


- 
- профессия:
художник кино
 - долг перед
будущим

СОВЕТСКИЙ
Экран 3

СОВЕТСКИЙ Экран

№ 3 февраль 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:



Александр Калягин:
под аккомпанемент
вопросов и сомнений.
Стр. 14—15

Горькая правда
об опасном явлении...
Режиссер Толомуш Океев
представляет свой новый
фильм «Улан».
Стр. 10—11



Творческими поисками
был отмечен
кинофестиваль в Пловдиве.
Об этом статья
«Нужна ли
мужчине лодка?».
Стр. 18-19.

Кого ожидает
гражданка Никанорова?
Репортаж со съемок
мосфильмовской
ленты.
Стр. 20



На первой странице обложки — актриса Наталья БЕЛОХВОСТИКОВА (читайте о ней на стр. 6—9).
Фото Игоря Гневашева.

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. ХАНЮТИН, 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: 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 3 (507) — 1978 г. Сдано в набор 16/XII — 1977 г. А 00307. Подписано
к печати 5/1 — 1978 г. Формат 70×108¹/₈. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 284. Заказ № 1617.
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.

ЗАПОМНИМ ИМЯ

Владимир
ГРУДСКИЙ



Хороша кукуруза!

Драматургия
рождается здесь...



ЛИЦОМ К ЛИЦУ

Леонид МУРСА,
директор Бюро пропаганды советского киноискусства

В последнее время с тревогой говорят о падении посещаемости кинотеатров. Но кино остается самым массовым, самым любимым видом искусства, и в этом нет противоречия. Усилия мастеров отечественного экрана принесут еще более весомые плоды, если постоянно повышать уровень зрительского восприятия, подготовленность зрительской аудитории. Все это диктует необходимость целеустремленной и эффективной кинопропаганды, которой и призвано заниматься наше Бюро.

Пропагандистов, лекторов, творческих работников кино, выступающих по путевкам Бюро пропаганды, можно встретить в Академгородке и в студенческом общежитии, в рабочих клубах и в школах, в сельских домах культуры, среди воинов Советской Армии. Мы рассматриваем свою деятельность как составную часть общепартийной пропаганды, просвещения и коммунистического воспитания и гордимся возложенными на нас обязанностями.

Форм кинопропаганды существует немало — киноуниверситеты и кино-

ритель интересуется:

— А что еще снял этот режиссер?

Значит, фильм произвел впечатление.

Когда «Годы рождения» появятся на экране, такой вопрос, думаю, прозвучит не однажды. И будет особая ему цена. «Годы рождения» — третий фильм Бахадыра Музафарова. Но зрелость этой ленты может показаться труднообъяснимой, если связывать ее с двумя предыдущими. Ведь те фильмы вроде бы далеки от истории. Там речь о наших современниках — рабочих, тружениках совхоза, — люди это самые обыкновенные, без орденов, без громкой славы.

Однако удача Музафарова в жанре историко-революционном опирается на его производственные ленты.

Прошлое, говорят, знать полезно. Это позволяет лучше разобраться в настоящем. Помогает жить. И помогает осознать свой долг перед будущим.

Скороговорочка «конваса» вляется в гул станков, тарыхтение комбайнов, рев воды, падающей на турбины. Есть ли у документального кино более достойное поприще, чем мир производства, мир реальностей сегодняшнего дня? Тот мир, в котором отковылаются нетрадиционные и вместе с тем типические характеры, рождаются знаменательные общественные явления. Увидеть это, осмыслить, претворить в кинодокумент под силу только мастеру. Но природа, как известно, не производит готовых мастеров.

«Как рождается улыбка», 1 часть, 1976 год. «Королева полей», 2 части, 1976 год. Черно-белый фильм и цветной. Хромоконтраст, однако, вещь безобидная. А страдает глаз зрителя от контраста между бледным этюдом (первый фильм) и работой, исполненной хрестоматийного блеска. Если бы не титры, вам бы и в голову не пришло, что обе эти картины сделал один режиссер. Но титры повторяют имя — Б. Музафаров...

Из аннотации на фильм «Как рождается улыбка»: «На примере взаимоотношений рабочих — старожилов бригады и новичков — показан сложный процесс формирования и роста самосознания рабочих, чувства ответственности за общее дело».

Вы, читатель, получили преимущество перед теми, кто видел фильм на экране. Зритель мог лишь догадываться о намерении авторов. Ребята в бригаде Василия Надзадзе симпатичные, ничего не скажешь. А вот что у них за души? И не валяют ли дурака эти взрослые парни, не подтрунивают ли над авторами, когда с серьезным видом рассказывают о каких-то детских размолвках и при-

мирениях, придавая всему этому высокое воспитательное значение? Решили как-то на бригадном собрании, говорит один из них, обсудить поведение Коли Смирнова. Новичка, который «не успевал, тянул всю бригаду». Одни стояли за то, чтобы «убрать» Колю, другие возражали. Все-таки оставили новичка в бригаде, и теперь он работает хорошо. Вот и весь сказ, я не опустил ни одной подробности. Еще два-три подобного же рода производственных «конфликта» (о каждом рассказано в синхронах), и — конец фильма.

Можно было бы, конечно, на этом поставить точку и в биографии режиссера. Или по крайней мере многоточие, за которым следует продолжительное молчание. Но на Узбекской студии научно-популярных и документальных фильмов привыкли терпеливо разбираться в возможностях новичка, не поддаваясь гипнозу неудач и удач, гипнозу самых блестящих рекомендаций.

И вот «Королева полей».

Щелкает затвор, раз, другой, на снимках корреспондента районной газеты — лицо Мастуры Хашимовой. Впрочем, имя этой девушки мы узнаем чуточку позднее. После того, как камера и диктор представляют нам одного за другим парней из ее бригады. В свободное от работы время. Одного среди розовых кустов. Другого в окружении детей. Третий, «лучший изобретатель совхоза и его окрестностей»: демонстрирует нам свои шедевры: светомузыкальный радиоприемник, «автоняню», которая усердно и нежно начинает потряхивать коляску «по первому рыданию»... Словом, воспитывают, выращивают, конструируют. Находят удовольствие в том, что приспосабливаются и для других.

Минута экранного времени, а мы уже заинтересованы заботами молодых кукурузоводов из далекой Ферганской области.

Авторы фильма (сценарист Вилор Ниязатов) не высказывают конфликтов ради конфликтов. Достаточно многих, умело найденных и бегло отмеченных деталей, чтобы создать жизненно правдивый фон и при этом подчеркнуть: особенных разногласий в этой бригаде быть не может. Людей держит вместе не одна только работа, а взаимопонимание и взаимосимпатия.

Но все это, так сказать, второй план. А крупно — мысль: большие перемены должны произойти в сознании дехкан, привыкших поклоняться одному лишь хлопку, чтобы заняться новой культурой. Отсюда не вымученная, а жизненно точная драматургия.

Мастура гонит свой мотоцикл к соседям, в хлопководческую бригаду.

Ее приветливое, улыбочное лицо на этот раз сурово. Соседи, нарушив очередность, отвели воду из арыка на свое поле. «Подумаешь, кукуруза, — небрежно говорят они Мастуре. — Хлопок важнее...» Инцидент был разрешен секретарем райкома комсомола. Инцидент, но не конфликт, и авторы не обманываются на этот счет. Убедительно показывают они, почему растет число сторонников бригады Мастуры Хашимовой, как приходят люди к пониманию той истины, что жизнь не стоит на месте, она вмешивается в экономику, в культуру, во взаимоотношения людей...

Утверждение, что нужно иногда повторять прописные истины, само уже стало прописной истиной. Вспомним одну из них: основа документального фильма — сценарий. Не формально отписанный, для того лишь, чтобы запустить фильм в производство, но сценарий добротный, сработанный на совесть. Он будет меняться в процессе съемки, но если авторский замысел настоян на жизненном материале, имеющем общественный интерес, и отчетливо выражен драматургически, такой замысел устоит перед любой «каверзой», которая может подстеречь съемочную группу.

— Хороший сценарий? — переспросил меня Хайрулла Джурраев, главный редактор студии. — На производственную тему? Для нас это, за редкими исключениями, понятие абстрактное. Мы почти не знаем таких сценариев. Но добрая половина нашей продукции — это производственные фильмы. Много ли среди них таких, которые не стыдно отправлять в прокат? Могу назвать «Молчаливый Файзулла», «Битва за пять миллионов», «Горячий час», ну — еще с десяток, не больше... Трудная тематика.

Выражение «сложный мир производства» привычно срывается с языка, а смысл подчас минует сознание. Между тем он действительно сложен, этот мир. И требует уважительного к себе отношения не только со стороны производственников. Может ли журналист, пишущий на производственные темы, позволить себе «плавать» в таких понятиях, как рентабельность и прибыль, хозрасчет и бригадный подряд? Может ли он плохо разбираться в том, чем живут люди, о которых он пишет?

Не случайно в программу факультетов журналистики давно включены курсы, знакомящие студентов с хозяйственной деятельностью промышленных и сельскохозяйственных предприятий. Не знаю, есть ли смысл вносить поправки в программу ВГИКа, но наивные представления иных документалистов о производстве зако-

номерно приводят к фильмам поверхностным.

Х. Джурраев:

— Прежде чем говорить о проблемах производства, которые нас должны волновать, нам бы решить проблемы своего производства.

Резонное замечание.

Не так давно мне довелось в составе съемочной группы работать на Харьковском электромеханическом заводе. Приняли нас радушно. Помогали, я бы сказал, самоотреченно. Потому что наш приезд был для завода точно как гроздня. Один из цехов был превращен в съемочную площадку, и это продолжалось почти два месяца. А между прочим, цех выполнял напряженную производственную программу. А мы то одних, то других рабочих держали по несколько часов в фокусе осветительных приборов, загромождали рабочие места и проходы своей «чудо-техникой», шлагбаумами кабелей, да и просто отвлекали людей — интересно ведь, кино! Мы старались не смотреть в сторону плакатов, призывающих бережечь рабочую минуту, стыдились замечать, с какой тоской взирал на нас милейший человек — начальник цеха, когда мы являлись к началу очередной смены.

Но и нам было несладко. Понадобилось, скажем, синхронно снять бригадную пятиминутку. Но мыслимо ли записать человеческую речь в таком шуме! Потребовалось, чтобы выключили станки, компрессоры, вентиляцию? На это мы не отважились. Пришлось отказаться от эпизода, который казался нам интересным.

Ситуация эта самая обычная. С подобными вещами сталкивается не одна киногруппа — и мечтает о портативной технической экипировке, об удобных синхронных камерах, о высококачественной и при этом высококачественной пленке...

— Вы, наверное, обратили внимание, — сказал мне Джурраев, — среди нас мало таких, кому далеко за сорок. Можно сказать, молодежная у нас студия. Нет равнодушия к делу, к престижу студии, в отношениях с товарищами. В прошлом году мы создали на студии молодежное творческое объединение. Это молодые режиссеры, операторы, ассистенты... Обсуждают свои работы, делятся планами, спорят... И решают, кого рекомендовать на режиссерский дебют. Возглавляет объединение режиссер Нариман Азимов. Другие наши мастера тоже опекают молодых. Народный артист СССР Малик Каюмов, Исая Гибалевич, Разак Рахимбаев...

В зале, пустеющем после сеанса, можно услышать: «А что еще снял этот режиссер?»

Новое имя, но нам хочется его запомнить. И это тоже оценка фильма.

клубы, лекции по абонементам, кинопремьеры, творческие портреты мастеров, встречи с известными актерами... Различные аудитории требуют различного подхода к тематике, к содержанию наших выступлений.

Есть, однако, одна из форм нашей работы, которая одинаково интересна для всех слоев зрителей. Это фестивали советского киноискусства, я бы назвал их высшей формой кинопропаганды. При хорошей организации такие фестивали дают огромное удовлетворение как зрителям, так и кинематографистам, выливаются в подлинно народные праздники советского искусства.

Количество фестивалей, их масштабы, их география с каждым годом принимают все больший размах. Достаточно сказать, что в минувшем году, выполняя решение Союза кинематографистов СССР о подготовке к празднованию 60-летия Великого Октября, Бюро пропаганды совет-

ского киноискусства совместно с ЦК ВЛКСМ, ВЦСПС, другими организациями и при помощи киностудий провело 20 таких фестивалей — вдвое больше, чем в 1976 году.

Конечно, наши фестивали не могут идти в сравнение с такими грандиозными кинофорумами, как Московский международный, или Ташкентский, или Всесоюзный кинофестивали. Однако это тоже очень крупные мероприятия. Зрительский интерес к этим встречам, я бы даже сказал, воодушевление, с которыми они принимаются, легко понять — открывается возможность одновременно увидеть и услышать многих любимых артистов, известных режиссеров, быть в числе первых зрителей, а зачастую строителей — должен сказать — весьма объективных судей. Фестивали, которые проводились в 1977 году, конечно, имели свои особенности. Приближение юбилея Советской власти, всенародное обсуждение проекта новой Кон-

ституции СССР и ее принятие нашли свое отражение как в подборе фильмов, так и в выступлениях мастеров советского кино.

Адресами для этих праздников мы выбирали «горячие точки» на карте: крупнейшие стройки десятилетия пятилетки, районы Нечерноземной зоны России, отдаленные уголки страны. Трижды представительные делегации кинематографистов отправлялись на Байкало-Амурскую магистраль, встречались со строителями КамАЗа и нефтяниками Коми АССР, текстильщиками Ивановской области и автомобилестроителями Тольятти, побывали на Курской магистральной аномалии и на строительстве Атоммаша, выступали на Нурекской ГЭС и в Бурятии.

На фестивалих демонстрировались новые, еще не вышедшие в массовый прокат советские фильмы — такие, как «Белый Бим Черное ухо», «Слово для защиты», «Предательница», «Ключ без права передачи»,

«Весенний призыв», «Аты-баты, шли солдаты» и многие другие. Фильмы были разные — неизменным было радушие хозяев, активностью зрителей. Я был свидетелем нескольких необычайно интересных встреч со строителями БАМа — к впечатлениям общения со зрителями необходимо прибавить и вдохновенный облик наших строков.

Такие встречи требуют серьезного разговора о проблемах искусства кино, глубоких, воспитывающих вкус бесед с кинематографистами, а не банальных «концертных номеров», которыми иногда еще пробавляются отдельные актеры. Практика массовых праздников киноискусства требует развития взаимной способности к настоящему человеческому контакту и от кинематографистов и от зрителей. Нужно научиться разговаривать друг с другом, используя редкую пока возможность прямого свидания, без посредничества экрана.

ДОЛЯ ВОЛШЕБСТВА

Инна
СОЛОВЬЕВА

Картина Тенгиза Абуладзе, а может быть, и вообще искусство этого режиссера не имеет той гостеприимной общительности, с какой открываются зрителю иные фильмы грузинского кино. Нет в «Древе желания» и той особой, зовущей замкнутости — что-то таящей, мерцающей и драгоценной, которая подчас способна тянуть к себе больше любой распахнутости. Вообще-то своя тайна в «Древе желания» есть, но другая.

Можно было бы повести разговор об этой картине от перечисления всех ее «отказов». Начиная с отказа от удобной формы построения фильма в новеллах, которая, кажется, была продиктована избранным для экранизации материалом. Ведь книга Георгия Леонидзе, написанная уже под конец его жизни, строится именно на новеллах: память вызывает порознь лица и случаи, когда-то составлявшие мир вокруг мальчика, которому еще предстояло стать поэтом. Есть тут новелла о многодетном сельском горемыке, уповающем и на золотую рыбку и на то дерево, которое покрывается плодами на час в морозную ночь — только бы его укараулить, а уж отведавший от него не узнает больше горя... Есть новелла о недоучке из семинарии Иораме, пылком и немолодом анархисте, время от времени оглашающем привыкшее к нему село призываниями и громами, то ли из древних пророков, то ли из горьковского «Буревестника», то чуть ли не из «Трех сестер» — идет, готовится здоровая, сильная буря, идет, уже близка... Есть новелла о лекарке Фуфале, которую подначивают на общую забаву еще и еще раз хвастливо вспоминать о юноше, чье преклонение она, увя, отвергла сорок лет тому назад...

Эти люди, и иные еще, вошли в мир картины «Древо желания». Но тут нет шариков-новелл, которые, чуть соприкасаясь между собой, подталкивали бы и плавно катили фильм в целом. Никому тут не дано отыграть свой сюжет и вернуться в фоновые фигуры; ни для кого не выделено отдельного пространства и отдельных минут собственного сюжета.

Отказавшись от строя деревенских новелл, можно было избрать ключом совсем иное. Можно было ставить фильм про память поэта, ища в стихах и прозе Леонидзе сплетенье воспоминаний — напевов, вольно и странно смещающихся образов, которые, однажды запав, отдаленно и нежданно могут отозваться в сложной мелодике творчества. Хоровод образов детства, его улыбающиеся, приближающиеся и уходящие голоса, трагически сладкие толчки ощущений...

Но Тенгиз Абуладзе поставил вовсе не фильм про память поэта. Если мы пристроимся воспринимать «Древо желания» на такой волне, мы упустим слишком многое.

Как мы пристроимся воспринимать фильм, сумеем ли и захотим ли найти эту вообще-то необходимую (всегда, не только в картине Абуладзе) необходимую) пристройку, — это уж наше с вами дело. Картина Тенгиза Абуладзе не подчиняет себе зрителя, не предписывает сколько-нибудь властно условия восприятия. Всякий волен так или иначе войти в мир, отворенный автором: волен взять здесь, что захочет.

И если для кого-то из нас фильм останется историей любви, режиссер не возразит. Пусть в памяти останется, как в голубеющем испарении земли, под дождем провели в поводу лошадей, на которой сидела девушка, и замученный, вымазанный глиной крестьянин тихо сказал: «О боже, не солнце ли спустилось на землю...» Приезд под дождем срифмуется с финалом, когда под таким же дождем, в том же от земли поднимаю-



...И отдали Мариту (Лика Кавтарадзе) замуж за нелюбимого (в роли Шере — Заза Колалишвили)

щемся холодноватом испарении будут вести в поводу осла, на котором задом наперед посажена на позор деревне Марита. И почти не слышно выстрела, от которого упадет в наполненную водой выбоину бежавший навстречу этому шестивью Гедиа: только плеск воды, немолчный, мелкий шелест капель. И будет сидеть на земле несчастная бабка Мариты, и мы вспомним, как она, тоже сидя на земле, обнимала внучку-сиротку, когда ту привезли домой.

Но ведь не причуды монтажа сближают меж собой кадры «Древа желания», где ничто не имеет отдельного времени и пространства, где под тем же ливнем и по той же дороге бежали смеющиеся Гедиа и Марита и шагала, восторженно беседуя с громами, Иорам, где в тот же темный, с прилепленными к камню огоньками храм, откуда вывели обвенчанную Мариту, входила разыгрывающая в одиночестве собственное венчанье Фуфала. Быть может, стоит заметить, что вообще в «Древе желания» почти нет интерьеров, а если есть, то с ними связана беда. Близко до беды, когда Марита смотрит из окна одной полутемной комнаты в другую сквозь решетчатое внутреннее окно и видит, как неуверенно и покорно пьет из глиняной плошки вино ее отец: дело решено, и он отдаст дочь за крепкого молодого соседа, не за Гедиа. Близко до беды, когда Марита моет пол в доме мужа, когда он заходит к ней лишний раз проститься перед отгоном стада. И последний интерьер — когда, как во сне, перед Маритой, просившей у заснеженного окна о весне, появляется Гедиа и ничем хорошим это кончиться не может.

В фильме «Древо желания» все решает общность пространства: то, что оно открытое, проходное, одно на всех. Это воочью видно в дивных кадрах, где ощущение многолюдства и беспешной разнонаправленности движения создает свою музыку; так в сценах на маленькой площади у источника, где холм, где огромное, ни на что не похожее дерево, где у кустающегося ствола и корней его в черном, и в синем, и в голубом сидят женщины деревни, где проходят за водой, проезжают всадники, бродят коровы. Так в сцене драки Гедиа и жениха Мариты, у церкви — всякий раз соединение разного ритма от

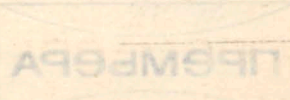
бега до недвижимого присутствия, но все под общим небом и под единым взглядом.

Если для кого-то «Древо желания» откроется как рассказ о земле в ожидании, о земле, незримо, тихо подрагивающей от гулов будущего, — режиссер и на этот раз едва ли возразит. Особый строй картины, видимо, связан с тем, что этот гул, к которому с такой гротескной, трогательной буквальнойностью прислушиваются сначала Иорам, стоя на четвереньках и приложив ухо к горячим избитым камням деревенской улочки, а потом и степенный Цицикоре, в одиночестве и с долей нерешительности все же принимающий ту же позу, — особый строй картины связан с тем, что этот гул их будущего есть для нас уже волнующий и трогательный гул нашего прошлого.

Нежный (мы бы сказали, семейный, домашний) историзм добавляет свою прелесть к тому, что делает в фильме Эроси Манджгаладзе, играя восторженного, шумного поклонника древней Иверии, к тому, что делает Софиико Чиаурели, играя свою Фуфалу, с ее сносившимся до остова зонтиком, который точно оттуда — из французских магазинов Головинского проспекта, из Тифлиса девяностых годов.

В этом фильме есть истинные режиссерские шедевры: то, как пятеро тощих девочек снаряжают отца в зимний лес на поиски волшебного дерева, или то, как на большом мягком лугу деревенская малышня под торжественным руководством Иорама (прекрасная роль артиста Кахи Кавсадзе) играет «в поезд», пыхтя, как при этом полагается, а за кадром, все смутив и сдвинув своей реальностью, усиливается фонограмма настоящего, еще никогда перед этими детьми не прошумевшего состава. Чем прекрасны эти минуты фильма? Двойной открытостью — в сторону прозаической реальности истории (где-то рядом действительно должны строить Хахетинскую железную дорогу) и в сторону, в высь народной сказки (Элиоза собирают именно так, как должно собирать в волшебный путь за чем-то волшебным).

Доля волшебства вообще пленительно присутствует в картине Абуладзе. Мы редко пользуемся выражением «волшебство искусства» — здесь оно к месту.



Можно гадать, почему, чтобы снять эту, в сущности, бедную натуру, эту быстро становящуюся скользкой под дождем серую землю, эти разьеженные улочки, эту церковь, может быть, и древнюю, но такую обычную на всхолмье, лужок перед ней, мелкую быструю реку в голых берегах,— можно гадать, почему для этой натуры оператор Ломер Ахвледяни использует всю изысканность своего дарования и находит совершенство цветовых решений, когда все в чреде кадров подчиняется то ноте выгоревшего красного, то выголубевшему синему, то гамме серого, черного и коричневого. Можно гадать, почему на роль набеленной бродяжки Фуфалы нужна Софико Чиаурели с ее начисто скрытой здесь, но присущей же неотъемлемо артистке редкостной и гордой красотой. Можно гадать, почему точно так же на роль горемыки Элиоза, лица которого и не разглядишь, когда он в глубокой канаве перетирает в руках комы, ища волшебный камень, или когда он сидит, нахохлясь, на зимнем, облетевшем, очень высоком дереве, держа, как бинокль, палочку с оранжевым осколком стекла в расщепе,— можно гадать, почему на роль Элиоза нужен именно Отар Мегвинетухуцеси с его природой и обликом красавца рыцаря, с его опять же редкостным запасом духовной красоты.

Может быть, без этого не было бы той доли волшебства, которая так важна в этом фильме при всем его историзме и преданности земному. Нужна царевна, чтобы сыграть царевну-лягушку. Нужен красавец и князь, чтобы сыграть заколдованного и ставшего безобразным красавца...

— Что тебя привлекает в этих оголенных полях, где не увидишь ни одного деревца?

— Здесь я вижу прошлое моей страны, пожары, которые выжгли и опустошили эти поля, расплавили кирпич и не оставили камня на камне...

Этой записи разговора с поэтом Леонидзе по дороге к родной его деревне Патардзеули нет в картине Абуладзе, но она этим словам откликается.

Что ты видишь в этих полях?..

Что было. Что может быть. В чем есть доля волшебства.



Но еще этот удобный, чистый поезд везет с собою грязную подворотню. Она присутствует здесь с самого начала. Мы еще не видим ее, но уже чувствуем — она здесь. Бесстрастный объектив не утруждается выискивать ее. Он просто движется от купе к купе, в которых нет ничего предосудительного. Но именно в том, что все так внешне спокойно, ощущается тревога. Потому что хвастливое самонадругательство поначалу оглядывается. Оно поначалу прячется. Оно обнаруживает себя как бы вдруг, что дает моралистам возможность развести руками и выразить притворное удивление:

— Как могло случиться, чтобы среди таких замечательных пассажиров, как мы, возник отдельный нехороший пассажир?..

Короткая картина показывает, как это могло случиться: никак! Никак не могло, но случилось. Все ехали чистые, трезвые, умные, рассудительные, и вдруг ни с того ни с сего — телеграмма по линии: исчез пассажир, организуйте поиск на перегоне!

Детектив?

Что произошло? Нападение? Самоубийство? Не разделенная любовь? Резкий поворот в жизни? Ерунда. Подробности быта съели детективные страсти. Документальный объектив упирается в пустую бутылку. Пассажир исчез не от страстей. Он просто напился и выпал.

И уютный поезд знал, что это может случиться. Не знал, на каком перегоне, не знал, с кем, но знал, что случится.

Поезд тайно вез с собой подворотню. И он устами опрашиваемых подтвердил, что действительно вез! Потому что подворотня не только место, где скидываются выпить. Подворотня — это еще и отношение к выпивке.

Проводница говорит:

— Все пьют, куда деваться.

Пассажир говорит:

— Я коньяк не уважаю... Он любезно попрощался... Я выпил порядка пятидесяти грамм... Остальное — он сам.

Пассажирка ставит вопрос остро:

— Почему нужно продавать спиртное?

А буфетчица имеет свой резон:

— У нас ресторан. Какой кефир может здесь быть?

И все правы.

Права проводница, чьи познания давно умножили ее скорбь.

Прав пассажир, не уважающий коньяк и выпивший порядка пятидесяти грамм лишь из любви к безопасности.

Права пассажирка, выразившая широко бытующее мнение, будто пьют потому, что торгуют спиртным, а вовсе не наоборот.

И, разумеется, права буфетчица насчет кефира. Еще ни один торговый чудотворец не выполнял на нем план.

И как подведение итога — пустые бутылки, выгребаемые из остановившегося вагона.

И опять — радостные лица отъезжающих со стаканами в руках. Подворотня поехала дальше. На каком перегоне ждать телеграмму?

Оказывается, на маршруте было продано шестьдесят бутылок. Обнаружено порожних сто восемьдесят...

Ростовская киностудия выпустила беспощадную, грустную картину. Короткая лента честно показала тяжкую проблему, которая, к несчастью, осталась в поезде, выкинув очередную свою жертву...



УДАР! ЕЩЕ УДАР!

Валентин
МИХАЛКОВИЧ

Герой картины «Реквием по тяжеловесу» профессиональный боксер Ривера, по прозвищу Маунтен, говорит голосом глухим и хриплым. Что-то произошло со связками. Маунтен объясняет: за семнадцатилетнюю карьеру он получил почти миллион ударов в челюсть. Потому и с голосом разладилось. Фильм Ральфа Нелсона о том, как на Маунтена обрушился еще один удар, который стоит миллиона предшествующих, удар жуткий, мерзкий, полученный не на ринге. После такого

А ПОДВОРОТНЯ— ПОЕХАЛА

Леонид
ЛИХОДЕВ

Задача сделать картину о вреде пьянства облегчается и затрудняется одним и тем же обстоятельством: все знают, что пить нехорошо. И тем не менее пьют. Морализировать в этой теме незачем. Достаточно показать пьяную физиономию, и все смеются. Все ее осуждают. Всем она не нравится.

Если бы статистика строилась на благих пожеланиях, она бы констатировала, что сто процентов зрительного зала против пьянства.

Но статистика основана на цифрах. И цифры эти таковы, что трудно понять, кто пьет, если все осуждают.

В пьянстве как в общественном явлении заключена мерзейшая форма лжи, хвастливое самонадругательство.

Об этом можно говорить по-разному. Можно бичевать, можно высмеивать, можно уговаривать — и все будет правильно, потому что когда возникает пожар, его тушат из всех ведер.

Ростовская киностудия выпустила короткую ленту на эту тему. Лента называется «Под стук колес».

Мы видим поезд, который едет куда-то и откуда-то, и в этом поезде течет обыкновенная жизнь. Поезд везет разных людей, по разным делам.

В вагоне-ресторане требуют спиртное...



удара Маунтен не попадает в нокдаун, и рефери в белых штанах не будет стоять над расплавленным телом, отсчитывая свое вечное: «Один, два, три...» У Маунтена разладится не голос, разладится вся жизнь, и станет он шутком, клоуном на потеху почтеннейшей публике.

Фильм Ральфа Нелсона — произведение скромное. И не потому, что нет в нем блестящей, вылизанной голливудской гладкости, а, напротив, есть какая-то тусклость, неприглядность захудалой третьеразрядной гостиницы, а может, дешевых меблированных комнат, где обитает Маунтен со своим тренером Арни и менеджером толстяком Мейшем. И не потому скромно, что на картину, видимо, затратили совсем мало денег; не снимали толпы статистов и самых наивысших звезд, а прибегли к сотрудничеству Энтони Куина, актера крепкого, солидного, умелого профессионала, но отнюдь не кумира толпы. Он никогда не играл красавцев, снисходительно улыбающихся публике с экрана белозубой улыбкой, а больше выступал в ролях характерных, не пугался быть безобразным, как, например, в роли Квазимодо в известной советскому зрителю экранизации «Собора Парижской богоматери».

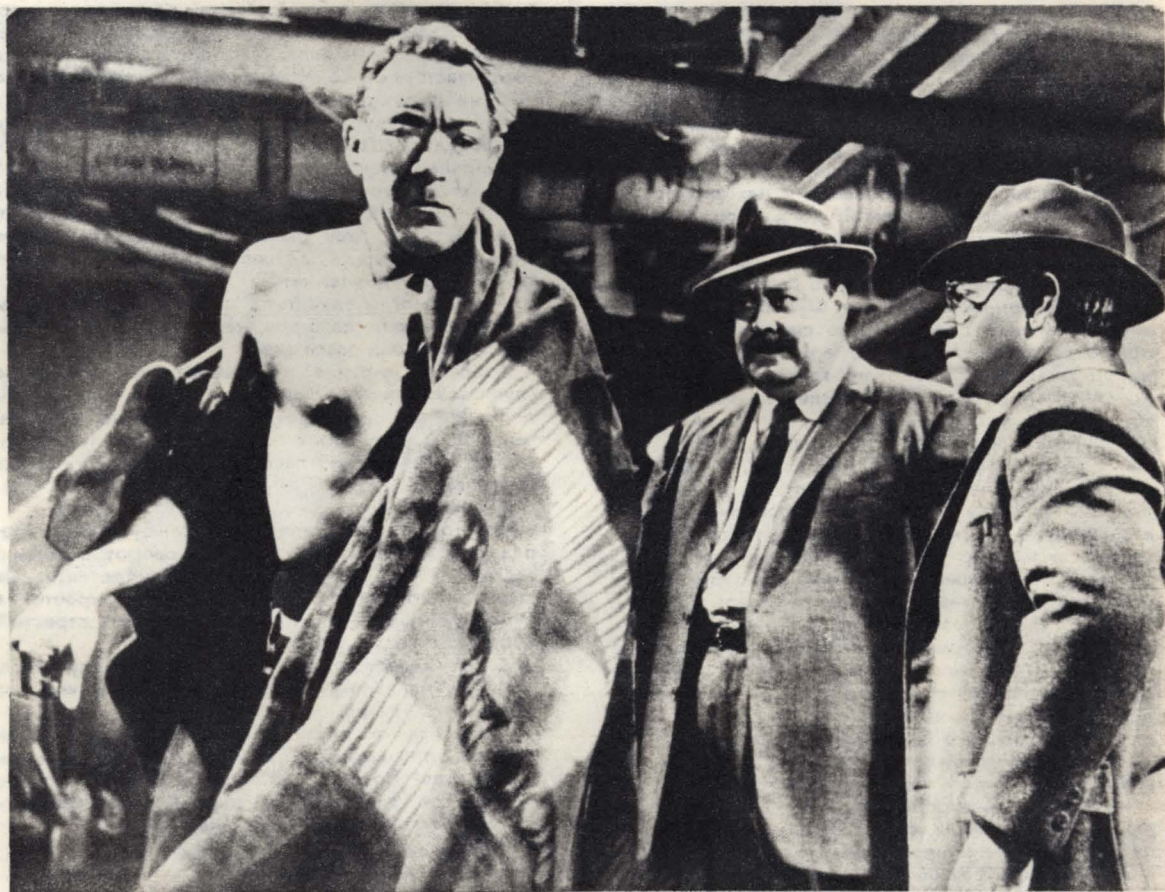
Правда, есть в картине «Реквием по тяжеловесу» один кумир, но кумир этот бывший, теперь состарившийся, Микки Руни. В тридцатые годы в США огромной популярностью пользовалась серия кинофильмов, похожая на теперешние телевизионные сериалы и рассказывавшая о семействе провинциального судьи Харли. Сына судьи — веселого, живого пареня Энди, назначающего девушкам первые свидания и срывающего первые поцелуи, — играл Микки Руни. Роль Энди Харли была, пожалуй, самой известной в послужном списке актера, и когда видишь тренера Арни в исполнении Микки Руни, то за этим героем — невысоким, щуплым, каким-то невыросшим, проглядывается та давняя работа актера, и становится грустно, даже немного больно, что прежний неутомимый юноша прожил столько лет, а не повзрослел, не стал солидным и умудренным опытом.

Долгие годы Арни суетился вокруг своего любимца, обрабатывал с ним удары левой и правой, обмахивал полотенцем в перерывах между раундами, но ничего не рассказывал ему о жизни, о махинациях и хитростях менеджеров, о жестокости букмекерских кланов; не научил, потому что сам ничего не знал и не узнал. Поэтому теперь, столкнувшись с мерзостями Мейша, Арни способен яростно бросать ему в лицо: «Скотина! Подлец!»; но ничем не может помочь своему питомцу, ибо Арни прожил годы, но не прожил жизнь, оставшись младенцем в джунглях. Состарившись, но не созревший подросток с чертами Микки Руни добавляет еще одну минорную ноту в этот печальный фильм.

Скромность фильма определяется причинами скорее внутренними, чем внешними. «Реквием по тяжеловесу» упорно хочет казаться картиной о боксе. Он и начинается сценой, когда Маунтен нокаутирует в седьмом раунде. Но самого боя мы почти не видим, слышен голос комментатора, матч же показан отраженно — снята шумящая публика на скамьях, потом как будто помутневшими глазами Маунтена мы видим склонившегося рефери и соперника, подошедшего пожать руку и сказать несколько приличествующих случаю слов. Маунтена побеждает не выдуманный молодец с сильными бицепсами и молниеносным ударом, а реальный боксер Кассиус Клей.

В сущности, на этом с боксом в картине покончено — не будет никаких поединков, даже тренировок. Фильм по-иному начинает доказывать свою причастность к миру бокса.

В другом эпизоде, когда Мейш спаивает своего подопечного, чтобы Маунтен не уехал в спортивный лагерь учить детишек боксу и не оставил менеджера наедине с финансовыми трудностями, пьянка эта происходит в подлинном ресторане Джека Демпси, чемпиона мира в двадцатые годы. Наиболее громкое тогда имя в мире бокса. На экране появляется и он сам. Покинув ринг, Демпси открыл ресторан, а кроме того, иногда исполнял эпизодические роли в фильмах, как здесь, в «Реквиеме по тяжеловесу». Фильм Нелсона соединяет в себе боксерскую



Люис Ривера по прозвищу Маунтен (Энтони Куин) со своим менеджером (Джэки Глизон) и тренером (Микки Руни)

славу двадцатых годов и годов шестидесятых: оба героя ринга как бы должны засвидетельствовать публике, что рассказанная история действительно имеет касательство к миру подлинного бокса.

Хорошо, пусть это будет фильм о боксе или о мире бокса, что почти одно и то же. В западном искусстве спортивные занятия часто служат как бы сюжетным трамплином для перехода в иные сферы, может быть, более высокие, скажем, в сферы политики, как в длинной веренице произведений от «Мексиканца» Джека Лондона до «Великой белой надежды», фильма, показанного вне конкурса на одном из московских фестивалей и рассказавшего, как воинствующий расизм погубил прекрасного боксера-негра. Или бокс служит трамплином для обращения к сложным проблемам психологии, как в демонстрировавшемся у нас «Чемпионе» режиссера Марка Робсона. Но к каким бы вопросам ни обращались художники через посредство бокса, сам он — «спорт настоящих мужчин» — был как бы гарантией исключительности героя, его стойкости, силы, несгибаемости.

Фильм Ральфа Нелсона скромно потому, что в нем происходит нечто неожиданное и совершенно противоположное тому, к чему нас приучали прежние книги, пьесы и фильмы о боксе, а именно происходит обращение к самой простой, обычной, повседневной жизни.

В бюро по трудоустройству безработных Маунтен с гордостью говорит чиновнице, что в лучшие свои годы был пятым — от заветного титула чемпиона его отделяли четыре соперника. После матча, которым начинается фильм и которым завершается боксерская карьера Маунтена, того буквально волокут в холодную раздевалку. Вокруг него не собирается синклит врачей, а приходит один-единственный, видимо, дежурный и, оглядев Маунтена, решительно запрещает драться в дальнейшем — боксеру грозит отслойка сетчатки и слепота. Обшарпанная раздевалка, тропливый визит врача — все это так заурядно, бедно, и не верится, что перед нами — поверженный идол. Маунтен никому не нужен, он нищий безработный, каких много, его вышвырнули,

как вышвыривают состарившегося рабочего с завода или захудалого клерка — из конторы.

И как мастер-рабочий гордится своим делом, своим умением, так и Маунтен гордится, что во всех боях дрался честно, не прибегал к уловкам и хитростям. И в последнем матче с Кассиусом Клеем он, изнемогающий, не способный ответить ударом на удар, все же стоит семь раундов — его поддерживает профессиональная гордость работяги от бокса.

Ремесло отняло у Маунтена все, лишило его привычных человеческих радостей. У него нет семьи, он не влюблялся в девушек. Влюбившись впервые в тридцать семь лет в чиновницу из бюро по трудоустройству, Маунтен ведет себя как неопытный и восторженный мальчишка.

Единственная радость, которая согревала Маунтена на протяжении всей его жизни, тоже лежала в сфере бокса. Это была беспредельная, слепая и трогательная привязанность к своему менеджеру Мейшу. Проиграв, Маунтен печалится не о себе, но о Мейше — как тот будет жить, что станет делать? И когда узнает, что в тотализаторе Мейш ставил против него, не веря, что боксер продержится и четыре раунда, Маунтен получает самый жестокий удар, более страшный, чем миллион принятых. С разрушением веры в Мейша разрушилась и вся основа существования Маунтена — теперь над ним можно исполнять реквием.

Надев наряд индейского вождя, Маунтен молча идет опять на ринг, чтобы участвовать в каком-то спортивном шоу. Он будет заниматься борьбой — но это будут уже не честные спортивные поединки, а дурацкий — поставленный, сретипированный номер, игра в поддавки, устроенная на потеху публики. Маунтен не будет теперь мастером, а всего лишь шутком-поденщиком. Этот жестокий, жестокий, жестокий мир из картины Ральфа Нелсона, отнимающий у человека гордость за свое ремесло и веру в близких, достоин лишь того, чтобы жизнь свою в нем отбывали как опостылевшую поденщину.

ДЕНЬ СМЕРТИ— ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ

Ирина
МЯГКОВА

С человеком, который решительно всем (и прежде всего, конечно, собой) доволен, легко и приятно общаться, но духовной жажды встреча с ним, как правило, не утоляет.

Впрочем, героиня эстонского фильма «Время жить, время любить» юная Дебора ни о какой духовной жажде поначалу не помышляет. Ее жизнь течет привычно, удобно, безмятежно. В чистом, умытом дождями городе. В кругу таких же чистеньких и нарядных, как она сама, подружек. В уютной, отполированной маминной квартире. На роскошной загородной вилле (вилла чужая, но ею можно пользоваться почти как своей). В первоклассном персональном автомобиле (тоже почти собственном, поскольку шофер Сильвер — жених Деборы). На танцах, вечеринках... Жизнь улыбается Деборе, а Дебора улыбается жизни. Улыбается самой себе с рекламных фотографий (она еще и манекенщица). Улыбается жениху, с которым ее ждет прекрасное, обеспеченное будущее. Улыбается уверенно, бездумно, чуть снисходительно, вполне равнодушная ко всему, что остается вне ее маленьких радостей и забот.

И вдруг...
И вдруг авторы фильма — сценаристы Ханс Луйк и Энн Ветемаа, режиссер Вельё Кяспер — совершают неожиданный поворот: решают поставить опыт, чтобы посмотреть, как будет вести себя такой идеальный продукт поточного производства, как Дебора, в специально созданных исключительных условиях. Причем объектом исследования вместе с Деборой становятся и другие типы людей: гуманист профессор Тальвик, блестящий хирург, но не гуманист Мелтс, мать Деборы и другие.

На той самой персональной машине, принадлежащей профессору Тальвику, Дебора и Сильвер попадают в автомобильную катастрофу. Сильвер отделяется ушибами, а Дебора в безнадежном состоянии. Девушка попадает в ту самую больницу, которой руководит профессор Тальвик и где сам он лежит, доживая последние дни. Спасти профессора может только операция по пересадке почки. Но донора все нет. И вдруг (пусть не шокируют зрителя эти многочисленные «вдруг» в начале фильма: они здесь неизбежны, потому что являются условием эксперимента) в больнице появляется Дебора.

Врачи убеждены, что девушка уже не придет в сознание, и хирург Мелтс решает пересадить ее почку Тальвику. Решительнее всех против этого плана возражает сам Тальвик. Уже сам безнадежно больной, он встает с постели и спасает Дебору от верной смерти, тем самым обрекая на смерть самого себя.

Вся эта ситуация выглядит в фильме довольно мелодраматично. Но, к счастью, не это в картине главное. Главное то, что, вернувшись к жизни, Дебора родилась как бы другим человеком. Что-то сместилось в ее сознании, сдвинулось с привычных мест. Нарушился ровный бег ее жизни. Вынужденная остановка заставила ее задуматься и оглянуться вокруг. И увидеть Тальвика — человека другого поколения, других жизненных принципов, другого склада, других устремлений, другого масштаба, чем все те, с кем она имела дело раньше.

Хейно Мандри в роли профессора Тальвика сохраняет ту степень меры и такта, которые позволяют зрителю, во-первых, поверить в реальность существования такого человека, а во-вторых, обойтись без всхлипываний по поводу драматической его судьбы. Актер собран и осторожен, словно бы понимая, что ситуация, в которую поставлен его герой, исключительная и один неверный шаг может подорвать доверие зрителей. Минимум средств, минимум актерских приспособ-

лений и «игры», полное отсутствие позы и пафоса.

Тонко сыграна Хейно Мандри линия отношения его героя к Деборе. Сначала это безличный, профессиональный интерес врача к особо трудному пациенту. А потом происходит то, что однажды уже произошло с неким скульптором по имени Пигмалион и не раз происходило после. Тальвик как будто ничем не выдает себя. И все же любит свое последнее создание.

**И, может быть, на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной...**

А Дебора? Актрисе Аиде Зарс удается передать то смятение, в которое ее ввергает вынужденная остановка в прежней приятной прогулке по жизни. Ее Дебора не знает, куда себя деть, как себя вести. Все ее раздражает. Она никак не может обрести внутреннее равновесие: гонит от себя жениха, издевается над другим претендентом на ее руку — толстым фотографом, дерзит матери. Тальвик не идет у нее из головы. Этот человек открылся ей, как горизонт — затворнику, как клад — нищему. Она решает спасти Тальвика, предложив ему пересадить свою почку. Но время упущено: человек, так поразивший ее, умирает.

Тема духовного рождения человека (пусть в результате исключительного стечения обстоятельств, пусть в специально созданных условиях чистого эксперимента) интересна и важна. Однако важной теме всегда лучше, когда она одна, когда на ней сконцентрировано все внимание зрителей, когда ей служит все мастерство режиссера, оператора, актеров. В фильме «Время жить, время любить», пожалуй, многовато побочных линий, отвлекающих от главной, причем самостоятельного интереса они не представляют. Это относится прежде всего ко всей «медицинской» части картины. Не вполне убедительна и история любви Деборы и Сильвера.

Вообще для фильма характерен некоторый схематизм. Между тем традиции эстонского театра, на которые смело мог бы опереться эстонский кинематограф, напротив, предполагают четкую психологическую обоснованность происходящего, безупречную внутреннюю логику, сложную и оригинальную стилистику, высокий уровень актерского исполнения. Мастерство эстонских актеров,

впрочем, дает себя знать и в картине «Время жить, время любить». Речь идет не только о Хейно Мандри, но и об Ите Эвер в роли матери Деборы.

Мы впервые видим ее героиню в больнице. Достойную в своем горе пожилую женщину. Растерянную, безусловно, страдающую, сраженную тем, что случилось, но не позволяющую себе выплеснуть наружу свое отчаяние и во что бы то ни стало сохраняющую форму хорошо воспитанного человека. Позднее она появляется у Деборы, когда девушка уже вне опасности. Поначалу чуть скованная (манеры прежде всего!), затем откровенно счастливая, когда видит, что угодила дочери белыми туфельками, купленными по случаю. И, наконец, когда мы меньше всего этого ожидаем, вдруг происходит эмоциональный взрыв и вырывается наружу затаенная обида на врачей, всех без исключения, за то, что они хотели взять у Деборы почку, недоверие к медицине вообще, которое она пытается внушить и дочери. Вместо благородно страдающей матери перед нами вдруг предстает воинствующая ортодоксальность. А в финале актриса открывает еще одно новое лицо своей героини. В этих кадрах мать Деборы хлопотливо гостеприимна, не скрывает своих матримониальных намерений в пользу толстого фотографа и, наконец, дает себе полную волю быть тем, чем есть на самом деле, — банальной мещанкой, и уже абсолютно разобщена с дочерью, не способна ее понять.

Роль матери — бесспорная удача Иты Эвер. Лабораторные, стерильные условия эксперимента — столь естественного в науке — наверное, не лучший способ дать героям проявить себя, когда речь идет о художественном произведении. Но если эксперимент поставлен чисто, если участники его высокие профессионалы (а во «Времени жить, времени любить» случилось именно так — недаром оператор Юри Силларт и художник Имби Линд на X Всесоюзном кинофестивале в Риге получили диплом за интересное изобразительное решение фильма, а актер Хейно Мандри удостоен приза за лучшую мужскую роль на Варненском фестивале) — им, как правило, удается преодолеть схематизм и привнести в лабораторию, где авторы ставят свой опыт, дыхание, голоса живой, сложной, разнообразной действительности.

Тревога и переживания не оставляют повзрослевшую Дебору (Аида Зарс)



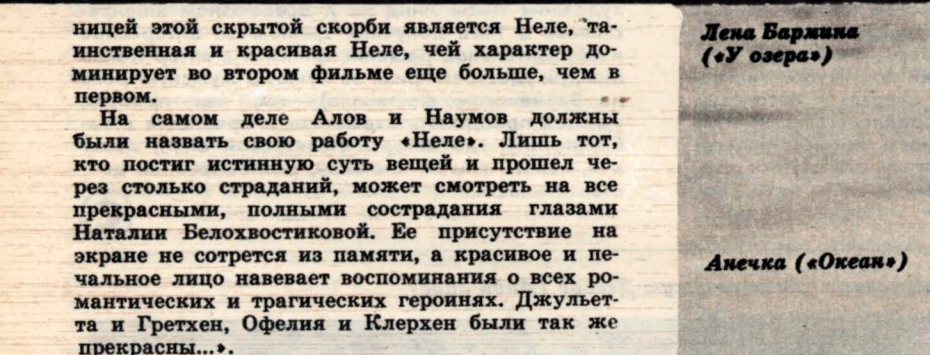
Зрелость приходит с годами, с жизненным и творческим опытом, когда юношеская пламенность, восторженность, открытость сменяются душевной сосредоточенностью, умудренностью, желанием помолчать, подумать, понять — выяснить. Зрелость. Взгляд на мир становится тоньше, проникновенней, пристальной — избирательней. Одна из последних работ — Неле в «Легенде о Тиле» — убеждает: такая пора в жизни актрисы Наталии Белохвостиковой наступила.

«Фильм могучий и трагический. После него остается почти нервное и печальное настроение, ощущение безнадежной скорби. Носитель-

венную чистоту, за красоту человека. Юношеский максимализм как стремление к духовному совершенству — Н. Белохвостикова почувствовала, точно уловила идейный мотив этого герасимовского фильма, она выступила убежденным и заинтересованным соавтором. Вот почему образ Лены нашел горячий отклик в зрительном зале, и письма по поводу той первой, теперь восьмилетней давности работы поступают к актрисе по сей день. Отовсюду. Пишет в основном молодежь. Юноши предлагают сердце, девушки — дружбу. А в письме из Калининна Наташу назвали внучкой: «Мне 73 года. Ваши «Скифы» все время звучат в ушах. Так действовало только шляпинское «Чур меня!». Ваше чтение — словно симфония Бетховена!»



Магильда де ла Моль
(«Красное и черное»)



Лена Бармина
(«У озера»)

Анечка («Океан»)



ницей этой скрытой скорби является Неле, таинственная и красивая Неле, чей характер доминирует во втором фильме еще больше, чем в первом.

На самом деле Алов и Наумов должны были назвать свою работу «Неле». Лишь тот, кто постиг истинную суть вещей и прошел через столько страданий, может смотреть на все прекрасными, полными сострадания глазами Наталии Белохвостиковой. Ее присутствие на экране не сотрется из памяти, а красивое и печальное лицо навеивает воспоминания о всех романтических и трагических героинях. Джульетта и Гретхен, Офелия и Клерхен были так же прекрасны...».

Эти строки из «Газет фон Антверпен» — отклик на картину, с которой бельгийские зрители знакомы с января прошлого года.

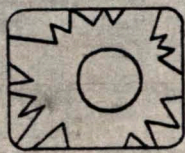
А ведь речь об актрисе, сыгравшей лишь шестую кинороль! Впрочем, с помощью арифметики в искусстве мало что можно вычислить, а тут и подавно, ибо «аттестат» на актерскую зрелость был выдан еще студентке-второкурснице, и никем иным — ее учителем. «Дебют актрисы оказался на редкость зрелым, — писал Сергей Герасимов. — Наташа играла необыкновенно легко, показав себя буквально «актрисой первого дубля».

Подобная оценка из уст видного мастера кино, педагога, автора сценария и постановщика фильма «У озера», фильма, где актриса произнесла свое первое экранное слово, уже звучит наградой.

Это признание. Но вслед за ним — лавиной — события, одно другого важней.

В 1969-м, при подведении годового итога киностудии имени М. Горького, где создавалась картина, дебют Наташи отмечен дипломом. В 1970 году на XVII Международном кинофестивале в Карловых Варах ей вручен приз за лучшее исполнение женской роли. В 1971-м двадцатилетняя актриса, тогда все еще студентка, становится лауреатом Государственной премии СССР — вместе со своим учителем, а также Олегом Жаковым и Василием Шукшиным.

Случай вполне закономерный. Выросшая на берегу Байкала, героиня фильма не только ратует за чистоту озера, но и борется за нравст-



крупным
планом

Ирина ЗАСЛАВСКАЯ

ВЗГЛЯД НА МИР

Было от чего закружиться юной голове! Но она не закружилась. Недаром, восхищаясь духовной стойкостью героини, зритель отождествлял ее с молодой исполнительницей. И в какой-то мере оказался прав. «Роль в сценарии «У озера» я писал специально для Наташи, даже придал героине некоторые ее черты, — говорил Герасимов. — В облике Лены Барминой хотелось соединить лучшие черты молодежи наших дней».

Голова не закружилась. Было другое — радость, изумление, потрясение, даже страх. Боязнь повторить сказанное. Опасность реальная. Ей настойчиво предлагали роли гордых и решительных девушек, что-то вроде переводных картинок с Лены Барминой. И, как Лене, ей надо было

выстоять. Устоять. И отказываться. А это трудно...

На роль Анны Снегиной в фильме «Пой песню, поэт...» Наташа согласилась с радостью. Это был счастливый год. Год стихов. Все в этом фильме было для нее вновь — стилистика, настрой, построение сюжета. Получилось ли? Об этом потом было много споров. И все же то был счастливый год — год поиска, езды в неизвестное... В тот же год актриса снялась и в фильме «Океан».

А вскоре последовало еще одно приглашение, серьезное и почетное. Событием этим актриса, наверное, опять-таки обязана самой первой своей героине, ее чистоте, ее нравственному максимализму. И все же Белохвостикова шла к Мар-



*Н. К. Крупская
(«Надежда»)*



*Неле
(«Легенда о Тиле»)*

• Сотрудничество не состоялось. Почему? • Секрет

Александр ВАСИЛЬЕВ,
народный художник РСФСР,
секретарь правления
Союза художников СССР

Вернувшись из дальней поездки, я поспешил проявить фотопленку и показал снимки друзьям. Их реакция удивила меня. Подолгу простаивая перед старинными дворцами, бродя по незнакомым улицам, я был далек даже от тени пресыщения! А моим гостям было достаточно бегло взглянуть на фотографии, чтобы отложить их в сторону. Я стал заново просматривать снимки. И к досаде своей вдруг увидел: они не передали и десятой доли впечатлений! Фотоаппарат как будто предал меня. Смолкли голоса таинственных зданий, замер удивительный диалог между живой человеческой душой и душой города. Разочарование было, в сущности, естественным: не следовало полагаться на копии. Чтобы передать впечатление средствами изображения, нужно не повторение, а художественная транскрипция.

Этот эпизод вспоминается мне порой, когда речь заходит о проблемах кинодекорационного искусства. Увы, немало картин, которые действительно не далеки по своей изобразительной стилистике от любительских фоторабот, видовых рекламных снимков.

И разговор о роли кинохудожника в современном кинематографе поднят правильно. Не во всем, правда, могу согласиться с мнением, высказанным в интересной, на мой взгляд, статье «Условие творчества» М. А. Богданова («СЭ» № 16—1977 г.). Разве любой фильм, где кинодекорации отведена скромная роль, справедливо расценивать как «радиоспектакль»? Нет уж, не хотелось бы мне «прослушать в фойе» киноленту, в которой заняты Смоктуновский или Солоницын, Калягин или Леонов, Терехова или Неёлова...

По опыту работы в сценографии могу подтвердить — внешняя атмосфера действия, переданная декорацией, и в спектакле воссоздается то в большей, то в меньшей мере. Все зависит от поставленной художественной задачи. Да, но почему же для многих моих коллег за долгие-долгие годы творчества в театре вопрос о роли художника ни разу не возникал?! А в кино это большая проблема. Так и не решив ее для себя, в последнее время из кинематографа ушли многие прекрасные мастера.

Но стоит сравнить изображение во многих сегодняшних кинолентах и декорационные решения на сцене, как станет ясно, где же полнее, ин-

тереснее раскрывается индивидуальность художника... И где больше навыков творческого восприятия требуется от зрителя.

Заглянем в ленинградский БДТ имени Горького на спектакль «История лошади». Декорация здесь не вспомогательный элемент, дополняющий действие, а часть сложного каркаса необычной и смелой режиссуры. Решение художника Эдуарда Кочергина — пример того направления современной сценографии, которое ждет от зрителя глубокого и тонкого понимания. Если отнестись к этой концепции недоброжелательно, пожалуй, ее можно назвать сценической химерой. Но подобная форма творческого поиска требует от художника высоких интеллектуальных достижений, способности к метафорическому мышлению, формулированию обобщающих пластических идей.

Все действие спектакля сосредоточено в одной декорации, причем сама по себе она не содержит никаких прямых аналогий, ни с чем конкретно не ассоциируется. Нельзя сказать: это луг или это усадьба. Это — нечто. И вдруг в ходе событий вы начинаете догадываться, узнавать — и поле, и павильон, и конюшню Холстомера. Мастер сценографии ступает след в след за замыслом режиссера, но, ничего не повторяя, рабски не воспроизводя, он создает то, что я не побоюсь назвать художественно-философской реальностью, мощной по силе и энергии интеллектуального воздействия.

Добиться успеха в этом жанре сможет не каждый. И приятно было увидеть интересные примеры нового подхода к декорационным решениям на недавней Всесоюзной художественной выставке «Молодость страны». Авторы некоторых работ как бы «проклевывали» на наших глазах скорлупу известных творческих стандартов, не боясь заявить о своем взгляде на мир. Не у всех посетителей это, правда, вызвало сочувствие. Наверное, не только мне запомнился сердитый мужчина, который обозвал ряд произведений на этой выставке «мазней» и был страшно недоволен, что подобные работы все-таки вывешиваются. Настоящим искусством он называл очень и очень легко читаемые эскизы, не требующие никакой подготовки, где-то смыкающиеся с любительской фотографией. В подобных ситуациях возможны лишь два вывода: либо признать, что такой «ценитель» прав, и встречать его требования с поднятыми руками, либо рассчитывать на более развитый вкус в надежде постепенно повлиять и на восприятие менее искусного зрителя.

В чем же состоит ведущий принцип современного сценографического мышления? Лучшие работы подсказывают, как мне кажется, такой ответ: многое — в малом. Условность и иносказа-

тельность языка, его символичность, право на «творческое искажение» действительности; субъективную, индивидуально окрашенную форму произведения; смелость пластического воплощения замысла — вот что видит зритель на сцене.

А что происходит сегодня в кинематографе? «Творить — значит изменять» — всегда ли признается здесь этот универсальный закон искусства? «Зримые образы» экрана зачастую не требуют даже самой минимальной работы воображения: они постигаются сразу же, но ведь и забываются до удивления скоро!

Парадокс же состоит в том, что в работе над фильмом мог участвовать по-настоящему одаренный мастер кинодекорации, чье видение на экране не было сохранено. В театре индивидуальность художника надежно защищена, его решение, если угодно, определяет лицо постановки. На съемках же, все его «шероховатости», как правило, сглаживаются, изображение на пленке обезличивается, становится копирующе-ровным. И неповторимость творческой интерпретации исчезает.

Но не может, не должен кинематограф отказываться от постоянного творческого осмысления возможностей того, что составляет для него «оружия любимейшего рода», — я имею в виду изображение. А если так, значит, художник кино вправе рассчитывать на действительно творческую, во многом новаторскую роль.

На X Московском международном кинофестивале комиссия Союза художников СССР по театру и кино, председателем которой я являюсь, присудила награду за лучшее изобразительное решение фильму «Одиноким путь Чикузана». Запомнились глубокие, сосредоточенно снятые пейзажи, что звали к созерцанию и размышлению. На вопрос: «Нужен ли был ему художник?» — режиссер Кането Синдо ответил: «Необходимейшим образом».

В нашем кинематографе есть давние традиции художнического видения. Разделяю убеждение М. Богданова: этими традициями нужно не просто гордиться, но непременно их развивать, а значит, лучше ценить, полнее и бережней использовать талант мастеров кинодекорационного искусства.

Чтобы не быть голословным, приведу такой пример. Когда знакомишься с работами одного из замечательных художников кино, Алексея Пархоменко, всякий раз испытываешь истинное наслаждение — настолько они оригинальны, самостоятельны, виртуозны. Но окончательное экранное решение зачастую не сберегает для нас интереснейших особенностей предложенного художником. Пархоменко в кинокартине «Бег», например, узнаешь лишь в двух-трех местах. На многих зри-

ОРУЖИЯ ЛЮБИМЫЕ

Окончание. Начало на стр. 6

ку Донскому, так счастливо встретившемуся на ее пути еще одному большому мастеру мирового кино, с верой: роль юной Надежды Крупской станет также новым словом в творческой биографии. Придирчиво сверяла роли: не повториться бы. Целеустремленность, высокие идеалы, жизнь во имя счастья людей — сходство героинь несомненно...

— И все же они очень разные, — говорит актриса. — И дело вовсе не в том, что одна — лицо реально существовавшее, а вторая — плод авторской фантазии, и расстояние меж ними почти в столетие. У них разные характеры. Надежда Константиновна — душевный, по рассказам современников, чрезвычайно располагающий к себе человек. И Лена, непримиримостью своей удручающая даже классную руководительницу — помните: «И слова-то в простоте не вымолвишь...» Пережившая личную драму, моя

Лена, как натянутая тетива. Она только в начале, в поиске — не «брода», нет! — пути, по которому надо пройти высоко и достойно. И полная духовной гармонии, обретшая не только личное счастье, но и жизненный идеал — путь борьбы во имя грядущего — другая... Взгляды у них одни, но выражение глаз у каждой иное...

Судя по письмам, зритель, кажется, так и не пожелал отделить друг от друга двух этих героинь. Но если они слились для него в единый рассказ о жизни во имя высокой цели — с этой страницей биографии Белохвостикову можно только поздравить.

И открыт страницу новую. Неле и Матильда де ла Моль:

Кто из них пришел раньше — трудно сказать, потому что сниматься пришлось почти одновременно. Но первая встреча с Матильдой состоялась в пору студенчества. Сначала в курсовой работе. А после — в дипломном спектакле, успешно продолжившем жизнь на сцене Теат-

ра-студии киноактера. Экранное переложение романа Стендаля «Красное и черное», постановку которого вместе с учениками своими осуществил Сергей Герасимов, не было и не могло быть простым повторением пройденного. Многие из того, что некогда с таким трудом было найдено и выстроено, пришлось ломать.

На экране очаровательное, юное, капризное, взбалмошное дитя роскоши — привыкшая к всеобщему поклонению надменная и восхитительная Матильда де ла Моль. Можно ли было предполагать, каких мук все это стоило актрисе? Это был настоящий бой, борьба со штампом, так актрисе ненавистным, а потому — даже и с Матильдой, однажды уже сыгранной, с существом близким и бесконечно дорогим. Причуды от безмерной скуки... мимолетный каприз... юное сумасбродство... и вдруг — подлинное, глубокое чувство, драма. Весь этот диапазон надо было сыграть теперь на экране, сыграть только однажды и безошибочно.

художественной транскрипции •

телей сильное впечатление произвели эпизоды, снятые в «Стамбуле». А ведь они оказались по своей стилистике ближе других к эскизам мастера кинодекорации, где трагедия героев передана в неустойчивости их быта, скорбной атмосфере неудобных для жилья пространств. В кинокартине же «Легенда о Тиле» почерк этого художника и вовсе нельзя обнаружить. Да и как можно было на это рассчитывать, если для участия в постановке одновременно приглашено два мастера кинодекорации: первому поручено создание интерьеров, а другому отведена внешняя среда. Трудно представить, чтобы такое могло случиться в театре, а в кинематографе — пожалуй. Отчего не пригласить сразу двух художников? Хороших, но ведь абсолютно разных! А именно таковы Алексей Пархоменко и Евгений Черняев. Парадоксальный рисунок Пархоменко не задерживается на деталях, а устремлен в суть предмета, передает его обостренную схему. Черняев ближе к действительности, его образы конкретнее, в них больше земной обоснованности. Кинокадры «Легенды о Тиле» стерли и то и другое. По сути, в фильме остались лишь подробно запечатленные приметы ушедшей эпохи. Коль скоро так — не ясно, зачем были приглашены именно эти мастера? Если видение художника не устраивает постановщика, сотрудничество лучше прекратить. Но раз оно состоялось — почему это видение не сохранено? Тогда бы изображение на экране не оказалось столь хрестоматийным. Ведь интерьеры и натурные декорации, созданные художниками, послужили для воспроизведения того, что знакомо нам по работам старинных фламандских мастеров и некоторым историческим фильмам. Повторены многие мотивы, воспевание красоты земли и даров жизни, жанровые сцены в тавернах, показана Фландрия нищих, слепцов и калек.

...Точное применение возможностей кинодекорации помогает сделать картину неповторимой, выразительной, если угодно, более кинематографической. А к чему ведет нивелирование художника в кино? К тому, что декорационное искусство из стратегии зрительного ряда превращается в поставку объектов.

К тому, что на экране происходит безудержное «усреднение» видения, ибо образ накрепко, «с гарантией» приколачивается к прообразу, его материальной основе.

К тому, наконец, что изображение во многих лентах лишается одухотворенности, все сильнее приближается к серии более менее удачных любительских снимков: соответствия много, а впечатления — на грош. 100 процентов похожести, достоверности, хотя «похожесть» и «правда» не одно и то же.

И в изобразительном строе многих лент преимущественно совершается накопление количества — без перехода в необычное качество. Один вид сменит другой: в кадре то лестница, то окно; темная клетушка — и великолепное здание; узкая улица — улица широкая... Экран словно спешит утвердить достоверность сюжета, его право на существование: раз есть правдоподобная обстановка — значит, и такие события и герои такие тоже могут быть. Результат: не решение, а описание.

Разумеется, я весьма далек от мысли подвергнуть сомнению правомерность в художественном кинематографе направления, сознательно ориентирующегося на документализм. Документализм, если это действительно творческая позиция, а не попытка прикрыть ее отсутствие, обретает острее эстетическое и нравственное звучание...

Заметьте, автор театральной рецензии не забудет назвать создателя декораций к спектаклю, да и вдумчивый анализ сценографических решений в театральной критике — не редкость, но, пролистав газетные кинообзоры за несколько месяцев, найдете ли вы имя хоть одного художника кино?

Не о противопоставлении идет речь: настоящий мастер кинодекорации о том как раз и мечтает, чтобы работать над лентой, которую ставит коллектив художников, объединенный общей изобразительной концепцией.

Как это было, скажем, в фильме Михаила Калатозова «Летят журавли» — где активность зрительного ряда определена не одной лишь игрой актеров, а созданием выразительнейших образов времени всеми средствами изображения. Эскизы художника Евгения Свидетелева и кинокамера Сергея Урусевского не «ссорились» друг с другом, в них билась одна мысль, одно стремление. В лентах новых поколений советских режиссеров мы также увидели свежие решения. Такими запомнились, например, фильмы Андрея Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня» и «Дворянское гнездо», новая работа Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино»... Последовательность изобразительной концепции видна в картинах Андрея Тарковского, хотя о правомерности отдельных приемов подчас можно и спорить. Своеобразной изобразительной стилистикой отмечена последняя лента Василия Шукшина — «Калина красная».

Столь непохожие друг на друга работы сходны в одном: присущее им достоинство всегда дорого в фильме.

Как дорого и ценно в искусстве все то, что привлекает и останавливает взгляд «лица не общим выражением»...

ишего род

А тут пришла Неле. Пришла и долго стояла рядом, к себе не подпуская. Загадочная и, кажется, непостижимая Неле. Любящая и страдающая, земная, теплая, живая — тоже Неле. Как — чтобы поверили, если сама не ощущаешь, не знаешь, ведь героиня пришла издалека и совсем из другой жизни? И вот вчитываешься в каждую строку знаменитого бельгийца, перебираешь горы литературы, где идет рассказ о восставшей Фландрии. Борьба с засильем католической церкви, испано-инквизиторской тиранией... Это понятно. Но Неле! Неле... Она молчит. Очень много молчит. Тот, кто видел фильм, знает: образ этот — на крупных планах и почти на одном молчании.

— А меня учили говорить. И хвалили за это. Например, за стихи. В «Тиле» же у меня почти нет текста. Но за молчание это не спрячется. Да, Неле — символ. Нежности. Любви. Верности. Всепрощения. Но она живая! Именно ей и никому другому отпущено автором столько стра-

даний... Так случилось, что первая встреча Неле со зрителем состоялась на родине Тили.

Волнение актрисы перед премьерой естественно, но дорогой была и награда — доброта человеческих глаз, признательность улыбок, цветы и добрые строки в печати.

«Актриса сумела пронести образ безупречной чистоты и гармонии сквозь сильнейшие бури и потрясения» («Де Буллетин»).

«Одна из наиболее волнующих сцен — встреча с матерью после пытки ее инквизицией. Белохвостикова буквально ошеломляет своим горем, настолько реальным, что просто невозможно поверить, что это сыграно...» («Брюссель тайм»).

Таков итог первых восьми лет жизни Натали Белохвостиковой в искусстве кино. Еще ее дебют обещал прекрасную зрелость. Зрелость пришла. Все более глубокие экранные работы актрисы — подтверждение тому.

АНОНС



Эти фильмы выходят на экран



«МИМИНО»
«МОСФИЛЬМ»

Сценарий Р. Габриадзе, В. Токаревой, Г. Дanelи. Режиссер Г. Дanelи. Оператор А. Петрицкий. В ролях: В. Кирильченко, Ф. Мкртчян, Е. Проклова, Е. Леонов и др.

Обаяние этой кинокомедии, насыщенной юмором и мягким лиризмом, — в настроении, в атмосфере. Она о теплоте человеческого сердца, о людях, умеющих ценить товарищество и помогать другим. Как и в других работах Дanelи, здесь вновь утверждается мысль: мир держится на хороших людях. На X Международном кинофестивале в Москве фильму присужден Золотой приз.



«ДРЕВО ЖЕЛАНИЯ»
«ГУЗИЯ-ФИЛЬМ»

Сценарий Р. Инанишвили, Т. Абуладзе. Режиссер Т. Абуладзе. Оператор Л. Ахвледиани. В ролях: Л. Кавтарадзе, С. Джачвлиани, С. Чаушели, К. Даушвили и др.

Композиционно картина представляет дерево, от ствола которого расходятся ветви-сюжеты. В сложном узоре жизни предстают здесь вечные категории бытия: добро и зло, любовь и ненависть, радость и горе. Лента эта — о бессмертии красоты, о ее непреходящем значении. Душевная ценность многих персонажей как бы проверяется на их отношениях к трагической судьбе двух влюбленных.



«ЭТА ОПАСНАЯ ДВЕРЬ НА БАЛКОН»
РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

Сценарий В. Паршевской, Я. Стрейча. Режиссер Д. Риттенберг. Оператор Г. Пилипсон. В ролях: А. Лиедскалня, В. Лоренц, В. Ветра, Л. Скуиня и др.

Где истоки бесчеловечности и подлости? Откуда берется равнодушие и цинизм? Кто виноват в духовной нищете юных? Почему так получается, что кто-то может оскорбить чувства другого? Эти волнующие каждого вопросы поставлены в фильме, говорящем об ответственности человека перед человеком.



«ТРЕВОГА В ДЕЛЬТЕ»
«БУХАРЕСТ», Румыния

Сценарий П. Лускалова, Г. Наги. Режиссер Г. Наги. Оператор И. Антон. В ролях: Д. Попеску, С. Василиу, Ф. Ференц, Ш. Михэйлеску-Браила и др.

Герои этого увлекательного детектива из жизни пограничного района — сверстники наших знаменитых «красных дьяволят», живущие в наши дни, но воспитанные на тех же высоких идеалах. Ребята неожиданно оказываются втянутыми в сложную авантюру матерых международных грабителей. Жизнь школьников висит на волоске...

В репертуаре также советские художественные фильмы:

«Сядь рядом, Мишка!» и «Есть идея!»

[студия имени М. Горького],

«Знак вечности» [«Ленфильм»], «Схватка в пурге»,

«Гонки без финиша» и «Грозный век»

[«Мосфильм»],

«Время жить, время любить» [«Таллифильм»]

и «Ради других» [«Узбекфильм»].

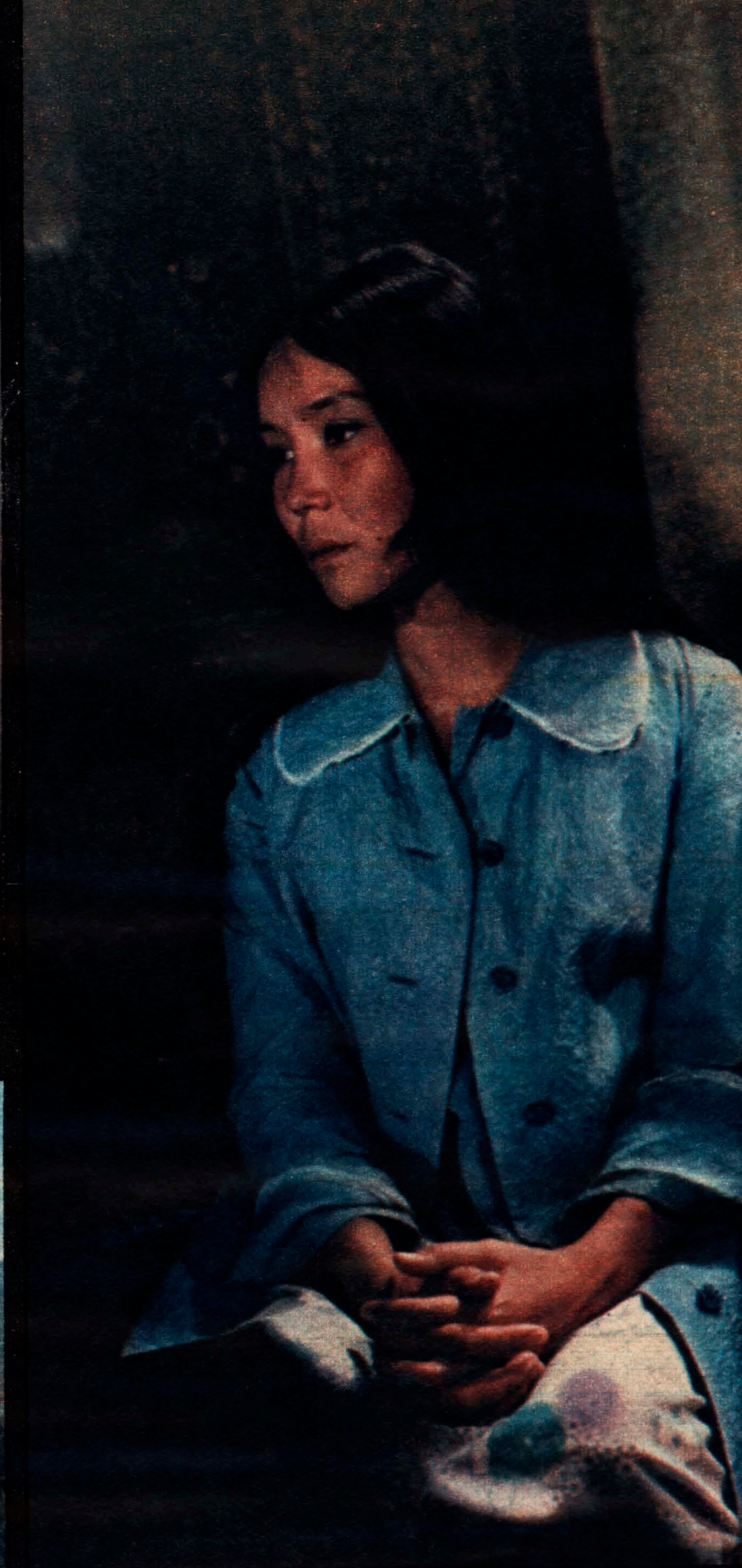


И вправду отрезвляет

Горе пришло в семью Азата (Суйменкул Чокморов) и Гульсары (Наталья Аринбасарова), название этому горю — пьянство мужа.



Очередное застолье посреди бела дня



режиссер представляет фильм

Толомуш ОКЕЕВ

Фото Александра Федорова

"УЖАН"



Человек перестает быть человеком
Кто измерит глубину пропасти, в которую падает алкоголик?..



Мое поколение, родившееся до войны, видело горе и разруху, испытывало голод и холод. Теперь все это безвозвратно ушло в прошлое. Наше общество достигло невероятного прежде материального благополучия. Но это не значит, что теперь у нас нет проблем — просто они стали другими. И одна из самых сложных — проблема культуры потребления. Оказалось, что нужно уметь не только производить, но и расходовать, что обжорство убивает так же, как и голод...

Я говорю о пьянстве. По каждому поводу и вовсе без повода — пышный той с обильными возлияниями. Иные пьют и просто так, не создавая торжественной обстановки, каж-

дый день, с утра и до ночи. Алкоголизм приносит несчастье семье, вред производству и государству. Я часто вижу слезы женщин и детей, вижу подлинные трагедии, вижу, как физически и духовно гибнут люди.

Все это и побудило меня снять картину «Улан». Мне хочется анатомизировать это опасное явление, вынести его на экран со всей его неприглядностью, сказать людям горькую правду. О пьяницах и раньше создавались художественные фильмы, но, не в укор их авторам, ленты эти были чрезмерно благодушны, они иронизировали над алкоголиками, посмеивались, тогда как здесь нужны куда более сильные и суровые средства. Выпущенного из бутылки джинна улыбка назад не загонишь.

Сказанное, однако, не означает, что я мрачно смотрю в будущее, что не верю в мудрость и волю человека, сумевшего победить и более страшных врагов. Вот почему финал фильма оптимистический. Мы считали необходимым оставить надежду на излечение даже тяжелым алкоголикам. Но, конечно, не им адресована наша работа. Мы хотели, чтобы жены привели в кино мужей, матери — сыновей, сестры — братьев, тех, кто рискует, если не остановится вовремя, скатиться в пропасть, подобную той, в которой оказался герой фильма Азат.

Для меня необыкновенно ценно то, что моими истинными единомышленниками стали исполнитель этой роли Суйменкул Чокморов и Наталья

Аринбасарова, сыгравшая Гульсару, жену Азата, и актеры Владислав Дворжецкий, Арсен Умуралиев, Джамал Сейдахматов, занятые в картине, и мой соавтор по сценарию Эдуард Тропинин, и оператор Кадыржан Кыдыралиев, с которым мы дружим еще со школы, и все без исключения остальные члены съемочной группы.

Словом «улан» киргизы называют штормовой ветер, временами дующий на Иссык-Куле, ураган, сметающий, опрокидывающий, уносящий все, что только может, вызывающий на сравнительно небольшом зеркале этого горного озера волнение в девять баллов. «Улан» свиреп, но человек научился противостоять ему... Думаю, теперь понятно, почему мы именно так назвали картину.

новая роль

НУЖНЫЙ «ЛИШНИЙ» ЧЕЛОВЕК»

Вера ШИТОВА

Олег Ефремов в роли Рудина

Для Олега Ефремова — режиссера и Олега Ефремова — актера время работы над постановкой во МХАТе чеховского «Иванова» и время съемок в фильме по тургеневскому «Рудину» совпало. Не отсюда ли все те взаимные блики, рефлексии, отзвуки, азиатские для того, кто посмотрел спектакль, который играет вот уже несколько месяцев, и фильм, который только еще начинает свою экранную дорогу?

Два горестных повествования о двух русских людях, связанных узами духовного родства, отстоящих друг от друга как дед и внук, — Дмитрий Рудин, погибший на парижской баррикаде 26 июня 1848 года, и Николай Иванов, — ему в конце восьмидесяти годов прошлого века, когда он застрелился, было что-то около сорока... Два горестных повествования о людях, которые познали свежий хмель играющих, ищущих выхода юных сил, пытались взять на плечи — и брали — дело трудное, крупное, нужное не только им одним, но вот не могли осилить эту ношу, надламывались под ней. О людях, одаренных особенным свойством внушать чувства яркие, острые: горячее дружеское преклонение, яростную ревнивую враждебность, самозабвенную женскую любовь — но не способных на нее, любовь эту, ответить (как Рудин) или в себе ответное чувство удержать (как Иванов). О людях, которые судили себя и сводили с собой счеты с последней прямоотой.

Рудин, кажется, еще не знает о том, что его назовут «лишним человеком», и уж точно не может знать слов, какие через полвека скажет Иванов: «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди»...

Ефремову, сыгравшему Рудина и поставившему «Иванова» с Иннокентием Смоктуновским в главной роли, разумеется, известно о своем герое это определение — «лишний». Но он не просто берет это во внимание, а проживает — в показровой реальности своей роли и в дальнейшей исторической перспективе данного характера, а точнее, типа.

Его Рудин — и тут Ефремов истинный хранитель заветов основателей Художественного театра — есть некое звено в долгой, протянутой на расстояние почти целого века «семейно-исторической хронике русской духовной жизни — от Чацкого до Вершинина, от Ивана Карамазова до Сатина, от того же Иванова до Егора Булычева...

Кроме того, в его Рудине есть то, чего недостает картине в целом: режиссер Константин Воинов здесь потрудился серьезно, добросовестно, трогающе почтительно к подлиннику и все-таки не сумел сделать происходящее частью некоего большого мира, ушедшего прошлого. Трудное это дело — суметь в фильме, основанном на историческом материале, незримо, но угадываемо раздвинуть рамки кадра — как бы продлить его вширь и вглубь, сделать его не просто исторической иллюстрацией, не просто павильоном или «достройкой на натуре», пусть и самой безупречно точной, а окном в то целое, чему имя — эпоха. Ушедшая историческая эпоха... А вот за ефремовским Рудиным, как прожитое актером, узнаешь «в лицо» облик Московского универси-

тета времен Герцена и Станкевича, видишь ключичий готический шрифт страниц Гегеля, Шеллинга, Гете, слышишь молодой гул «студенческих», как тогда говаривали, сходов — эти речи «о Шиллере, о славе, о любви»... Видишь нищую, забытую богом, одичалую рудинскую деревню, угадываешь, что лежит в этом его единственном, с оббитыми уголками, чемодане, чувствуешь его, Рудина, привычно ноющую усталость от тряского возка, от шероховатых тарелок и жестких лавок на почтовых станциях, ощущаешь, как привычно для него и это отсутствие собственного угла и эти чужие пороги временных пристанищ...

Рудин — Ефремов является в усадьбу барыни Ласунской как перекасти-поле, занесенное сюда каким-то своим, над ним одним властным ветром. Является в среду людей, где каждый на своем месте, при своем интересе, в своей «лузе». Ведь даже для Наталии Ласунской, этой «тургеневской девушки», внезапное появление Рудина — с его затягивающими в какую-то неведомую даль речами, с его красноречиво-вольными жестами трибуна, с его по-молодому распахнутым воротом «шиллеровской» рубахи — ведь даже для нее это появление, эта их как бы вымечтанная заранее, как бы вычитанная в книгах любовь пройдет скоро, заживет, забудется, и если и будет вспоминаться, то разве что в сонном забытье на весеннем соловьином рассвете...

Ефремовский Рудин вплотную окружен людьми, которые или находят в нем занимательное, но кратковременное умственное развлечение, или вообще не принимают его всерьез, зная ему реальную цену по житейски-прозаической шкале (как секретарь-фаворит Ласунской или как ее же приказчик). Тут один только жених Наталии, молодой и туповато-пылкий Волынцев, учитель младших детей, верит Рудину, восхищается им, помнит, никогда его не забудет...

И впрямь, что тут помнить — высоко взбитую «пену» этих общих слов, высокий градус намерений, планов, дел, которые никогда не найдут осуществления, высокие призывы смотреть вперед и выше?

А и впрямь, что тут помнить — эту стыдящуюся привычку жить в долг и на чужих хлебах, эту вызывающую некоторую ответную неловкость способность самому опьяняться своими речами, эту такую деятельную, но такую бесплодную работу мысли и пера?..

Ефремов сыграл человека, который не может быть, как все, и жить, как все, потому что он целиком во власти духовного.

Ефремов сыграл человека, которому «уютно нет, покоя нет», который и впрямь лишний — на жизненном пиру, на торжище, под семейственным кровом. Но лишний ли он в том таинственном, интимнейшем жизненном процессе, в ходе которого неизбежно сменяют друг друга сами исторические типы, претерпевают коренные изменения самые представления о том, что есть истинное, нравственное, прекрасное?

Ефремов сыграл человека, в котором живет совесть и мечта, живет томлящая и возвышенная дума о будущем.

Вспомним, как кончается тургеневский роман, а вслед ему и фильм «Рудин»: седой человек со знаменем в одной руке и с саблей в другой встает навстречу пулям и падает на обреченной парижской баррикаде...

Мы проехали через весь Узбекистан. Ехали ночами, когда спадала жара. Серые степные ежи бодро вбежали на дорогу и, почуввав опасность, сворачивались в свете фар, обрекая себя на гибель под колесами. Приходилось останавливать машину, брать в руки эти лопухие, фыркающие комочки иголок и уносить на обочину.

Ночью проехали и знаменитые ворота Тамерлана — горы, нависающие над дорогой и словно смыкающиеся над ней. А потом — Самарканд, Бухара, но не они были целью нашего путешествия. Целью был небольшой поселок газовщиков в семидесяти километрах от древней Бухары, известный всей стране Газли, разрушенный землетрясением. Сценарист Джасур Исхаков и режиссер Ахрар Акбарходжаев снимали свою первую картину «Землетрясение в Газли». Выпускник Высших сценарных курсов и выпускник режиссерского факультета ВГИКа, оба по разделу художественного

идут съемки...

Александр АЛЕКСАНДРОВ

Фото Искандера Исмацова

кино, снимали документальную ленту. Люди жили в палатках и вагончиках рядом со своими домами, стоявшими в развалинах. Но строители, приехавшие со всех концов страны, уже заканчивали серию одноэтажных четырехквартирных домов. По шоссе с раннего утра безостановочно шли машины со строительными материалами. На площади у щита с письмами и рисунками детей, которые отдыхали в лучших пионерских лагерях страны, в обеденный перерыв собирались люди...

Толчки повторялись почти ежедневно. Странно, когда мы ехали, я думал, что землетрясение — это когда земля и в самом деле трясется под ногами, но, оказывается, даже семибальный толчок на земле не ощущается. Толчки опасны только в домах, построенных без учета возможности землетрясения. Тем не менее, когда надо было снести через окна полуразрушенного дома колонну автомобилей, режиссер и сценарист забирались в него.

После рабочего дня мылись под водопроводным краном прямо на улице, готовили на камнях плов. Рядом с корявой табличкой «Гостиница», написанной от руки, стояли наши палатки, но мы вынесли кровати и, засыпая, видели глубокое южное небо и частые звезды над головой. А утром снова жара, пыль, песок... Работа, которую снимают. Работа тех, кто снимает. Потом были другие документальные картины и у сценариста и у режиссера. И вот их первая художественная картина «Ясные ключи» — дебют на «Узбекфильме» (художественный руководитель постановки — Эльяр Ишмухамедов).

Стояла мягкая, обыкновенная для этих мест осень, но вдруг завернули холода, даже снег появился белым привидением. А натура была вся летняя. Пришлось ждаться. Зато посмотрели отснятый материал. Городской мальчишка Ильхам (его играет Уткур Махкамов) попадает на лето к дяде в горный кишлак. Ильхаму и его друзьям по тринадцать, если не считать семилетнего Али (Джалол Юсупов), а в эти годы всякое место, где бы ты ни оказался, таит в себе много загадочного, неизведанного, хотя на самом деле обычного, такого, что открывает для себя каждое поколение. Есть горная речка, есть сами горы, сиреневатые на рассвете, с белыми шапками снега и зеленющими склонами. Есть старик Хамракул-бува — колдун, как они думают. Во дворе растет древняя, в несколько обхватов, чинара с дулом, в котором живет змея, вскорлупленная колдуном. И все это надо проверить самим, и надо уметь искупаться и залезть в чужой сад, а времени так мало, всего одно лето.

На чинаре они находят старый помост со штурвалом. Его выстроил с друзьями погибший на войне сын старика в одно далекое довоенное лето, почти такое же безоблачное, как и теперешнее. В детстве сын Хамракула-бувы мечтал вырастить голубую розу, но не успел, и «колдун» (его играет старейший узбекский актер Хикмат Латипов) хочет сделать это в память о сыне.

— Эти парные образы, — сказал мне сценарист, — Старость и Юность, Дерево и Корни, Роза



Репетиция перед съемкой.
В центре — режиссер
Ахрар Акбарходжаев

●
Хамракул-бува
(Хикмат Латипов),
Али
(Джалол Юсупов)

●
Азим-ака
(Хамза Умаров),
Ильхам
(Уткур Махкамов)

●
На реке
в солнечный день...



"ЯСНЫЕ КЛЮЧИ"



птицы.— Он снова утыкается в газету, и губы его шевелятся.— По Кашкадарьинской области 0,88 процента за день. Ай! — хватается он за голову.— Совсем плохо! Большой дождь!

Выходим. Пронизывающий ветер. Далеко внизу длинное, узкое, похожее на реку водохранилище Чаривахской ГЭС. И вдруг вспоминаю из материала картины, как бежит маленькая летняя речка, склоняются над нею деревья, над самой водой кружится белой метелью легкий пух, пропадая в солнечных лучах, и в светлой метели и белом солнце скрываются иногда мальчишеские головы, мальчишки плывут, переключаясь и не видя друг друга. Шумит река, и самому хочется броситься с головой в эту солнечную реку, уйти за экран, как ушла Алиса в Зазеркалье, и чувствуешь благодарность к оператору Александру Панну за эти мгновения. О своей благодарности к нему говорит и режиссер.

— А вообще-то давать интервью я не научился,— продолжает он.— Ты уж сам чего-нибудь напиши.

Среди общего гама он вдруг замолкает, отходит в сторону, потом быстро возвращается, делает замечания, отзывает актера. Постановщик в постоянной работе, ему некогда о ней рассуждать. Пока ставится кадр, я наблюдаю за мальчишками, которые носятся в стороне. Среди них маленький Джалол в стеганом халате до пят. Отчаянный парнишка. Из семьи потомственных канатоходцев, уже выступает в цирке. Представляю, как ему было странно играть сцену, где он остался один на чинаре и плачет, испугавшись высоты...

А как же документальное кино, с которого все началось? Этот опыт не пропал даром. Отец Ильхама (Шухрат Иргашев) руководит бригадой взрывников, которая готовит в горах направленный взрыв, чтобы отвести воду из озера, образовавшегося в результате землетрясения. Сейчас на черно-белую пленку снимается эпизод «Интервью с бригадиром», интервью, которое его сын увидит по телевизору. Сцена простая и снята быстро. А пока укладывается аппаратура, я смотрю на противоположный склон, где по крутизне, гоня перед собой бычков, взбираются две маленькие девочки в ярких платьицах. И вдруг вижу, что не девочки гонят бычков, а те их упрямо тянут вверх. Девочки держатся за их хвосты и, видно, хохочут, падают нарочно и едут за бычками на животе. Вспоминаю, что в материале картины я видел точно такую же девочку с бычком.

Подходит Акбарходжаев, замечает девочек, и глаза его проясняются, спадает задумчивость, он нашел, что ему нужно. Каждый бы день по такой находке.

— Видишь, видишь, я сниму так свою девочку для финала, для осени...

Это и есть настоящее кино, когда не надо говорить, объяснять, зачем и для чего. А бычки все тащат девочек, они уже на середине горы, девочки купаются в красных листьях, смеются, и вдруг снова выглядывает солнце, наполняя душу радостью, и понимаешь, что лето кончилось, а значит, оно скоро вернется.

и Соловей — суть постоянные образы восточной поэзии.

— А где же соловей? — спрашиваю.— Я запомнил только щегла и попугая.

— Образ не обязательно понимать впрямую,— вздыхает Джасур.— Я имею в виду щегла.

Наконец с утра проглянуло солнце, робкое, надежное, но группа тут же выезжает на съемки в горы. По дороге в автобусе старый узбек разворачивает местную газету.

— Ну, сколько там? — летят к нему со всех сторон вопросы.

— На 25 октября собрано 98,44 процента,— читает он вслух и вздыхает.— Дожди...

Вся республика следит за сбором хлопка.

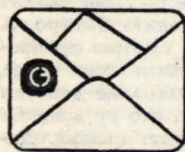
Начинаем забираться в горы. Снег лежит с тевой стороны под деревьями, на обочинах, в канавах. Над головой сбиваются в тучи вороны, летят над нами.

— Утки,— предполагает кто-то.

— Нет,— уверенно говорит старый узбек, отрываясь от газеты, и качает головой.— Просто

Александр КАЛЯГИН

ВОСНОВАН



ПИСЬМО
С КОММЕНТАРИЕМ

НЕ ПОВТОРЯТЬ, А ПЕРЕОСМЫСЛИВАТЬ

Возможно, я в чем-то и не права, но, как мне кажется, экранизация художественных произведений, поставленных в недавнем прошлом и имевших успех у зрителя, по меньшей мере необязательна. Зачем возвращаться к одной и той же вещи, если существует столько других прекрасных книг, достойных внимания кинематографа?

Р. Галактионова,
Тольятти

До Пушкина «Отелло» играли на сцене как трагедию ревнивца. Пушкин произнес знаменитые слова о том, что это драма доверия, трагедия веры... Разные концепции требовали разного воплощения. Оказываются, могут существовать на сцене совершенно непохожие образы Отелло, хотя слова, которые произносят исполнители, конечно, одни и те же.

Классическое литературное произведение отличается от быстро уходящих и забываемых однодневок своей многослойностью. Невольно здесь напрашивается сравнение с человеком. Бывают люди плоские, неинтересные, общение с которыми радости не доставляет. Есть люди духовно богатые.

Встречаясь с такими людьми, мы не перестаем удивляться, открывать в них все новые свойства души. Вот так же и в классике — каждая эпоха

открывает в ней все новые грани, высвечивает своим светом.

Скажем, «Гамлет» Николая Охлопкова в театре имени Маяковского — спектакль, в котором главную роль исполнял Евгений Самойлов, — совершенно непохож на «Гамлета» Григория Козинцева в кинофильме. Если Гамлет Самойлова — борец, наступательная, сильная, одержимая натура, то Гамлет Смоктуновского — человек мыслящий, нервный, рефлекторный. Но если вспомнить, когда именно были поставлены фильм и спектакль, то станет ясным, что характер героя в обоих случаях так или иначе созвучен тому времени, когда он появился на сцене и на экране.

По-моему, в самой постановке вопроса: «Зачем повторять?» — заключена ошибка. Происходит не просто восстановление, воспроизведение одного и того же сюжета —

разные художники в разное время, каждый по-своему осмысливают тему. Эти различия оказывают влияние и на сам сюжет. Если сравнить сценарии фильмов, поставленных по одному и тому же литературному произведению, то можно увидеть, насколько они несходны. То, что интересовало одного автора, оказывается совершенно неинтересным другому. Сюжетные линии, играющие важнейшую роль в одном фильме, в другом могут вовсе отсутствовать. Драма, задевшая одного режиссера, попросту не существует для его коллеги. В соответствии с пристрастиями режиссера происходит и выбор актеров.

Все это для меня так же безусловно, как и сама необходимость нового прочтения классики. Обращение к известному литературному произведению правомерно лишь в том случае, когда художником дви-



Рисунок Геннадия Новожилова

В чеховском «Юбилее», одноактной пьесе-шутке, у каждого персонажа есть своя — «глобальная» — тема. Шилучин, не будь он Шилучин, твердит о репутации, помпе и серебряном жбане, Татьяна Алексеевна, его жена, — о славных глазах и страстях, старуха в салоне — Мерчуткина — о 24 рублях 36 копейках... Каждый о своем. И каждый словно обречен на это «свое», только ему подвластен, только им движим, и поэтому все они похожи на глухарей, ошалевших от собственного токования. Какая-то какофония некоммуникабельности, доведенная до абсурда...

Приблизительно вот так год назад, обговорив со своими учениками, студентами-третьекурсниками Щукинского училища, «исходность» нашего будущего спектакля, мы начали репетировать.

Должно быть, в каждом актере живет неосуществленный режиссер. Поэтому я с неожиданной для самого себя радостью (сплеча, правда, и под аккомпанемент тут же возникших сомнений и боязней) согласился ставить курсовой спектакль в Щукинском.

Обдумывая, как выстраивать репетиции, я прежде всего выбрал для себя метод показа. Поменьше разговоров, решил я, не дай бог скатиться к назидательности. Показ — эмоциональнее, ярче, доходчивее...

Ребята умирали от хохота. Я не стремился ограничивать себя, считая, что раскрепощенность, раскованность, импровизационность плодотворны своей живой заразительностью. Мне отвечали любовью на любовь. Казалось, такая бурная активность должна принести свои плоды. Но время шло, и от занятия к занятию у меня стало создаваться ощущение, что мы топчемся на месте. Что от меня уже просто ждут показов и тут же, на ходу, весело, азартно, но слепо начинают их повторять. Сам того не ведая, я задавил ребят своим «действием», в каком-то смысле парализовал их волю и желание — самим думать, самим пробовать, самим искать... Зачем, ведь показали же!

Я лишил их свободы, той свободы, которую, конечно, задает режиссер, но которая рождается в актере как собственное прозрение, как итог собственных мучений.

«Актер не может без самостоятельности, иначе он превращается в марионетку, — ругал я себя, — ведь сам-то ты все это прекрасно понимаешь, вспомни хотя бы, как с тобой, начинающим актером, работал Роом...»

Абрам Матвеевич Роом пригласил меня сниматься в своем фильме «Преждевременный человек»... по рецензии. Он не видел меня ни в театре, ни в кино. Да, собственно говоря, в кино я сыграл к тому времени лишь несколько крошечных эпизодов. Театральный опыт был чуть богаче: роль Поприщина в «Записках сумасшедшего» для меня одна из тех, что называют этапными. Такие роли становятся одновременно и школой и судьбой. Но, конечно же, я нуждался в учителе. И у меня были все основания безоглядно довериться Роому, его опыту, его профессионализму и вкусу, подчиниться ему, следовать его «указующему персту».

Но на первых же репетициях обнаружилось, что никакого «указующего перста» нет, что Роом как будто бы и сам до конца не знает, какой он такой, этот миллионер Никон Букеев, которого я должен играть. Только ли человек, пресыщенный своим богатством, потерявший интерес к окружающему, опустошенный и опустившийся, или же преобразующийся в жажде любви и счастья?

Роом как будто бы сам ждал от меня разъяснений и советов, с интересом выслушивал меня, и на протяжении всего съема я был абсолютно уверен, что сам придумал, дошел, докопался до его, Никона Букеева, импульсивности, резкой переменчивости состояний: мрачности, сменяющейся весельем, лихорадочной возбужденности, переходящей в полное оцепенение, что сам открыл взгляд Букеева, по-детски беспомощный, ясный и вместе с тем пронзительный в своей потерянности.

Потом уже, анализируя репетиции и съемки, я понял, что Роом незаметно, но исходя из меня же, подвел меня к тому пониманию роли, которым владел сам, предоставив мне при этом полную самостоятельность. Поддерживая. Давая право на ошибку. Заставляя думать. Заразив какой-то необъяснимой верой в то, что фильм без меня не состоится, не получится, не произойдет.

Так он работал с каждым актером, и его доверие потрясающе мобилизовало, рождало искреннее желание сделать все, что можешь, выложиться до конца. Роом как будто бы учил не уча, и от этого работа с ним становилась настоящей школой...

Я постарался уменьшить на репетициях в Щукинском количество показов, попытался... Впрочем, в этих словах — старался, пытался, стремился — есть что-то извиняющееся. Ведь в конце концов важно не только то, что старался. Важно, как. Тут ведь не отправишь к книжкам: пожалуйста, ребята, почитайте, пожалуйста, проанализируйте... И что в том, что количество показов уменьшится, а количество разговоров увеличится? Ведь и разговорами можно «задавить», завести в тупик, до смешного точно зафиксированный в известном актерском анекдоте, когда режиссер говорит-говорит, актер его внимательно, долго слушает, потом кивает головой — мол, все хорошо, все понял, и тут же вопрошает: «Так где же мне встать, слева или справа?»

Что нужно сделать для того, чтобы мои показы, мои слова воспринимались не как приказ к исполнению, а как толчок к действию, чтобы у ребят появилась реальная необходимость в творчестве? Как пробудить в каждом «Фому неверующего», сильного своими сомнениями? Как научить их самостоятельности, по крайней мере научить их ее желать? Как развить необходимый актеру во всех случаях жизни «внутренний взгляд», умение видеть себя со стороны?

Я не просто уменьшил количество показов, но и изменил их, что называется, качественно. (Как, оказывается, можно все сомнения уместить в одну строчку!) Теперь если я и показывал, то намеком, только тенденцию. Если и предлагал что-нибудь, то пунктирно, неопределенно: а может быть, так? И вот тут сами по себе стали возникать, просто на ходу рождаться бесчисленные вопросы, которые задавали мне, которые задавал я, которыми начали задаваться ребята. Далеко не всегда и не на все вопросы мы смогли найти точный ответ, но я не видел в этом беды. Ведь многое можно определить однозначно. Важнее было расшевелить фантазию, чувства.

Вообще, когда работаешь над ролью, очень полезно и очень важно задавать себе много вопросов. Самых разных. Порой совершенно неожиданных, как будто бы свалившихся с неба, такими случайными они кажутся. Но случайное, как правило, отмечается, уходит за ненадобностью, а пространство для поисков расчищается.

Вопросы прежде всего помогают найти метод подхода к каждой новой роли. И тут не сошлешь-

ся на то, что все роли разные, а если разные, то и вопросы каждый раз другие. Даже разнообразие можно усреднить, заштамповать именно на уровне «отгадки», на уровне подхода — и повторяться из роли в роль. Вопросы, если так можно выразиться, обновляют, помогают начать каждую новую работу с нуля.

Когда я снимался в ролях Пиквика или тетки Чарлея, когда снимался в «Рабе любви» и «Неоконченной пьесе для механического пианино» — особенно в последнем фильме, — я был просто «запружен» вопросами. Их было так много, что я даже стал их записывать и от этого завел на съемках «Механического пианино» дневник.

Я не хочу сказать, что система вопросов гарантирует неизбежный успех. Все, конечно же, сложнее. И на удачу и на неуспех влияет огромное количество слагаемых. Перечислить их все просто невозможно: это и то, как включилась интуиция, и то, насколько точной и последовательной оказалась трактовка, и как ты сумел ответить своей ролью на общий замысел, и какой смысл — большой, не утилитарный — разглядел в своем герое, выведя его из системы «координат» фильма к общим законам жизни. Много моментов, очень много. Но один, как мне кажется, из важнейших — это момент обстановки, в которой работаешь.

Как часто и трудно и очень-очень медленно входили мы с ребятами в репетиционное состояние. Время идет, время поджимает, а мы еще не раскочались, не разошлись... Должно быть, это одно из самых главных профессиональных умений актера — способность мгновенно сосредоточиться, забыть про утро, которое хлопотно прошло, про вечер, который еще предстоит, забыть про все на свете и переключиться на работу.

Я уверен, актеру по возможности надо помогать в том, чтобы он, переступив порог репетиционного зала или съемочной площадки, как будто шагнул из одной жизни в другую. Актер, без сомнения, нуждается в настраивающей атмосфере, которая питает его, которая вызывает в нем чувства, направляет его эмоции и мысли в определенное русло, помогает ему работать.

Мне хочется от репетиции к репетиции создать и сохранить нечто, что объединило бы нас всех вместе, что создавало бы особенное настроение. Так, как удалось это Никите Михалкову на съемках «Механического пианино», когда жизнь наша была сосредоточена на фильме полностью, когда мы два месяца подряд все вместе жили в Пушкине: вместе репетировали, вместе читали, вместе спорили, вместе отдыхали. Все вместе.

Все время был включен — на малой громкости — магнитофончик Никиты Михалкова, и музыка Донизетти, Моцарта, Вивальди была тем живым фоном, который мы ощущали как дыхание. В какой непривычной — после мосфильмовских шумных павильонов — тишине проходили съемки, и как свободно мы чувствовали себя на репетициях! Никита Михалков сумел объединить нас общим взглядом на Чехова. Общим подходом и общим языком, на котором мы заговорили. Соучастием, которое появилось в каждом из нас друг к другу. И все это благодаря той истинно творческой, благодатной обстановке.

Как ни странно, все сложности и трудности, которые я в свое время, на съемках, окрестил «отальными», сейчас уже уходят из памяти, начинают забываться, но ощущение того, как все это происходило, чем питалось, что заронило в душу, останется надолго, может быть, даже навсегда, будет теперь своего рода мерилом в работе...

жут не вновь открывшиеся технические возможности, а мысли, которые волнуют как его самого, так и сегодняшнее поколение, мысли, созвучные времени.

Для режиссера фильм, поставленный по классическому произведению или же на тему, связанную с прошлым, с историей Родины, есть его личный, прямой отклик на события дня, на проблемы, которые этот день выдвигает. Сергей Эйзенштейн ставил «Александра Невского» вовсе не для того, чтобы рассказать о князе Александре и о том, как он разбил тевтонцев. Эйзенштейн делал антифашистский фильм. Он размышлял о будущем, которое стояло на пороге. Еще до того, как началась вторая мировая война, в «...Невском» прозвучали слова, ставшие пророческими: «Кто с мечом к нам придет — от меча и погибнет». Фильм точно соответ-

ствовал высокой патриотической задаче, поставленной перед ним временем. Это отнюдь не означает, что данный сюжет больше не возобновится на экране. Но случится это лишь тогда, когда другой художник почувствует необходимость, потребность рассказать этот сюжет снова, свежо и иначе.

Приблизительно так и произошло с рассказом Бориса Лавренева «Сорок первый». В конце двадцатых годов фильм по этому рассказу поставил один из крупнейших режиссеров немого кино, Яков Протазанов.

Этот фильм стал для своего времени событием, в нем ярко заявили о себе Иван Коваль-Самборский в роли Говорухи-Отрока и Ада Войцек — Марютка. И когда в пятидесятые годы молодой режиссер Григорий Чухрай выбрал это произведение для дебюта, в самой кинема-

тографической среде были люди, которые сомневались, нужно ли вообще это делать. Режиссеру пришлось преодолеть немалые трудности, прежде чем он убедил других в правомерности своего замысла. Как известно, Чухрай одержал блистательную победу. И произошло это не только за счет новой техники (цвет, звук), но прежде всего потому, что автору фильма удалось доказать, что время изменило, углубило представление об эпохе гражданской войны. Хотя основная идея рассказа осталась неизменной.

То же самое произошло и с «Тихим Доном», который был экранизирован в тридцатые годы Ольгой Преображенской и Иваном Правовым, а в пятидесятые — Сергеем Герасимовым. Кстати, я совсем не исключаю возможности того, что «Тихий Дон» будет экранизирован вновь, возможно, для телевидения.

Дело в том, что сама форма романа — большого, многопланового литературного произведения — ближе возможностям телевидения, где практически не существует временных ограничений (вспомним, к примеру, многосерийную английскую «Сагу о Форсайтах»). Не исключено, что в будущем появятся и многосерийные телевизионные версии «Анны Карениной» или «Войны и мира», хотя их экранизации в кино были сделаны сравнительно недавно...

В конечном счете дело не в повторении тех или иных сюжетных ситуаций, а в том, кем, как и во имя чего они воссоздаются, насколько фильм в новой версии обогащает зрителя, насколько он необходим ему сегодня.

И ВСЁ-ТАКИ — МУЗЫКА!

Виктор ДЕМИН



Кадр из фильма
«Великолепный мечтатель».
Бахтияр Ихтияров в роли Хасана

Музыка в самом широком смысле — музыка жеста и слова, музыка мысли и чувства. Любой патетический монолог, любой гражданственный призыв, осознанно или нет, опирается на мелодическую, музыкальную основу... Так говорит Бахтияр Ихтияров, один из самых популярных актеров Узбекистана, а теперь еще и главный режиссер театра «Еш гвардия» («Молодая гвардия»).

Новая работа Бахтияра Ихтиярова в кино — роль Хасана в «Великолепном мечтателе» (сценарий Рафиля Батырова и Дмитрия Булгакова, постановка Рафиля Батырова). После длинной вереницы экранных персонажей, или чисто комедийных, или глубоко драматичных, это эксцентрический, трагикомический тип. Чистый человек, прозрачная душа, добряк, становящийся грешником, вымогателем, тираном для окружающих. Как все это в нем совмещается, в одном?

— Работа была трудная, — рассказывает Бахтияр. — Поначалу ничего не получалось. Все смущало. Например, я очень люблю детей, а герой, женатый третий год, о них почему-то даже не помышляет. Странно. К тому же профессия... В первый раз за все годы съемок пришлось играть врача. Тигра не боюсь, змею брал за хвост, а врачей не то чтобы побаиваюсь, а так... Как-то посасывает под ложечкой.

И вдруг в первый же съемочный день надо ставить банки! Долго тренировался накануне, и все равно дубль за дублем... Бедный партнер! Жжет!. Врач ненастоящий, но банки-то настоящие!

Рафил Батыров никогда не поvyšает голоса. Как это ему удается,

не понимаю. Бывает, чего греха таить, когда ведешь репетицию, всплишь, закусишь удила... Рафил только пошутить может. Но так, что готов сквозь землю провалиться. И знаете, кто спас меня? Кролики.

Кроликам отведена важная роль в сюжете. Сначала четырьмя пушистыми комочками они поджидают в клетке, пока молодой врач из кишлака займется экспериментами для будущей диссертации. Потом все меняется. Угнетенный мыслью, что он растапа, не в силах обеспечить любимой Тамиле жизнь, какой она достойна, Хасан решает разбогатеть. Сами деньги его не интересуют, но как иначе пустишь пыль в глаза родственникам, чем еще вызовешь благоговейный огонек в глазах окружающих? И кажется простачку, что он прозрел, а он в слепоте своей начинает чужнюю игру, выбирает путь не только ничтожный, но и вовсе для него невысказанный. Грязный, в тряпье, потерявший свой белоснежный халат, бегающий на бугре за околицей, отпугивая от кроличьей фермы хищника-коршуна.

— Мы завезли двести штук кроликов. Но было очень жарко. Мы все делали: воду провели, навесик построили, меняли сено. Но приходишь на съемку, глядь — два-три лежат без движения. Вот тут я как-то почувствовал, что кроликов, конечно, можно полюбить — до магии, до чистого сумасшествия.

В финальных эпизодах Хасан — посмешище для всего кишлака. Потеряв всякое представление о реальности, он бегающий за прожорливым черным котом по улицам и палисадникам, прыгает через арыки, ныряет с головой под воду. Я уже знаю, что этот последний кадр снимали поздней осенью, когда жара давным-давно спала. Актер сам

настоял, чтобы съемки шли «без обмана», в шестой, в седьмой раз он плюхался с маху в холодную и грязную воду. И все обошлось. Подумаешь, недельная простуда.

— А музыка? — спрашиваю я.

Он улыбается:

— Тут вам виднее.

Да, она есть. Она во всем. Хасан появляется на экране — никакой, угловатой простодушной, неторопливой, с легкой, но бесцветной улыбкой, с какими-то автоматическими движениями, словами. Но вот его будущая страсть поселилась в нем, пока еще только как мечта, красивая фантазия. Он преображается, подтягивается. Как бы прислушивается к себе, внутреннему гулу душевной работы. Он уже отъединен от окружающих собственной неотвязной думой, движения его приобретают плавную пружинность, артистизм. И потом, после взлета страсти, падение — суетливость, оглядка, растерянность, ноги-руки цепляются друг за друга, глаза не доверяют ушам, Хасан спотыкается, вскакивает, как-то странно разворачивается — похоже, он сам не знает, куда идет: вперед, назад? Это бунт. Весь мир и он сам, его непокорное тело милого, доброго славного человечка бунтуют против мечты о Сказочном Кролике, приносящем счастье... Но и в эти самые страшные мгновения глаза у него беззащитные, кроткие, глаза добряка и миляги, который тщетно пытается переродиться.

— Поют все, — убежденно объявляет Бахтияр Ихтияров. — Кто на работе, за баранкой или над резцом, кто — в праздничном застолье. Человек, который никогда не пел, наверное, очень плохой человек. Да, впрочем, сомневаюсь, есть ли такой. Ибо музыка...

— Ибо музыка — это все! — соглашаюсь я.

ХРОНИКА

IV ЗАВОДСКОЙ СМОТР-КОНКУРС художественных, документальных и научно-популярных фильмов, посвященный 60-летию Великого Октября, проходил в Ленинграде. Организован он был Ленинградским отделением СК СССР, объединениями «Ижорский завод» имени А. А. Жданова, «Красная заря», «Ленинградский Металлический завод», «Скороход», «Пролетарский завод». На конкурс были представлены работы студий «Ленфильм», «Леннаучфильм» и Ленинградской студии документальных фильмов. Победителями стали художественные ленты «Доверие», «Единственная», «Чужие письма», «Старший сын», «Убит при исполнении...». За лучшую мужскую роль приз присужден исполнителю роли В. И. Ленина в картине «Доверие» Кириллу Лаврову, за лучшую женскую роль — Светлане Смирновой в картине «Чужие письма». Дипломами и призами отмечены работы Ленинградской студии документальных фильмов и «Леннаучфильма»: «Корабли Алексея Чуева», «Девятая высота», «В краю Нечерноземья», «Феликс Дзержинский», «Разрешите познакомиться», «Обязательство».

ТРИ ВСЕСОЮЗНЫХ ТВОРЧЕСКИХ СЕМИНАРА для молодых кинематографистов страны проведены Союзом кинематографистов СССР. Эти встречи собирали режиссеров и сценаристов художественного кино, кинодокументалистов, критиков. Выездные комиссии СК СССР провели заседания по темам: «Творчество молодых в научном кино» [в Ленинграде], «Традиции и новаторство в кукольном кино» [в Тбилиси] и «О состоянии работы с молодыми кинематографистами в республиках Прибалтики» [в Риге].

ПЕРВЫМИ ЗРИТЕЛЯМИ ФИЛЬМОВ киностудии «Арменфильм» станут отныне рабочие Армянской атомной электростанции. Таково одно из главных положений договора о творческом содружестве, подписанного представителями Союза кинематографистов Армении и коллектива АЭС. Договор предусматривает также организацию студии кинолюбителей, лекториев, обсуждений новых фильмов.

АКТЕРЫ И РОЛИ

ИЯ САВВИНА играет на «Ленфильме» роль Веры Дмитриевны, героини рассказа Юрия Нагибина «Чужая». Экранизирует рассказ режиссер Владимир Шредель, сценарий написали Юрий Нагибин и Эдуард Володарский.

— Вера Дмитриевна, — рассказывает актриса, — по должности секретарь-машинистка. А по складу характера и кругозору она могла бы найти куда более широкую область применения своих сил. Впрочем, это не главное здесь. Фильм рассказывает о людях, оставивших свои семьи с тем, чтобы создать новую. Вера ушла от мужа вместе с тринадцатилетней дочерью, рассталась с женой и новый муж моей героини, Пути (ВЛАДИМИР ЗАМАНСКИЙ). Зрители увидят супругов через месяц их совместной жизни, в тот день, когда они впервые встречаются со старыми друзьями Пути. Впервые же Вера сталкивается с откровенным недоброежелательством. Она им чужая... Характер моей героини не прост: она не глупа, не назойлива, искренне хочет, чтобы



прежние дружеские связи мужа не порвались (у самой-то почти не было друзей). И притом она гордая, замкнутая. Картина эта — о потребности людей в понимании, о том, что личная жизнь двоих — тайна, к которой нужно относиться деликатно, бережно.

На снимке — Ия Саввина в фильме «Чужая».



На «Ленфильме» режиссер Анатолий Граник завершил по сценарию Михаила Кураева съемки картины «Строгая мужская жизнь». В числе исполнителей ролей ЮРИЙ КАЮРОВ, РОМАН ГРОМАДСКИЙ, ВСЕВОЛОД КУЗНЕЦОВ и другие известные актеры.

— Этот фильм — о жизни современной армии, о танкистах, — рассказывает исполнитель роли командующего военным округом, человека зрелого и справедливого, Юрий Каюров. — В сюжетную канву ленты введены учения бронетанковых войск, где проявляется жизнеспособность армии, происходит проверка нравственных и физических сил воинов — людей разных поколений, но одинаково преданных своему делу.

На снимке — Ю. Каюров в фильме «Строгая мужская жизнь».

ПЕТР ВЕЛЬЯМИНОВ играет первую в своей жизни роль отрицательного персонажа — Муравьева — в картине Марионаса Гедриса «Пыль под солнцем» («Мосфильм» совместно с Литовской киностудией).

— Муравьев — реальное историческое лицо, — рассказывает П. Велья-



На снимке — Александр Овчинников (Тухачевский), Тимофей Спивак (Варейкис), Петр Вельяминов (Муравьев) в фильме «Пыль под солнцем».

минов. — Командующий крупными войсковыми соединениями, он изменил Советской власти, поднял мятеж и во время ареста был убит. Но наш фильм посвящен, разумеется, не ему, а героическому времени и разным людям, которых это время рождало. Вот почему мы старались избежать однозначности в обрисовке внутренне противоречивых характеров некоторых персонажей.

ВНИМАНИЕ, МОТОР!

ЦЕЛУЮТСЯ ЗОРИ

Который день подряд в павильоне «Мосфильма» шумит и гуляет выдавший виды провинциальный «ресторан». Режиссер Сергей Никоненко снимает свою третью картину — она называется «Целуются зори», так же, как и повесть, а затем написанный по ней сценарий Василия Белова. Мелькают блузки официанток, вспыхивают красными искрами дешевые клипсы, рискованно плывет над головами клиентов перегруженный поднос с тарелками и бутылками, а в глубине кадра пляшет неутомимая массовка. «Пусть ресторан живет своей жизнью, но только тихо!» — слышится голос режиссера.

Главные герои снимающейся ленты — большой и спокойный Николай Иванович (Иван Рыжов), сверкающий хитрым ласковым взглядом из-под лохматых бровей старик Егорович (Борис Сабуров) и худой, нескладный Алешка [этой ролью дебютирует в кино студент училища имени Б. В. Шукина Андрей Смоляков] — односельчане, приехавшие в город каждый по своим делам. Николаю



Ивановичу должны вручить премию на слете передовиков сельского хозяйства, Егорович надеется продать кадушку соленых рыжиков и вставить зубы, Алешка хочет купить гармонь. Люди разных поколений, они попадают в обстановку для себя непривычную, удивляются на каждом шагу.

Всего на полтора десятка лет отодвинуто время действия картины от наших дней, но то и дело возникают в кадре забавные отголоски отшумевшей моды, приметы почти забытых обычаев, ушедшие от нас детали быта. Звучит давно забытый эстрадный шлягер, стучат по полу туфли на шпильках, слышатся шутки...

Снимаются сцены одна другой комичнее, и постепенно общий хаос начинает вызывать ощущение всплывших в памяти действительно происшедших событий — и веселых и чуть-чуть грустных.

— Герои наши, — говорит Сергей Никоненко, — люди доверчивые, но, несомненно, обладающие некоторым здравым смыслом. Поэтому ничего особенно неприятного с ними стрястись не могло, хотя порой им и приходится трудновато.

На снимке — Андрей Смоляков в фильме «Целуются зори».

КИНОГРАМА

ПОЛИГОН

В тесной мастерской съемочной группы фильма «Полигон» почти вплотную друг к другу стоят рабочие столы художников. На стенах висят рисунки к этому мультфильму, среди них большой, тщательно выписанный масляными красками эскиз: четверо мужчин в армейской форме обедают за длинным дощатым столом.

— Мы делаем фильм в жанре научной фантастики, — рассказывает режиссер Анатолий Петров. — Для меня это первая такая картина, хотя я давно к ней готовился и давно хотел ее снять. И прежние мои сюжеты в



сборнике «Веселая карусель» — «Чудо» и «Метеорит» — были как бы ступеньками к этой работе...

В основу ленты, которая создается на «Союзмультфильме», положен одноименный рассказ Севера Гансовского (им же написан и сценарий). Действие происходит на небольшом острове, затерянном в океане, вдалеке от авиалиний и морских трасс. Остров, где живут индейцы, на несколько дней должен стать полигоном для испытания нового секретного оружия: самоуправляемого танка, в который вмонтировано специальное устройство, улавливающее мысли и чувства противника — импульсы страха и ненависти. Принцип действия чудовищно прост: жертва должна руководить своим палачом. Секретная комиссия, прибывшая на полигон, погибает во время испытаний. Проходит несколько дней. Налетевший тайфун сметает следы разгневшейся здесь трагедии, и, когда на остров возвращаются местные жители, они видят только странную металлическую глыбу, полузасыпанную песком. Танк молчит, потому что никто не испытывает перед ним чувства страха, и все же невозможно утверждать, что его смертоносный механизм будет вечно бездействовать.

Вместе с Анатолием Петровым над картиной работают художник-постановщик Галина Барина, оператор Михаил Друян, актеры Анатолий Кузнецов и Александр Белявский.

На снимке — кадр из мультфильма «Полигон».

ЗАМЫСЛЫ

КОГДА ДЕТИ ВЗРОСЛЕЮТ

— «Сдается квартира с ребенком». Название необычное, но оно не выдуманно. Сценарист Эдуард Аюпов увидел однажды на улице такое объявление и придумал сюжет. Дело в том, что родители героя будущего фильма Андрея Степанова (его играет школьник Саша Копов) — геодезисты и уезжают работать в Африку, — рассказывает режиссер Виктор Крюч-

ков, приступающий к съемкам этой картины на «Мосфильме». — Их сына не с кем оставить, и пришлось дать объявление...

Наш фильм — комедия, лирическую атмосферу сценария нам хотелось бы сохранить в картине. Надеюсь, что поможет в этом музыка, которую пишет молодой композитор Анатолий Быканов. Снимает ленту оператор Александр Рябов. В фильме столкнутся две музыкальные темы: Нины Кораблевой (Елена Фетисенко) — технический этюд Черни, который знает каждый учащийся музыкальной школы, а Нина, она же квартиросъемщица, воспитательница и друг Андрея, — будущий музыкант. И тема нашего героя, которая решается в современных битовых ритмах. В финале картины Андрей, повзрослевший после столкновения с первыми трудностями и приобщенный к тайне чужой любви, будет робко подбирать на фортепьяно мелодию, которая в его воображении связана с Ниной.

ССЫЛЬНЫЙ № 011

«До последнего часа своего он грезил революцией и говорил непрерывно: «Становитесь под знамена Ленина!» Так пишет об известном революционере Сурене Спандаряне в своих воспоминаниях В. Л. Швейцер, разделившая с ним трудные годы сибирской ссылки.

— Фильм «Ссылный № 011», — говорит постановщик картины Лаэрт Вагаршян, — рассказывает только об одном эпизоде непродолжительной, но яркой жизни Спандаряна. Действие происходит в Туруханском крае весной 1916 года. Незадолго до этого жандармские власти Сибири получают петицию, подписанную почти всеми ссыльными поселенцами края и содержащую требование о переводе больного туберкулезом Спандаряна в более умеренную климатическую зону. Стремясь опровергнуть правомочность такого требования и задержать Спандаряна в Сибири, служители местной охраны направляют его на врачебное освидетельствование к ученому-медику, пользующемуся репутацией человека гуманного и независимого. Замысел властей заключается в том, чтобы всеми средствами воздействия добиться от врача нужного им отрицательного заключения.

Нравственный конфликт, возникающий на основе этой ситуации, раскрывает не только атмосферу тех дней, но и мотивы действий самого Спандаряна, использующего пребывание в усадьбе врача для осуществления важной конспиративной акции.

В основу сценария, написанного Вадимом Меликсетяном, положены исторические документы: письма и партийные предписания В. И. Ленина, воспоминания Н. К. Крупской, переписка С. С. Спандаряна, материалы из архива бывшей царской охраны.

Кинораму готовили: Маргарита ГОЛОВАНОВА, Елена ЛЕВИКОВА, Наталья ОРЛОВА, Василий СИТНИКОВ.

Людмила ПАЖИТНОВА

МУЖНА ЛИ МУЖЧИНЕ ПОДКА?



ТРЕТИ ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ КЪСОМЕТРАЖЕН ФИЛМ ПЛОВДИВ

Болгарские мастера кино не случайно выбрали Пловдив местом проведения своего фестиваля. Город, хранящий следы бурной и многоликой судьбы, поражает не только красотой, но и историей, уходящей в тысячелетия. Бег времени замедляется, когда видишь здесь остатки роскошных римских дворцов, театра, стадиона, и вновь набирает темп при столкновении с мощью и красотой современных зданий. Давно ставший Меккой болгарских художников и кинематографистов, Пловдив словно аккумулировал духовный климат, в котором рождается и живет искусство.

Фестивалю короткометражных фильмов, который здесь проводится, — всего три года. Но этот «младенец» крепко встал на ноги и во весь голос заявил о себе. Об этом ярко свидетельствовала программа прошедшего смотра, щедро представившая ленты, разные по жанрам, стилю, широте охвата жизненных явлений. За четыре вечера перед зрителем прошли революционная история страны, характеры, судьбы людей, их труд, мастерство, радость, боль, надежда...

Свободное владение материалом, будь то синхронные интервью или просто монтаж старых фотографий, эмоциональная насыщенность, четкая гражданская позиция отличали лучшие ленты фестиваля.

Такова картина «Спустя годы» (режиссер Юлий Стоянов). В центре ее события столетней давности — знаменитое Апрельское восстание против турецкого ига. Факты, известные каждому болгарину, комментируют молодые историки. Но цель фильма — посмотреть на прошедшее глазами современников и выяснить их отношение к таким понятиям, как «долг», «честь», «предательство», «патриотизм»... Пружина картины — отлично

МАРАФОН ПЕРЕД СТАРТОМ

ВГИК, Всесоюзный государственный орден Трудового Красного Знамени институт кинематографии, испытывает трудности в наборе студентов! Странно? Сколько молодых людей, увлеченных магией кино, мечтает поступить в это учебное заведение, о чем красноречиво свидетельствует хотя бы почта нашего журнала: буквально каждое пятое письмо наполнено мечтами о профессии кинематографиста. И тем не менее ВГИК уже сегодня начал поиски абитуриентов. Трудности в наборе студентов объясняются спецификой профессий, которым обучают в институте: режиссер, сценарист, актер, оператор, киновед, художник — все это специальности творческие, требующие, помимо широких знаний, еще и таланта. Таланта, который обыкновенными экзаменами выявить трудно.

В № 7 «Советского экрана» за 1976 год была опубликована статья проректора ВГИКа Олега Станиславовича КОРЫТКОВСКОГО, в которой он рассказывал о приеме в институт и о творческих конкурсах, предшествующих непосредственно экзаменам на творческие факультеты. Множество писем свидетельствовало, что статья затронула потаенные струны читательских душ. Здесь и размышления о правильности выбора профессии, и обращение за советом в этом выборе, и многочисленные вопросы по уточнению условий конкурса. Не обошлось и без курьезов. Например, девушка, разгневанная многочисленными неудачами в попытках стать актрисой, категорически утверждает, что «все талантливые актрисы выходят из манекенщиц», приводя в пример судьбы нескольких кинозвезд мира.

...Мы беседуем с Олегом Станиславовичем в его институтском кабинете. За окном снег. А разговор о лете. На столе программки для поступающих во ВГИК, проспекты, инструкции, от которых так и веет предэкзаменационным ажиотажем.

— Чем отличается прием во ВГИК этого года от прошлого!

— Во-первых, порадую многочисленных потенциальных киноактеров. В этом году будет произведен набор на актерский факультет. Кроме

того, впервые мы будем принимать молодежь для обучения их специальности художника по костюмам. Будет набор в мастерские режиссуры художественного телефильма и документального кино. Честно говоря, меня удручает однообразие вопросов в приходящих письмах — в основном они сводятся к разговору о профессии актера или режиссера игрового кино. А ведь мы готовим все творческие профессии для кино и телевидения, у нас достаточно широкий профиль обучения режиссуре. Например, на режиссерском факультете у нас обучаются не только будущие режиссеры игрового фильма, но и режиссеры телевизионного, документального, научно-популярного и учебного кино. В эти мастерские молодежь идет, к сожалению, менее охотно.

— Как будет проходить в этом году отбор для предварительного творческого конкурса!

— Нашу работу по отбору и воспитанию кинематографических кадров определило постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Нами были внесены уточнения в учебные планы и программы с учетом современных требований киноискусства. Был разработан план развития ВГИКа на 1976—1980 годы. Мы особенно заинтересованы в предварительном отборе талантливой рабочей и сельской молодежи. В прошлом году она составила 46 процентов принятых в институт. Надеемся, что этот приток значительно увеличится. Хотелось бы обратиться со страниц «Советского экрана» с просьбой к коллективам кинолюбителей, литературным объединениям, народным театрам, к коллективам художественной самодеятельности с предложением установить постоянные творческие контакты, которые, несомненно, помогут нам в поисках одаренной молодежи. Наши педагоги готовы выехать в эти коллективы, чтобы на месте ознакомиться с их работой, дать необходимые советы по подготовке в институт.

— Как будет осуществляться в этом году набор студентов из союзных республик!

— Можно без преувеличения сказать, что почти целиком коллективы творческих работников

республиканских киностудий состоят из выпускников ВГИКа. Правда, до сегодняшнего времени мы испытывали некоторые трудности в отборе абитуриентов на местах. По рекомендациям студий порой приезжали сдавать экзамены люди малоподготовленные, случайные. В республиках не производился тщательный отбор кандидатов для поступления во ВГИК. Недавно был издан приказ Госкино СССР, обязывающий Госкино союзных республик организовать круглогодичную работу по отбору наиболее талантливой молодежи на творческие факультеты очного отделения института, а также более широкому использованию заочного отделения для обучения тех работников киностудий, кто не имеет специального высшего образования. Теперь молодежь из республик может обращаться непосредственно в республиканские Госкино, где специальные творческие комиссии будут отбирать абитуриентов для поступления во ВГИК.

— Итак, перед основными экзаменами, которые состоятся с 6 по 25 июля, предстоит еще серьезный марафон претендентов. Каковы же условия предварительных конкурсов в этом году!

— Конкурсы на режиссерском, сценарном, операторском, киноведческом факультетах проходят с 1 января по 1 июня, на художественном — с 1 января по 1 июля, на актерском — с 1 марта по 1 июля.

На режиссерский факультет представляются рассказы, очерки, рисунки, фотографии; на операторский — фотографические работы; на сценарный — литературные материалы; на киноведческий — теоретические статьи и рецензии; на художественный — работы по живописи и рисунку. На актерском — чтение стихотворения, басни, литературного отрывка. Впрочем, подробные программы конкурсов высылаются институтом всем желающим принять в нем участие. Напоминаю наш адрес: Москва, 129226, ул. Вильгельма Пика, д. 3. Приемная комиссия (указать факультет).

Наталья ОРЛОВА

снятые синхроны. Размышления разных людей о вечных истинах раскрывают психологию национального характера.

Главную награду фестиваля, «Золотой ритон», поделили два фильма: «Считанные дни» Георгия Стоева и «Спасите воздух» Атанаса Кирякова.

В первой раскрывается тема личной ответственности за нравственное здоровье общества. Снята она в тюрьме методом кинонаблюдения. Знакомство с заключенными происходит несколько неожиданно — на смотре художественной самодеятельности. И на какое-то время забываешь, где проходят эти яркие, полные юмора выступления, — так самобытны и талантливы исполнители. Тем трагичнее звучат признания осужденных, из которых узнаешь, как страшно распорядились они своей жизнью, сколько горя принесли близким и окружающим... Картина добра и гуманна. Она полна веры в человека и убеждает, что общество всегда идет навстречу тому, кто хочет честно жить и трудиться. Ленту отличает техническое совершенство — в ней точный монтаж, превосходный цвет.

Фильм «Спасите воздух» открыто заявляет о своей публицистической направленности. Уже в названии — и тема и проблематика. Он начинается тревожным гудком сирены. Авторы как бы предупреждают людей: красота земли, чистота и здоровье планеты зависят от каждого из нас! В фильме найден точный и сильный прием: все интервью — а опрашиваются и домашние хозяйки, и крестьяне, и руководители промышленных предприятий — звучат за кадром. Лиц мы не видим, и только интонация выдает отношение к поднятой проблеме. А на экране — клубы дыма, густые и ядовитые, фруктовые деревья, покрытые цементной пылью, некогда утопавшее в зе-

лени местечко Златицы, превращенное в безжизненную пустыню...

Вообще сильные критические ноты отличали фестивальную программу. Ощущалось стремление кинопублицистов проникнуть в самые сложные пласты жизни. Их ленты выступали против мещанства, осуждали хищничество, корысть, равнодушие («Мы, собственники», «Операция «Телефонный справочник», «Обман»).

Говорят, тон делает музыку. Многие работы болгарских мастеров привлекли поисками этого верного тона. Режиссер Никола Ковачев снял лирическое размышление «Лодки» — о том, что мужчине в доме необходимо заниматься делом, например, строить лодку. И вот в умелых руках уже рождается каркас... Хотя профессия одинокого рыбака давно забыта, но как прекрасно ремесло, которым владели деды и прадеды! В картине тонко передается атмосфера жизни приморского поселка в осеннюю пору: слышны курортники, в больших медных тазах женщины варят варенье, достраивается чей-то дом, и соседи всем миром помогают хозяйну, спускается на воду новая лодка... Камера, кажется, впитывает все эти движения, запахи, вглядывается в лица, рождая поэтический рассказ о людях, душа которых открыта романтике.

Точно найденная интонация определила успех ленты Христо Ковачева «Любовью на любовь» — о дружбе советских специалистов и их болгарских коллег. Авторы избрали оригинальный ключ для решения темы — юмор. Неожиданные вопросы: привлекательны ли болгары, как они работают, что не нравится в их характерах — создали особо доверительную атмосферу. Сколько поистине веселых сцен попало в кадр! А добродушный юмор, прозвучавший в ответах, подчеркнул

душевные контакты, которые возникают лишь между близкими друзьями.

Программа научно-популярных фильмов, пожалуй, уступала документальной. Большинство картин, обращенных к растительному миру земли, красоте природы, было сделано в традиционном стиле.

Большой успех выпал на долю мастеров мультипликации. Зрители хорошо их знают, любят и с нетерпением ждут новых работ. И на этот раз ожидания оправдались. Болгарская школа мультипликации, давно завоевавшая мировое признание, снова блеснула прекрасными работами.

Фильм Анри Кулева «Гипотеза» — философское эссе о мире, об истории. Лаконизм рисунка, афористичность, смелые художественные обобщения позволили автору в короткой ленте многое сказать о человеческой личности. «Гипотеза» признана лучшей работой года.

Отличные ленты сделаны для детей. Но сколько удовольствия доставили они и взрослым! Смешные, жизнерадостные, музыкальные, без поучений и назидательности. Ну, хотя бы лирическая картина Эмила Абаджиева «Воздушный шарик» (Серебряный приз Х Московского международного фестиваля) — о добром, бескорыстном друге, готовом всегда прийти на помощь и даже ради этого пожертвовать своей жизнью. Простота сюжетов дополнялась в этих лентах остроумными трюками, фантазией художников, богатством пластического языка.

Киноэмблема Пловдивского фестиваля — человек, спешащий в кинозал. Мастера болгарского короткометражного кино, представив серьезную, яркую программу, подтвердили, что они дорожат вниманием и доверием зрителя.

дополнение к увиденному

Галина ЗАГЯНСКАЯ

ИЗ ГЛУБИНЫ ИДУЩЕЕ СИЯНИЕ



Фаюмский портрет. Энкаустика

Зрительный ряд фильма «Тайна энкаустики» (сценарий Евгении Головиной, режиссер Александр Карпов, «Беларусьфильм») постоянно наполнен движением: плавится воск, руками художника готовятся краски, и, подобно диковинным цветам, падают они в наполненный водой медный сосуд; ведутся раскопки античных городов, и даже неподвижные древние вазы, стоящие во дворике музея, по-иному выглядят на фоне стремительно несущихся автомобилей. Все вместе «работает» на ощущение, что искусство — это постоянно движущийся живой процесс и, сколько бы веков ни отделяло нас от создания произведения, мы можем восстановить утраченную «связь времен». Как бы по-новому понимается известный афоризм Андре Мальро: «Если мы нуждаемся в искусстве, чтобы жить, оно нуждается в нас, чтобы ожить».

Что же такое энкаустика? Если совсем недавно в «Словаре терминов изобразительного искусства» можно было прочесть, что это «малоупотребительная в настоящее время разновидность живописной техники, основанная на применении воска в качестве связующего вещества», то буквально за последние десять — пятнадцать лет в ней стали работать многие советские живописцы. И в этом немалая заслуга художника Василия Вениаминовича Хвостенко, подвижника и энтузиаста, возродившего интерес к энкаустике. Этому в фильме отведено достойное место.

Он нашел утраченные со времен раннего средневековья пропорции пигментов и добавлений, которые помогают воску не плавиться в процессе работы, и, применяя многие современные приспособления, достиг, по словам академика Игоря Грабаря, сочетания «добротности старины с техническим совершенством сегодняшнего дня».

Энкаустика — едва ли не самый древний вид живописи. Еще в третьем тысячелетии до нашей эры с помощью восковых красок расписывались стены древнеегипетских гроб-

ниц. Своего подлинного расцвета энкаустика достигла в классической Греции, когда родилось и само название «эн кауст», что означало «он вжиг» (в фильме интересно прослеживаются эти корни). Время сохранило лишь множество легенд — сама живопись безвозвратно погибла.

«Прежде всего мы будем говорить о том, что осталось от живописи, искусства некогда знаменитого, когда к ее помощи обращались цари и целые народы...» — так начинается I веке н. э. свой рассказ о живописи римский историк Плиний-старший.

Греческие живописцы — прославленные Апеллес, Зевксис и другие — чувствовали в себе достаточную силу, чтобы соревноваться с природой. И тут обаяние и специфика энкаустики давали им в руки сильнейшее оружие: оптическое впечатление от этой краски, ее мягкий, эмалевидный блеск породили огромное количество легенд об античном «иллюзионизме». Птицы клюют написанный античными энкаустами виноград; настоящие кони, проведенные перед картиной Апеллеса, приветственным ржанием признавали своих нарисованных собратьев.

Чудесные свойства энкаустики проявились в знаменитых фаюмских портретах, предшествующих раннехристианскому искусству. Благодаря стараниям известных русских собирателей XIX — начала XX века В. Голенищева, Б. Тураева, Ю. Нецаева-Мальцева и других у нас оказалась замечательная коллекция этих портретов. Их большая часть находится в Москве, в Государственном музее имени Пушкина.

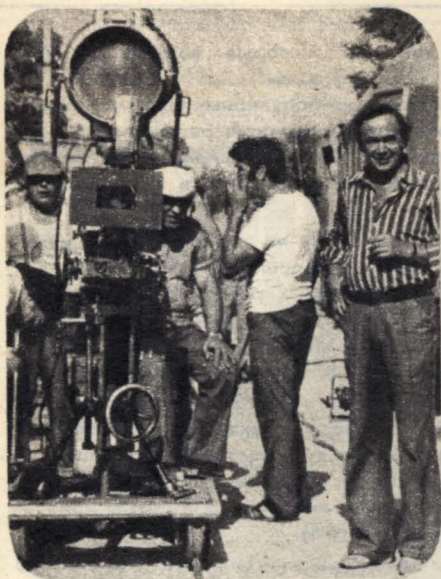
В фаюмских портретах, написанных энкаустикой, есть особая магия. И она во многом происходит от особенностей самой техники. Именно это имел в виду известный исследователь искусства Г. Шмид, писавший о мерцании, «которое в конце концов связано со своеобразным качеством краски, дающей подобно человеческой коже слегка просвечивающее бархатисто-мягкое, из глубины идущее сияние».

Но этот род живописи был постепенно забыт, а к VIII—IX векам сошел на нет, вытесняемый менее трудоемкими техниками. Открытие в 1887 году первых фаюмских портретов вызвало настоящую сенсацию. К этому времени стало ясно, что картины, написанные маслом, невозможно уберечь от разрушения веками — они неизбежно темнеют, осыпаются. А энкаустика, почти две тысячи лет пролежавшая в земле, выглядела так, как будто она только что была создана. Вспомнили, что и прославленный греческий скульптор Пракситель раскрывал статуи с помощью энкаустики и что корабли свои греки предохраняли от разрушения, расписывая энкаустикой. И отнюдь не пустым хвастовством выглядела теперь похвала Плиния этой технике: «Ни от солнца, ни от солей, воды, ни от ветров не портится».

Беда была в том, что пластический язык подлинной художественной магии, идущий от античных традиций, был к этому времени потерян.

Открытие фаюмских портретов и нескольких античных картин вдохновило художников, ученых, реставраторов на поиски способов возрождения энкаустики. Сначала с ее помощью стали укреплять осыпающиеся произведения масляной живописи. Так, в Третьяковской галерее уже в тридцатые годы укрепили осыпавшиеся картины Репина и Перова. В это же время заинтересовался энкаустикой и В. В. Хвостенко. Обнародовав результаты своих поисков в конце пятидесятых годов, он перекинул мост от старого искусства энкаустики к новому. Его книга, а затем выставка работ возбудили огромный интерес, особенно среди монументалистов. Ведь энкаустикой можно работать на любой поверхности. И на экране мы видим работы современных монументалистов, украшающих ею огромные современные здания.

Фильм «Тайна энкаустики» увлекательно рассказал о забытой технике прекрасного искусства и о ее рождении.



Рабочий момент съемок. Справа — режиссер Леонид Марягин.

Гражданка Никанорова заняла в эти дни довольно видное место среди пестрого населения «Мосфильма». Ее имя постоянно звучит в бюро пропусков, многократно повторяется в телефонных разговорах, строители потрудились над отделкой ее дома, портнихи корпели над ее туалетами. Словом, каждый шаг этой женщины требовал забот и хлопот.

Так было и в тот день. Пока исполнительница главной роли в фильме «Вас ожидает гражданка Никанорова» Наталья Гундарева готовилась к работе, где-то в гримерной или костюмерной, в съемочном павильоне жизнью ее героини жил режиссер Леонид Марягин. Ему предстояло снять небольшую сцену без слов, где Катька (так близкие друзья зовут гражданку Никанорову) впервые видит фотографию женщины, которую любит поселившийся у нее жилец.

Режиссер хотел, чтобы героиня сначала посмотрела на эту фотографию мельком, проходя по хате в ка-

Катька (Наталья Гундарева)

— Ты уже пришел? — Катька просияла, увидев Дежину (Борислав Брондуков)



идут съемки...

“ВАС ОЖИДАЕТ ГРАЖДАНКА НИКАНОРОВА”

Лариса МАКОВА



ких-то хозяйственных заботах. Потом вернулась бы и, вглядываясь в лицо другой женщины, надолго задумалась о чем-то своем, бесконечно важном для нее. И вот в поисках самой точной мизансцены постановщик снова и снова проделывает все то, что предстоит сыграть актрисе. Проходит по комнате с какой-то тряпкой, развешивает ее в сенях, возвращается, берет в руки фотографию...

— Нет, так неудобно, — говорит он, — ей не к чему прислониться. Тумбочку с фотографией надо придвинуть сюда, поближе к дверному косяку.

Но, оказывается, придвинуть ее не так-то просто, мешает койка жильца, которая точно вмещается в простенок декорации.

— Может быть, снимем так, как есть, Леонид Георгиевич? — несмело замечает кто-то. — Тут и снимать-то всего несколько секунд.

— Нет, актриса должна чувствовать себя удобно и естественно, — возражает Марягин.

— А если разобрать кровать, оставив только спинку? — предлагает оператор Юрий Авдеев. — Тогда ее можно будет двигать вместе с тумбочкой. А в кадре все равно не будет видно, целая это кровать или нет.

Предложение принято. Кровать быстро разлетелась на составные части, а чтобы обеспечить устойчивость оставшейся спинки, Жора, рабочий Георгий Иванович Картавенков, быстро забивает огромный гвоздь. Этот гвоздь пугает Марягина.

— Его же будет видно! — восклицает он.

— Этого гвоздя не будет видно никаким прибором, — говорит Жора и добавляет: — И даже простым глазом. Сделано профессионально.

Марягин придирчиво смотрит в камеру, потом поднимает голову.

— Действительно, незаметно, — успокоенно говорит он и, увидев появившуюся в павильоне Гундареву, объявляет: — Теперь начинаем репетировать.

Актриса медленно проходит по комнате, берет в руки фотографию и, прислонившись к косяку двери, о чем-то задумывается.

— Вот видите! — торжествует Марягин. — Она не слышала, о чем мы спорили, и я ей ничего не подсказывал, а стала именно так, как нужно.

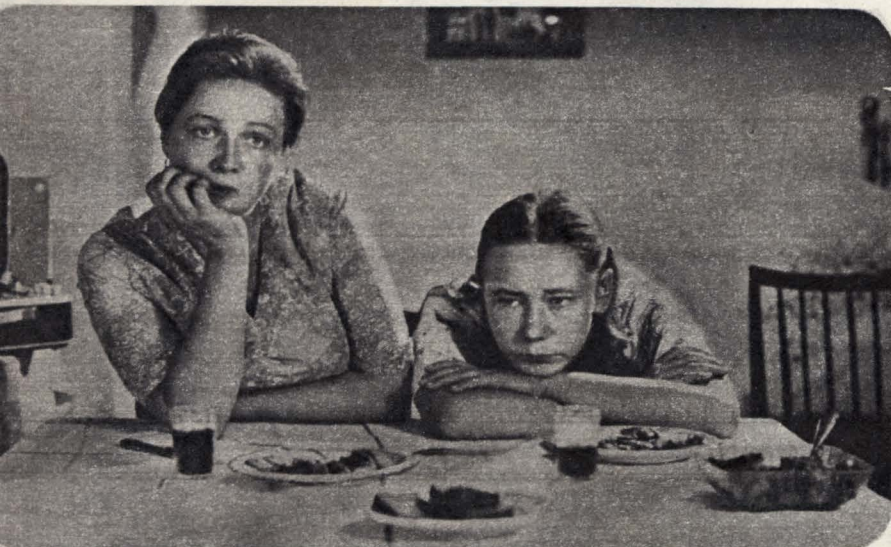
Лицо Гундаревой прекрасно задумчивостью человека, оставшегося наедине с собой, когда всплывает со дна души то, что ревниво хранится там от посторонних глаз, от чересчур

ясных слов и грубых прикосновений. И все люди, которые только что суетились в павильоне, тихо стоят и смотрят на нее. Только художник-гример Анна Мокашева, придирчиво оглядев свою работу в ярком свете, деловито подбегает к актрисе с кисточкой и пудрой.

— Ты куда? — в притворном ужасе восклицает Марягин. — Разве ты не видишь, что она играет?

— Играет? Сейчас? — удивляется Аня.

— *Мой тебе совет — бери расчет и дуй назад, — уговаривал Женя (Евгений Киндинов) Дежкина*



— Конечно. Разве она бывает такой, когда не играет? — ехидно добавляет режиссер, и все смеются, а звонче всех сама Гундарева.

Эта случайная шутилка сцена в чем-то связана с одной из основных творческих задач, которые ставит перед собой создатели фильма.

— Мы стремимся показать психологию человека как бы в двух аспектах, в двух срезах, — говорит режиссер. — Один — это повседневный, будничны облик, в котором человек предстает для окружающих. Второй связан с более глубокими пластами личности, которые приоткрываются или наедине с собой, или в редкие кульминационные моменты жизни.

Пока снимают Гундареву, где-то за спинами осветителей томится человек, которого и «ожидает гражданка Никанорова». Этого героя фильма играет Борислав Брондуков.

В конце дня он должен сняться в следующей сцене — той самой, которая заставила его посмотреть на оказавшуюся с ним рядом женщину совсем другими глазами.

Этой съемке тоже предшествуют долгие приготовления. Прежде всего

нужно уточнить костюм актера. Натурные эпизоды были сняты летом, и надо, чтобы герой вошел в Каткину хату в том же костюме, в котором подходил к ее порогу. Справившись в своих записях, костюмер Мария Петровна Лебедева говорит, что на Брондукове должен быть серый костюм и голубая рубашка. В четко налаженном хозяйстве Марии Петровны все нужно всегда под рукой, и как символ профессии в бортик ее халата продеты иголки с нитками.

Затем нужно подготовить к съемкам другую часть комнаты. Освоение нового пространства приносит новые заботы. Они связаны с висящим на стене зеркалом, в котором предельски отражается и оператор с кинокамерой и осветительные приборы.

— Жора! — громко раздаётся в павильоне. (Жора здесь вполне может соперничать по популярности с самой гражданкой Никаноровой.) На этот раз ему дано задание повесить зеркало так, чтобы в нем отражалась печка. Он мигом подкладывает невесть откуда оказавшийся чурбачок, и теперь можно любоваться в зеркале Каткиными чугунами.

— Выпадет, выпадет! — слышим недоверчивые возгласы.

— Этот чурбачок никогда выпасть не может, — говорит Жора. — Профессионально!

— *Знаешь, Лизаня, я, как сумасшедшая дура: влюблюсь в человека и ничего, кроме любви, в этом человеке не замечаю. Лизаня (Наталья Гущина)*

...И в ярко освещенное пространство перед кинокамерой входит человек, похожий на десятки людей, которых мы встречаем каждый день.

Он произносит фразы, которые могут показаться незначительными, но, видимо, в душе он ведет какой-то совсем другой разговор. В его глазах появляется выражение, которое мы так часто не хотим замечать в людях, живущих бок о бок с нами: ожидание счастья и страх, что оно не придет. Женщина, с которой он говорит, ответит ему...

Впрочем, ответит она лишь в один из следующих съемочных дней. Ее короткая ответная реплика опять-таки связана с изменением ракурса съемки, многочисленными перестановками, с работой десятков людей, которые помогают режиссеру и актерам в их исследовании человеческой души. А мы сможем узнать все о взаимоотношениях героев, лишь когда выйдет на экраны фильм по сценарию Виктора Мережко с будничным и в то же время интригующим названием «Вас» ожидает гражданка Никанорова».



Стихи

Роберта

Рождественского

Музыка

Евгения

Птичкина

Эхо любви

Из кинофильма «Судьба»

Покроется небо пылинками звезд,
И выгнутся ветки упруго.
Тебя я услышу за тысячу верст.
Мы — эхо,
Мы — эхо,
Мы — долгое эхо друг друга.

И мне до тебя, где бы ты ни была,
Дотронуться сердцем нетрудно.
Опять нас любовь за собой позвала.
Мы — нежность,
Мы — нежность,
Мы — вечная нежность друг друга.

И даже в краю наползающей тьмы,
За гранью смертельного круга,
Я знаю, с тобой не расстанемся мы.
Мы — память,
Мы — память,
Мы — звездная память друг друга.

Проникновенно

По- кро- ет-ся не-бо пы-лин-ка-ми звезд и вы-г-нут-ся вет-ки у-

пру- го. Те- бя я ус-лы-шу за ты- ся-чу верст, Мы э- хо, Мы

э- хо, Мы дол- го.е-хо друг дру-га. Мы э- хо, Мы

Для повторения

э- хо, Мы дол- го.е-хо друг дру- га.

Для окончания

-дру- га.

ЗНАКОМЬТЕСЬ:



дившим, выдержанным, как вино. Для его работ характерна графичность. Мы ее чувствуем и в таких лентах, как «Листопад», «Необыкновенная выставка», «Жил певчий дрозд». Кстати, в последнем фильме он выступал и как сценарист. И здесь во многих сценах мы узнаем персонажей его картин. В его эскизах к кинофильмам, много раз экспонировавшихся на выставках, видны филигранность, логическое построение аксессуаров в каждом кадре, смелое введение светотехники.

Очень интересны и его последние эскизы к фильму «Кваркваре», снимающемуся на студии «Грузияфильм». В них есть новый подход художника к графической лепке, воздушный колорит.

Кисти Д. Эривтави принадлежат и несколько десятков киноплакатов, в которых также ярко виден многогранный талант художника.

Ростом САРИШВИЛИ



«Продавец фиалок»

Эскизы к фильму «Кваркваре»

ДМИТРИЙ ЭРИСТАВИ

В тбилисских Черемушках, в Сабуртало, между окаймленными зеленью горами Цхнети и Лиси, стоит розовый пятиэтажный дом. В его мансардной части находится мастерская заслуженного художника республики, лауреата премии Ленинского комсомола Грузии Дмитрия Эривтави. Сюда часто приходят поклонники живописи. Хорошо известны поэтические полотна художника, рассказывающие о Тбилиси. Их отличают психологическая глубина, пластичность, акварельная легкость и конкретность сюжета. Его картины экспонировались во многих городах Советского Союза и Европы.

В грузинское кино Д. Эривтави пришел уже известным художником, как говорят у нас в Грузии, перебро-

