили, вот и открыли...

— Кто, аскалалы просили, долгожители? — Нет, поселок молодой. Но подождите, лет через пятьдесят будут там и долгожители...

К старикам, аскалалам, вообще к пожилым людям у Мамедова отношение самое серьезное. Частью это традиция, как и всюду в Азербайджане, частью чисто профессиональное качество — знание психологии аудитории. Ибо в здешних местах мнение стариков обо всем, в том числе и о кино, — большая сила. Сельские киномеханики приглашают их на новую картину, а потом уже они добровольно рекламируют среди своих друзей и знакомых новую ленту. И если прибавить к этому рекламу обычную и то, что о фильмах, идущих на экранах города, всегда можно узнать по телефону, уже не так удивителен успех работников проката в Ленкорани.

— Умелая организация на селе играет еще большую роль, чем в городе, — утверждает Мамедов.

Спустившись с гор, мы заехали в два прибрежных поселка, к кинемеханикам. Двадцать пять лет «крутит фильмы» Елена Ходжаханова, двадцать — Сабир Насуруллаев. Оба ведут дело с энергией и изобретательностью. Личность кинемеханика, считает Мамедов, играет огромную роль в работе сельского кинотеатра, и потому так важно готовить местные кадры. С этой осени в Ленкоранском политехникуме открывается отделение кинемехаников.

Вернувшись в кабинет Мамедова в городе, можно было подвести итоги: все секреты отличной работы ленкоранской дирекции открыты, за исключением одного... Первого. Как же все-таки влияет кино на продолжительность жизни?

— Положительно, — коротко, но убежденно отвечает Таир Ага-оглы.

И дальше я узнал, что долгожители предпочитают картины приключенческие. «Индийская серия» студии ДЕФА — «Сыновья Большой Медведицы», «Ульзана», «След сокола» и другие у них в большом почете, и ведущий актер ее Гойно Митич пользуется у аскалалов особым уважением. Причина таких симпатий? Кто знает? Может быть, старых горцев привлекает сюжет, в чем-то созвучный прошлой беспокойной жизни в горах.

Впрочем, не стоит гадать, почему долгожители (как, кстати, и многие люди менее почтенного возраста) так любят остросюжетные ленты. И в чем причина их привязанности к кино. Есть факт, доказанный практикой, — для нашего репортажа этого достаточно. Все прочее оставим на усмотрение ученых, если, конечно, их заинтересует такая тема для диссертации.

Когда мне исполнилось шесть лет, я уже знала, что буду известной. Но я не хотела быть лучшей в чем-то одном и решила, что стану лучшей певицей, лучшей актрисой, лучшей диск-звездой, лучшей звездой Бродвея, лучшей звездой телевидения и лучшей звездой кино».

Не правда ли, весьма амбициозная программа? К тому же в устах ребенка! Впрочем, ныне миллионы поклонников щедрого дарования Барбры Стрейзанд знают, что мечты маленькой девочки из Бруклина стали явью: таланта Стрейзанд хватило на все жанры музыкального и драматического искусства. В свои 35 лет она единственная суперзвезда Голливуда. И в этом амплуа она чувствует себя не хуже, чем в остальных, «запрограммированных» еще в детстве.

Успех Стрейзанд кажется невероятным на фоне заметного оскудения американской «системы звезд». Журнал «Панорама» в репортаже «Голливуд: нужда в звездах» отмечает: «Актеры, подобные Роберту Редфорду или Джеку Николсону, продолжают рождаться, но актрис, способных очаровывать, завораживать зрителя, за исключением Барбры Стрейзанд, в сегодняшнем американском кино нет. А ведь когда-то, в одном лишь 1939 году, целое созвездие актрис —

нью-йоркских газет на следующий день после бродвейской премьеры музыкальной комедии «Смешная девчонка» с Барброй Стрейзанд в главной роли (из двух часов действия актриса провела на сцене 111 минут).

Она исполнила роль знаменитой танцовщицы и певицы 30-х годов Фанни Брайс — роль во многом автобиографическую. Схожесть их судеб удивительна: Фанни, как и Барбра, была «гадким утенком», которому было суждено превратиться в прекрасного лебедя; обе обладали самообычным талантом, необычайным упорством, верой в собственный успех.

— «Смешная девчонка» многим обязана Барбре, — отмечал Уильям Уайлер, постановщик одноименного фильма, появившегося четыре года спустя после бродвейской премьеры. — Думая о Фанни Брайс, я не мог не иметь в виду Стрейзанд; и она дала фильму больше, чем я ожидал, в ней ощущался истинный профессионализм, убедительность, она не знала усталости.

Кинематографический вариант «Смешной девчонки» был неизбежен — такова судьба почти всех популярных мюзиклов Бродвея. За роль в фильме Стрейзанд получила высшую награду американского кино — «Оскара».

Сергей АВДЕЕНКО

МНОГИЕ АМПУА



Вивьен Ли, Бетт Дэвис, Джоан Кроуфорд, Грета Гарбо, Оливия де Хэвилленд и другие — подарило зрителям 23 фильма. В 1976 году доля мужских ролей в голливудской продукции составила 73 процента».

И все-таки даже в этот неблагоприятный для слабого пола момент кино США имеет в своем активе такие интереснейшие имена, как Фэй Данауэй, Эллен Бёрстин, Джейн Фонда, Лайза Минелли... А «звездой» в традиционном толковании этого феномена остается, пожалуй, лишь Барбра Стрейзанд.

«Нескладная, с некрасивым профилем, угловатыми руками... И все же она талантлива, чертовски талантлива». Эти слова появились в одной из

...Пуласки-стрит в Бруклине была улицей детства Барбары (Барброй она станет позднее, по настоянию продюсеров). Ее отец умер, когда девочке исполнилось пятнадцать месяцев; и она вместе со старшим братом воспитывалась у бабушки с дедушкой: мать, не сумевшая оправиться от постигшего семью горя, три года пролежала в больнице.

Еще ребенком Барбара увлекалась пением: слушала по радио выступления известных певцов и повторяла за ними популярные песни. В семь лет ей предстояло впервые выступить на концерте в школе. Она долго готовилась, но накануне простудилась и слегла. «Я утешала ее, как могла, — вспоминает мать Барбары. — Но она

и не думала сдаваться: вечером встала, надела новое платье, мешком вставшее на ее тщедушном тельце, и отправилась в школу. После концерта я снова уложила ее в постель. Она была удовлетворена, получив свою долю аплодисментов. Тогда-то я и осознала впервые, каким необычайным упорством обладает моя дочь».

После школы, в 15 лет, Барбара начинает самостоятельную жизнь. Она снимает крохотную квартирку и работает кассиром, билетером, продавцом программ в театре. Однажды, августовским вечером 1960 года, она зашла в ночной клуб, где проводился любительский конкурс певцов, и... получила главный приз — пятьде-

сят долларов. Затем последовал первый контракт, первая пластинка, первый большой успех. Вот тогда-то Стрейзанд и становится Барброй...

Спустя год после «Смешной девчонки» Стрейзанд играет главную роль в экранизации бродвейского мюзикла «Хелло, Долли». Умелая реклама, в деталях разработанное искусство «создания» кинозвезд — все это заранее подвело американцев к мысли, что они присутствуют при рождении новой Джуди Гарланд или Мэрилин Монро.

Шестидесятые годы породили множество популярных мюзиклов — этого традиционного жанра Голливуда: достаточно вспомнить такие ленты, как «Вестсайдская история», «Звуки



НЕ ВДВОЕМ

Юлий СМЕЛКОВ

стием — «Рождение звезды». Интерес к этой ленте подогревается многими факторами. Во-первых, сюжет картины трижды использовался Голливудом (история трагической любви между некогда знаменитым, а ныне опустившимся актером и молодой, восходящей звездой экрана). Во-вторых, уже в ходе работы над фильмом обнаружилось разногласие: несколько раз переписывался сценарий, сменился продюсер.

Партнером Барбры выступил Крис Кристоферсон, исполнитель поп-музыки. Об интересе к фильму и к искусству популярных певцов свидетельствует такой факт. Во время съемок концерта на гигантском стадионе (сюжет нового фильма осовременен: главные герои — звезды «рока») поклонники Кристоферсона и Стрейзанд были приглашены на выступление. И вот под палящим аризонским солнцем 70 тысяч зрителей блестяще исполнили роль «массовки», бурными овациями встречая каждое выступление своих кумиров.

Мнение критики по поводу фильма разделилось, однако Стрейзанд и Кристоферсон полностью покорили публику: шесть миллионов долларов, вложенные в фильм, себя оправдали. Барбра Стрейзанд еще раз «попала в точку».

В Голливуде частенько вспоминают одну старую историю про моло-

Сергею Кротову, герою фильма «Только вдвоем» (сценарий Анатолия Тоболька, режиссер Георгий Кузнецов. Свердловская студия), жизнь представляется ясной и прекрасной. В свои семнадцать лет он успел полюбить, жениться, уехать из Москвы в неведомый поселок на границе тайги и тундры, устроиться работать там на радио. Теперь для полного счастья он собирается описать все это в художественном произведении, полагая, что получится бестселлер (его слово) и он станет славен и знаменит. Сергей Кротов — представитель поколения и, по замыслу авторов фильма, сын века. Поколения, раскованность которого может показаться нахальством, а чувство собственного достоинства — зазнайством, но на самом деле в нем нет ни того, ни другого, просто формы его самовыражения нередко коробят людей.

В этом-то и все дело. Оскорбленный недоверием и непониманием, он уходит из редакции, устраивается истопником и ждет, когда из Москвы придет ответ, — туда послана повесть. Ответ приходит, в нем сообщается, что у автора есть способности, но жизни он не знает, и стало быть, повесть печатать не будут. Сергей в отчаянии сжигает рукопись, но тут появляется старший товарищ и сурово укоряет его за малодушие. Сергей, удивившись, уезжает за жизненным опытом еще дальше — в тундру.

Весь этот сюжет имеет смысл и ценность в одном только случае — если через него нам открывается духовный портрет поколения. Причем путешествия в дальние края, равно как и писание повести, для этого портрета, в сущности, ничего не дают — одни едут и пишут, другие не едут и не пишут. Что остается? Психологическое и душевное своеобразие поколения, проявляющееся в данном случае прежде всего в любви.

Любовь Сергея определяется его характером, главная черта которого — отсутствие страха перед ответственностью, перед делом. Может показаться, что он все решает один, на самом деле это не так, ибо его одного просто нет, есть двое — Сергей и Катя, и он всегда говорит от имени двоих. Любовь дает им обоим ту свободу самовыявления, которую авторы не без оснований считают чертой нынешнего поколения.

К сожалению, решительность Сергея не поддержана в фильме характером Кати, из-за чего все несколько перекашивается. Она холодно-кокетлива, сентиментальна, но самое главное — в фильме нет того ощущения нерасторжимого единства двух людей, без которого его сюжет превращается в историю о самонадеянном мальчишке и доверившейся ему глупенькой девочке. Нет этого «только вдвоем», вынесенного в заглавие фильма, есть ведущий и ведомая. И никакие кадры, изображающие влюбленных на фоне московских достопримечательностей, этого недостатка не устраняют.

Впрочем, надо сказать, что изобразительное решение фильма вообще не соответствует его содержанию. В картине немалое место занимают экзотические северные пейзажи, сняты они хорошо, но особого отношения к делу не имеют, а иногда просто мешают. Сергей и Катя, как нам показали в начале фильма, просто ткнули пальцем в карту и поехали, куда показал палец, стало быть, дело не в Севере, а в них самих. А «они сами» в картине есть только наполовину.

музыки», «Моя прекрасная леди». Впрочем, успех этих фильмов был основан не на «звезде», а на острой социальной тематике, сплавленной с выразительными средствами музыки и хореографии, либо на других, более плоских голливудских приемах — великолепии декораций и пышности костюмов. Мюзиклы с участием Стрейзанд не отличались от многих штамповок, однако покорила удивительным талантом актрисы.

— Барбра — очень хорошая актриса, — заметил один из продюсеров Голливуда, — но в кино этого частенько оказывается недостаточно. Для актера главное — некая внутренняя правда, которая должна оставаться правдой и на большом экране. Вот в этом-то и необычность Стрейзанд. Она обладает такой правдой, которую можно увеличить на экране в 500 раз, и она все равно ею останется.

После «Долли» Стрейзанд становится одной из самых высокооплачиваемых кинозвезд в мире. За выступления в ночном клубе Лас-Вегаса ей платили по 50 тысяч долларов в неделю. Безжалостная пресса следит за каждым шагом актрисы, публикуя всякого рода небылицы, смакуя не во всем удавшуюся личную жизнь Барбры. Что ж, подобные вещи нередко сопровождают создание очередного американского мифа.

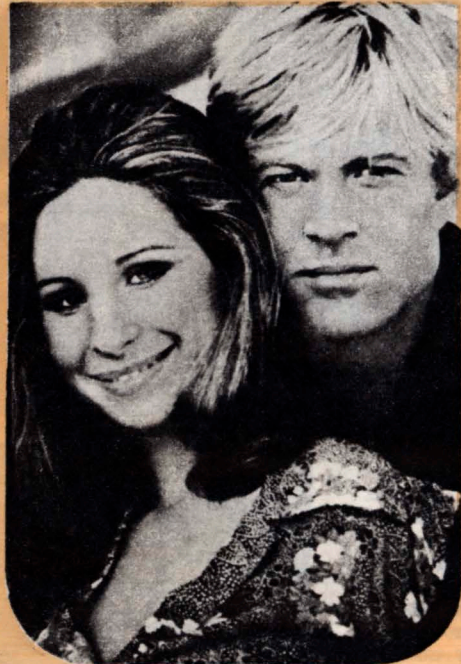
главную роль в одном из первых «ретрофильмов» — «Какими мы были», в паре с Робертом Редфордом.

В 1975 году Голливуд пытается эксплуатировать старый успех Барбры Стрейзанд, создав продолжение истории Фанни Брайс — мюзикл «Смешная леди». К работе над фильмом были привлечены серьезные силы — сценарист Джей Аллен и композиторы Джон Кандер и Фрэд Эбб — все они участвовали в создании «Кабаре». Специально для этого фильма был возрожден из забвения оператор «Смешной девчонки» Джеймс Хоув. Словом, «Смешная леди», по выражению журнала «Филмз Иллюстрид», обещала стать не просто мюзиклом, а «мюзиклом с большой буквой».

Однако, как это часто происходит в подобных случаях, «Смешная леди» оказалась хуже первой серии. Вторичность сюжета, затертые штампы, откровенный парад костюмов (в фильме Стрейзанд меняет более сорока туалетов) — все это не позволило новому фильму выйти за рамки заурядности, хотя и прибавило поклонников Барбре, а также способствовало рождению новой звезды — снова мужской — Джеймса Каана.

И все-таки о Барбре Стрейзанд снова заговорили газеты, еще раз на все лады пересказывалась исто-

БАРБРЫ СТРЕЙЗАНД



- «Смешная девчонка»
- Барбра Стрейзанд
- «Ради бога»
- «Хелло, Долли»
- «Какими мы были»

— Часть нашего общества убивает то, что любит, и отвергает то, что им самим создано, — заметила как-то не без горечи Стрейзанд. — На деле оно ненавидит успех, стремится поставить на место «высочку», втоптать его обратно в грязь.

В начале семидесятых годов счастливую звезду Барбры заволакивают тучи. В 1971 году на экраны выходит мюзикл «Кабаре» с участием Лайзы Минелли, дочери Джуди Гарланд. Популярность Стрейзанд падает: читатели журнала «Фотоплей фильм» называют лучшей актрисой года Минелли, отодвигая Барбру на третье место. На время она порывает с мюзиклами, снимается в телевизионных фильмах-концертах. Затем играет

рию «простой бруклинской девчонки», сумевшей поймать птицу счастья.

— Как мне хочется, чтобы кто-нибудь написал о настоящей Стрейзанд, — заявила однажды Барбра. — Я ведь человек очень простой, обычный. Люблю проводить свободное время дома, одна или с друзьями. Сама мысль о необходимости быть «звездой» причиняет мне боль.

Ее называют слишком темпераментной, трудной в общении, тяжелой в работе. Она требовательна ко всем — к друзьям и знакомым, к своей работе, к себе самой.

И все же требовательности ей не хватало: Стрейзанд вновь выбирает проторенную дорожку. В 1977 году на экраны выходит фильм с ее уча-

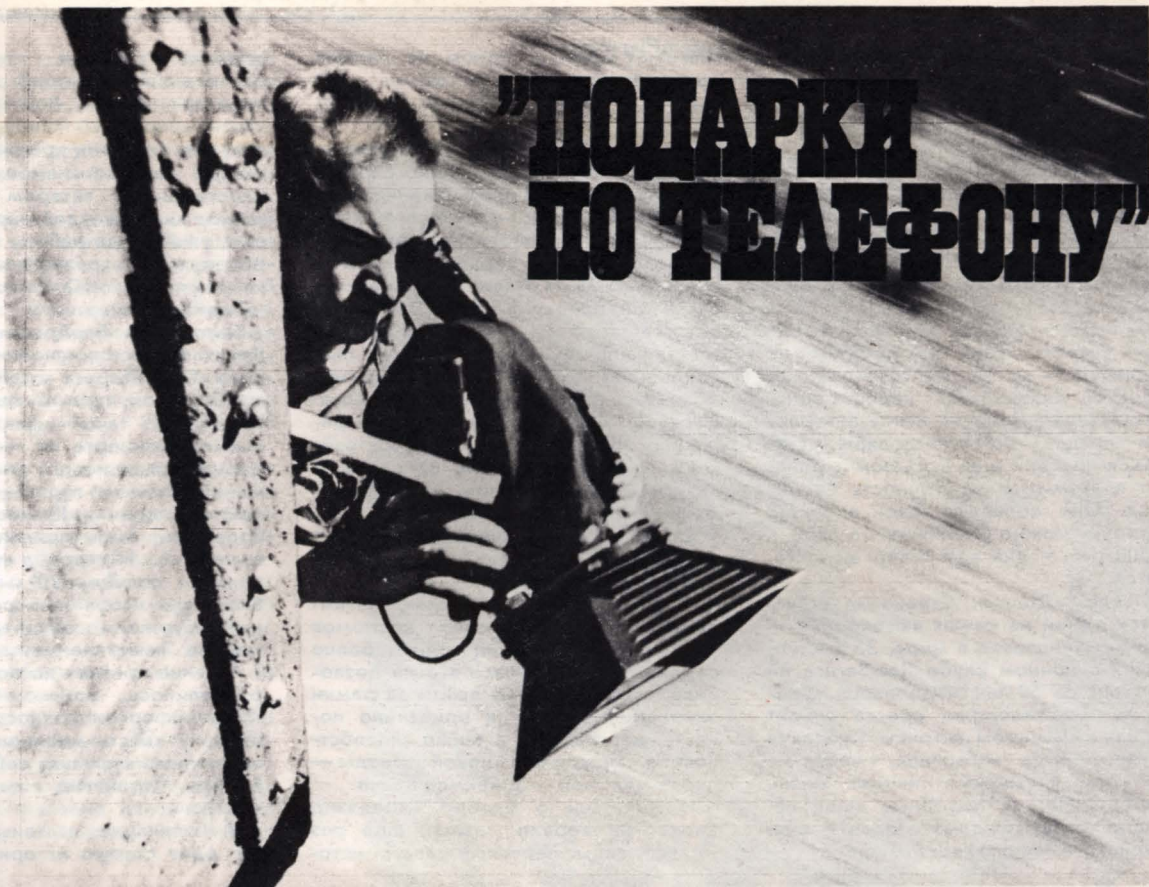
щую кинозвезду, которая все время твердила: «Я ненавижу кино, ненавижу вставать спозаранку, ехать на студию, гримироваться, не выношу премьер». «Так почему же вы не бросите все это?» — воскликнул один из ее друзей. «Я не имею на это права, — ответила актриса. — Я ведь звезда».

В Голливуде, как отмечают многие, при личном знакомстве большинство звезд разочаровывает. Барбра Стрейзанд, напротив, покорила больше, чем на экране. И все же, помня о том, что она — звезда, Стрейзанд часто повторяет: «Я все еще «я». Я люблю свою жизнь, люблю все, что я сделала до сих пор, люблю все, что мне еще предстоит сделать».

Журналист, попавший на съемки детективного фильма, тотчас начинает ощущать себя криминалистом. В блокноте появляются пометки о загадочном убийстве... подделанных накладных... похищенных грузах... версиях преступления... Все это, разумеется, есть и в моих записях. Но начинаются они все же с другого. С известного рассуждения Сократа о хорошем и дурном (оно припомнилось в нашем разговоре кинорежиссеру Алоизу Бренчу), с размышлений о моральном климате в семье, о воспитании детей, о жестокости и эмоциональных мотивах преступления. Режиссер предложил мне перешагнуть через привычный рубеж «занимательности» детектива. Конечно, фильм должен держать в напряжении. «И все-таки, о чем мы будем говорить, — спрашивает меня Бренч, — о специфике этого киножанра, о чисто профессиональных приемах режиссуры или о том, как такие фильмы влияют на людей?»

Вопрос не праздный. И обращен скорее не ко мне, а к многочисленным поклонникам детективного жанра. Что кажется им привлекательным и важным в подобных картинах? Фильмы Алоиза Бренча «Шах королеве бриллиантов», «24-25» не возвращается», «Свет в конце туннеля», «Ключи от рая», «Быть лишним» (получивший приз за лучшую режиссуру на Всесоюзном кинофестивале в Риге), конечно же, знакомы кинозрителям. Сейчас режиссер заканчивает на Рижской студии детективную ленту «Подарки по телефону».

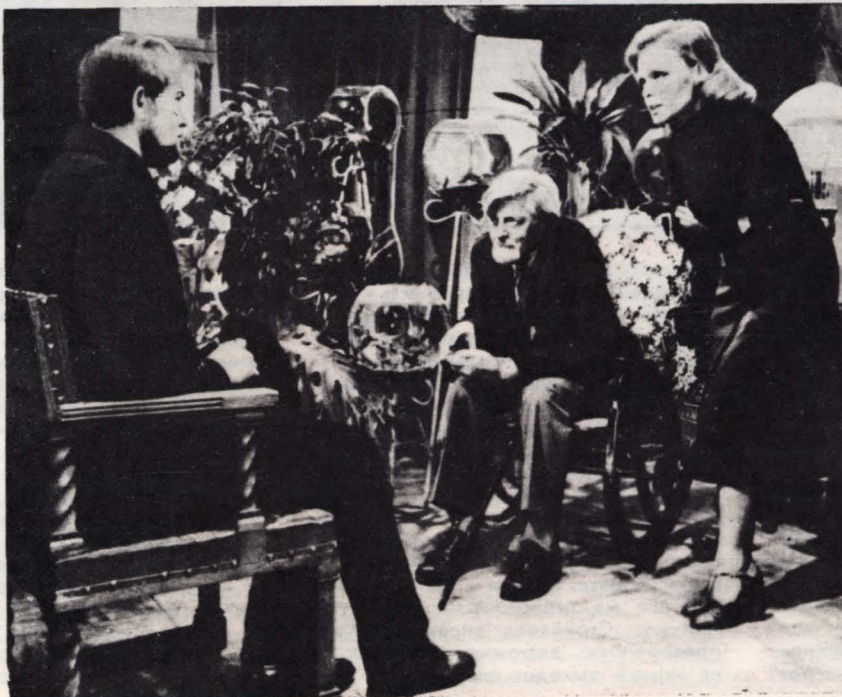
— Не кажется ли вам (теперь спрашиваю я), что жизненный урок, который мы обычно извлекаем из детективной истории, нам как бы из-



вестен заранее? Он напоминает привычные сигнальные огни, мимо которых, как поезд, проносится детективный сюжет. Мораль ясна, выводы бесспорны — зрителям же интересна сама дорога, ее загадки.

...Когда я прочитал сценарий «Подарки по телефону», мне вновь пришло на ум это сравнение. Здесь сам сюжет построен на дороге, на рейсах товарных поездов, которые водит машинист тепловоза Петерсон. В «Подарках по телефону», как и во всяком детективе, много неожиданного, таинственного. Загадочны телефонные звонки, время от времени раздающиеся в квартире машиниста, загадочен голос незнакомца (неестественно растянутый, низкий, скрипучий), сообщающего, что герою снова переведены на счет в сберкассе деньги. Откуда? За что? И это постоянное предупреждение «держать язык за зубами» и непонятное, странное «уточнение», что в дальнейшем машинисту будут платить отдельно за каждый рейс? Сумма «подарков» уже перевалила за четыре тысячи. Машинист не сообщил милиции об анонимных переводах. Запутавшись, боясь и правосудия и людей, втянувших его в преступную игру, он сам, на свой страх и риск начинает распутывать тайну...

Что это, вымысел? Игра фантазии? Но за сценарием Андриуса Колбергса стоит реальная история: преступление, непростая житейская драма, гибель человека.



● Оператор Микс Звирбулис ведет съемку с мчащегося поезда

● Петерсон (Стасис Петронайтис)

● Розе (Харий Лиепиньш), Тамара (Евгения Пleshките)

● Петерсон попадает в логово преступников. В роли «Дядюшки» — Виктор Звайгзне

Фото Ульдиса Оскантса

В павильоне студии снимается сцена в сберкассе, когда Петерсон пытается узнать, кто же все-таки переводит ему деньги. На площадке — обычная работа: ставят свет, готовят кадр, актер Стасис Петронайтис (он играет машиниста) заполняет бланк у окошечка кассы. И вдруг, отложив ручку, просит: «Напишите, пожалуйста, за меня! Не могу!» И я замечаю, как взволнован актер: просто руки не слушаются...

Потом вместе с режиссером мы поднимаемся в кинозал и смотрим рабочий материал. Он еще не смонтирован, а только «подложен», как говорят в кино. Еще не найден ритм будущей ленты, нет важных эпизодов, с экрана звучит черновая фонограмма. Это «сырой материал», и непрофессионалу его смотреть трудно, особенно когда речь идет о таком динамичном киножанре. Впрочем, многие сцены впечатляют и «в черновике»... Вот по крышам мчащихся вагонов пробегают какие-то люди. Перевешивают хвостовые огни состава и на полном ходу (это сложнейшая и весьма опасная съемка!) отцепляют последний вагон.

Машинист едва успел заметить, как откатился вагон за поворот дороги. Теперь он наконец понял, за что ему делали такие щедрые «подарки»...

В детективе всегда привлекательны неожиданности, острота действия, запутанная интрига, в которой мы должны разобраться. И все-таки не детективная фабула здесь самое интересное.

— Поговорим? — предлагает Алоиз Бренч после просмотра. — Вы спрашивали, что для меня главное в этой истории? Страх. Человек попадает на шантаж. У него не хватает мужества довериться органам милиции. Он молчит... Смотрите, он как будто бы ничего и ни у кого не крал, не воспользовался сам «подаренными» деньгами, но оказался замешанным в преступлении. И неизбежно надломился. Все это и есть страх — даже желание киногероя в одиночку раскрыть преступление. Нет, не надо быть суперменом, надо только оставаться честным и наедине с самим собой.

Серьезно ли все это или только пища для развлечения, для нервной встряски зрителей? Да, кинодетектив принято у нас относить к легкому, развлекательному жанру. Между тем здесь все далеко не просто и не легко. Снимая детектив, обращаясь к личности преступника, мы не имеем возможности сослаться на личный опыт. Но мы должны показать преступника таким, какой он есть, чем меньше фантазии здесь, тем лучше. Вот почему я всегда стараюсь использовать приемы кинодокументалистики, вводить в игровые сцены хроникальный фон.

(Мне вспомнилась реплика Алоиза Бренча во время просмотра фильма «Быть лишним». На экране показывались улицы Риги. В толпе появлялся человек, подходил к чьей-то машине... «Смотрите. Все натурально, никто не замечает, что идет киносъемка, что в кадре появился актер, что он действительно только что угнал чужую машину».)

— Конечно, достоверность происходящего, — продолжает Бренч, — это лишь путь к определенной цели. В чем она? Пожалуй, именно в том, чтобы убедить зрителей, что на экране не игра, а жизнь. Необычайно важно дать почувствовать, что преступник приносит боль людям. Не только тем, кто страдает сам, но и их родственникам, близким, наконец, собственной семье, которая осталась по другую сторону тюремной решетки. Огромный моральный урон! И если мы сумели доказать это, сумели именно этим затронуть зрителей, значит, цель достигнута.

Однажды я показывал фильм «Быть лишним» в колонии строгого режима. Помню, как разрыдался один из заключенных, парнишка-литовец. Он был буквально потрясен. Чем же?.. Увидел земляка, литовского актера Витаутаса Томкуса, игравшего рецидивиста, увидел чью-то загубленную жизнь, принесенную людям только зло и горе, и, наверное, содрогнулся...

...Съемочный период фильма «Подарки по телефону» подходил к концу. Солнечным утром оператор Микс Звирбулис снимал на натуре последние кадры: проезды поезда, который ведет машинист Петерсон.

— В монтаже я хочу найти метафоричный образ этого поезда, проносащегося через весь фильм, — говорит на прощание Алоиз Бренч. — Передать ощущение тревоги, грозной опасности, которая неотвратимо надвигается на героя, оказавшегося в одиночестве. Помните поезд в романе Золя «Человек-зверь»? Да, вы, конечно, правы: надо думать о зрелищности фильма, о том, чтобы он смотрелся на одном дыхании.

В конце концов это наша профессия.

те, кто за кадром

ЧТОБЫ ВТОРОГО ТАКОГО НЕ БЫЛО

Одев новое платье, человек вдруг ощущает себя каким-то другим, новым. Одежда придает изящество или солидность, оттеняет женственность или чудачество. Мы не только выбираем себе костюм по характеру, по вкусу, но и сами невольно приспосабливаемся к своей одежде. Мужчина в джинсах — юноша, почти мальчик, а в галстуке и темном пиджаке он официален, строг и выглядит на десять лет старше. Одежда может быть броской, или рассчитанной на «эффект замедленного действия», или просто небрежной, без особого расчета. Эти три метра ткани способны многое сказать о человеке — от рода его работы до его темперамента. Не случайно костюм имеет историю, в которой слились все истории воедино, — история развития общества, история нравов, технического и художественного прогресса...

Когда познакомишься с работами художницы Лидии Нови, с ее эскизами, костюмами персонажей разных фильмов, замечаешь, как одна точно найденная деталь меняет восприятие целого и как костюм «дописывает» портрет героя...

Наш корреспондент Евгения ГОЛОВНЯ встретила с Лидией Юльевной Нови и попросила рассказать о своей работе.

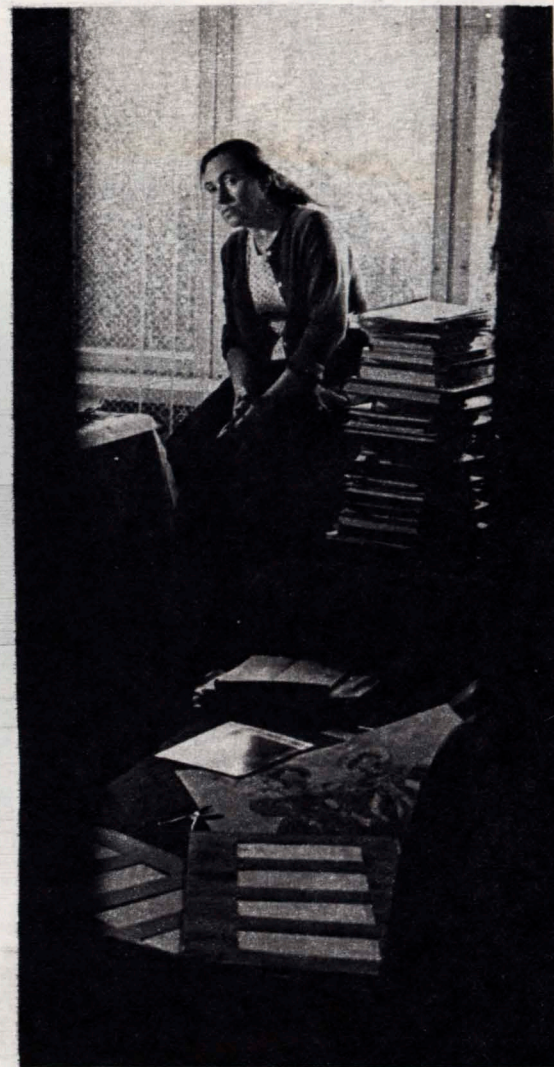


какой фильм был для меня самым интересным? Пожалуй, «Легенда о Тиле» режиссера Александра Алова и Владимира Наумова. Хотя «самое интересное» было и во время съемок «Андрея Рублева». А «Бег»? А «Визит вежливости»? Нет, неинтересного, кажется, вообще не было. Двадцать лет в кино — семнадцать фильмов...

«Легенда о Тиле» — картина сложная. Шестнадцатый век. Множество литературных материалов, полотно прекрасных художников. Каждый живописец той эпохи видел и отражал мир по-своему, но суровость и простота Брейгеля представлялись наиболее близкими по духу к Тиле. Мне казалось, что художественное решение фильма должно было быть цельным, монолитным, чтобы не получилась окрошка из стилей, деталей и характеров. Важно было найти общее колористическое решение костюмов. В те времена не существовало современных звонких цветов: красители были естественными, неяркими. Преобладала коричневатая-зеленая гамма, фактура тканей была чаще всего дмотканой. Несмотря на то, что черный цвет стал придворным только при короле Филиппе, а Карл V облачился в траур лишь после смерти жены, весь двор в фильме одели в черное — это дало ощущение чопорности, величия, всеисильности традиции. Нюансы характеров отражались в деталях воротника, плаща, в фактуре ткани, украшениях. Украшения играли тогда огромную роль — они служили символом богатства, отражали общественное положение, наминали о родословной.

В начале фильма Карл V (артист Иннокентий Смоктуновский) — уверенный в себе завоеватель, властный полководец. Его костюм прост: кольчуга, простой отложной воротник, легкая накидка, на груди только «Золотое руно». Смоктуновский двигался в этом костюме легко и молодо, но «по-королевски». В сцене отречения Карл V — дряхлый старик. На нем длинный плащ, подбитый роскошным мехом, затканый гербами покоренных государств — атрибуты величия и власти. Монарх засыпает во время церемонии, он стар, и ему просто уютно и тепло под меховой накидкой.

В фильме Александра Алова и Владимира Наумова — большая протяженность действия. Юный Тиль вырастает в борца за свободу народа. Мы видим его мальчиком, подростком, юношей, зрелым человеком... Так и вышло, что его гардероб «богаче» гардероба короля. Для каждого периода нужно было найти характерные черты, подчеркивающие эволюцию героя. Детский костюм был решен довольно ярко: красное, зеленое, белое. В юношеском необходимо было создать ощущение



«выроста», заузить плечи, укоротить штаны и рукава, ввести больше поперечных линий. И когда актер Лембит Ульфсак должен был стать взрослым Тилем, в этом ему тоже обязан был помочь костюм.

Как-то Григорий Львович Рошаль сказал мне: «Ты рисуешь девочку. Изобрази ее так, чтобы второй такой не было». Эти слова стали принципом в работе. Все мои герои неповторимы для меня, и случается, что, казалось бы, самые легкие костюмы требуют вдруг больше всего работы. Так было в фильме «Непростенная любовь». Пришлось изрядно потрудиться, чтобы среди одноцветной, безликой массы шинелей зритель сразу же улавливал, где «красные» и где «белые».

Казалось бы, просты и костюмы к «Андрею Рублеву». На Дурочке холщовое рубище, а сверху какое-то тряпье с чужого плеча. Но в одеянии должна ощущаться судьба этой девушки с серьезными детскими глазами, которую все привыкли звать дурочкой. Она не умеет украшать себя, «как все»: на шею веревочка, на ней расписной черепок, косточка и камешек. Это ее стремление быть красивой, а может быть, талисман...

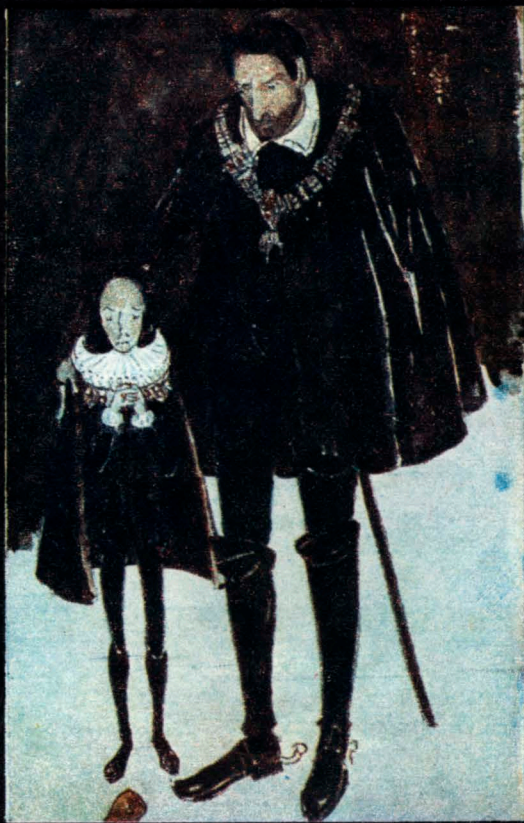
Костюм в кино, как музыка, которую отдельно от фильма не воспринимают. Мы видим костюм не сам по себе, а вместе с героем, его движениями, окружающим пейзажем или декорациями. И пустячная неточность вдруг пробьется, словно фальшивая нота. То же бывает, если чуть-чуть недоработан грим, неточна декорация, «плывет» звук. Зритель может и не понять, в чем дело, но общее впечатление будет смазано. Кинематограф — искусство коллективное, поэтому каждый соавтор должен работать без огрехов.

Временами, когда я пишу эту статью, — для себя, не для фильма — я ловлю себя на мысли, что выбираю план совсем «киношный». Я люблю кино. Каждый новый фильм — это новый мир. Всегда поиск, всегда переосмысление. А во время последнего, съемочного периода — еще и умение избегать конфликтных ситуаций. Все вроде бы налажено, все подготовлено. Съемка! И вдруг королева в слезах — за последние сутки она поправилась, платье не сходится. Какое уж тут королевское величие! На ходу расставляем, удлинняем, меняем ленточки, перешиваем пуговицы... Доводим мелочи.

А из этих мелочей и должен складываться образ, «чтобы второго такого не было».

На 4-й странице обложки — эскизы Лидии Нови.

Эскизы художника по костюмам Лидии Нови к фильмам «Легенда о Тиле» и «Инкогнито из Петербурга».



Статья о творчестве Л. Нови на 3-й странице обложки.

