


- 
- престижность военной профессии
 - бабочки, летящие по городу

советский 4

Экран

Советский Экран

№ 4 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:



Сражающийся
кинематограф.
Фильмы прогрессивных
мастеров итальянского
экрана обличают мафию.
Стр. 12

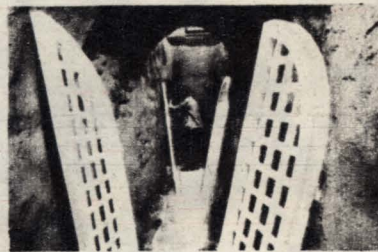
«И вдруг в сегодняшние кадры, как молния, врывается старая хроника: знамя на ветру, лавина всадников, четкий шаг революционных батальонов...»
Доктор исторических наук Владлен Логинов рассказывает о новом фильме Герца Франка «Седая гвардия».
Стр. 14—15



О фильме «Обелиск» и других лентах, созданных по произведениям В. Быкова, «Рассказ от первого лица».
Стр. 16—17



Обычная работа — строить дворцы и хижины, античные храмы и современные квартиры...
О мосфильмовских строителях.
Стр. 20—3-я обложка



На первой странице обложки — актер и режиссер Владимир МЕНЬШОВ (читайте о нем на стр. 6—7)
Фото Николая Гнисьюка

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. ХЛОПЛЯКИНА, 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, 5б.
Телефон редакции: 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 4 (528)—1978 г. Сдано в набор 2/1—1978 г. А 11807 Подписано к печати 19/1—1978 г. Формат 70×108¹/₈. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 317. Заказ № 1646.
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.

Александр КУЛЕШОВ

ГОТОВНОС

Страна отмечает шестидесятилетие Советских Вооруженных Сил. Юбилей нашей армии — это праздник народа, ее создавшего, вырастившего, укрепившего. Мощь Советской Армии — не только в современном вооружении, она — в морали советского солдата, его высоком культурном и образовательном уровне. Кинематограф Страны Советов внес свой вклад в дело укрепления армии — фильмы о гражданской и Великой Отечественной войнах, о ратных подвигах советских воинов и их службе в мирные дни находят широкий отклик в любой аудитории.

Однажды в удаленной от больших городов воинской части мне довелось присутствовать на киносеансе. Показывали «Солдата Ивана Бровкина». Аудитория бурно реагировала на перипетии фильма, солдаты вслух комментировали, расходились довольные. Когда я поинтересовался, первый ли раз они смотрят картину, выяснилось, что чуть ли не пятый. А что делать? Кинолент, тем более хороших, о современной армии раз, два — и обчелся. И бывает порой, что солдаты предпочитают второй раз посмотреть картину на эту тему, чем новую, посвященную иной тематике. Вряд ли нужно говорить об огромном, прямо-таки всеобъемлющем влиянии кино на сегодняшнюю культурную жизнь, на воспитание молодежи. Это, разумеется, в полной мере относится и к культурной жизни в армии.

Тем более что здесь существуют частенько специфические условия, не всегда позволяющие пойти в театр, на концерт, привезти к воинам театральные или эстрадные бригады, коллективы самодеятельности. Киноустановки же есть всюду.

Советский кинематограф насчитывает немало шедевров, множество прекрасных, наконец, просто добротных лент, посвященных самой разнообразной тематике, не потерявших своего значения с годами. И хотя юноша, приходящий сегодня в армию, многие из них видел, он готов сопереживать героям любимых лент еще и еще раз, да и за годы службы

появятся десятки новых фильмов — потому и легко понять тот неслабеющий интерес, с каким солдаты каждый раз отправляются на сеанс.

За рамками этих заметок я оставляю ту огромную роль в культурном развитии, в нравственном воспитании молодежи, какую играет кинематограф вообще. Хочу лишь подчеркнуть его значение в военно-патриотическом воспитании. Наша классика, лучшие наши ленты, связанные с историко-революционной темой, темой гражданской и Отечественной войн, наиболее значительные фильмы о советских чекистах и разведчиках, несомненно, воспитывают у молодежи такие качества, как высокий патриотизм, чувство долга, жажду подвига, ненависть к врагу, смелость, стремление равняться на тех, кто принес в годы трудных военных испытаний славу нашей Родине. Склонность к романтике, престижность военной профессии играют здесь также немалую роль.

«Броненосец «Потемкин» и «Чапаев», «Летят журавли» и «Два бойца», «Живые и мертвые» и «Освобождение», «Подвиг разведчика» и «Мертвый сезон» — каждый в свое время и для своего поколения вызвал к подвигу, к героизму, да просто к образцовому выполнению долга тысячами молодых воинов. Кинолетопись Отечественной войны может гордиться многими выдающимися произведениями, которые сделали, делают и еще долго будут делать свое благородное патриотическое дело.

За последние годы были созданы новые фильмы о подвиге нашего на-

рода и Советской Армии, отстающей честь и независимость Родины. В этих работах кинематографисты исследуют историю трудных военных лет, стремясь полнее и всестороннее показать советского человека в годы войны, истоки массового героизма советских людей. Эпические полотна соседствуют с лирическими лентами об отдельной солдатской судьбе. Это кинополея «Солдаты свободы», «Венок сонетов», «Восхождение», «Двадцать дней без войны», «Аты-баты, шли солдаты», «Дума о Ковпаке» и другие.

Сегодняшний воин, как и представитель любого поколения в любой сфере жизни, хочет увидеть киноленты о себе, о своей жизни, службе, успехах и мечтах, трудностях и проблемах.

Конечно, нелегко создать фильм о современной армии. Ракетные установки, атомные двигатели, космические скорости, новые могучие боевые машины внесли такие новшества в жизнь солдат и командиров, так изменили характер взаимоотношений в воинском коллективе, что кинематограф, случается, не поспевает охва-

тить все это. Но не в традициях советского кино отставать от времени!

Слышу такое возражение: мол, служба в армии мирных дней дает мало тем для показа особо драматических героических событий и поступков. Споры нет, великие подвиги, совершенные во время Отечественной войны,— вершина героики. Шла война беспримерная, подлинно великая. Все же и ныне подвигу есть место, и ныне, в мирное время наши воины проявляют героизм под стать героизму солдат сороковых годов.

Такие примеры есть в практике сегодняшних саперов, через десятки лет извлекающих мины и снаряды времен войны, в службе воинов-десантников, военных летчиков, моряков...

Разве не высший пример героизма отдать жизнь ради спасения товарища, ради того, чтобы уберечь народное достояние от огня? Разве не героизм пройти тысячи километров на подводной лодке подо льдами, десятки дней и ночей дрейфовать без пищи и воды в океане, посадить неисправный самолет? Или задержать неисправного преступника, нарушителя границы?

Место подвигу есть везде и всегда. В том числе и в мирное время.

Показать это столь же ярко, сколь ярко показал наш кинематограф подвиг военной поры, не только возможно, но и необходимо. Поле действий здесь обширнейшее. И такие фильмы уже есть. Они идут на экранах. Они пользуются заслуженным успехом. Это «Меня ждут на земле», «Весенний призыв», «Строгая мужская жизнь». Они во весь голос говорят о несокрушимой военной силе нашей Родины и ее носителе — Советской Армии, советском воине. О силе, которая никому не угрожает, но способна охладить пыл любого агрессора и тем спасти мир.

Я не встречал ни одного человека, с неохотой вспомнившего годы воинской службы, человека, служившего и двадцать лет назад и только что снявшего военную форму. Потому что нельзя без благодарности вспоминать годы мужания, годы, когда юноша превращается в мужчину! И какого! Смелого, сильного, умелого, не боящегося опасностей и тягот, лишений и препятствий.

А чтобы стать в себе и вокруг.

Наша армия отмечает свое шестидесятилетие. Фильмы, посвященные ее героическому пути, можно и нужно создавать и демонстрировать долгие годы. Потому что невозможно исчерпать эту тему.

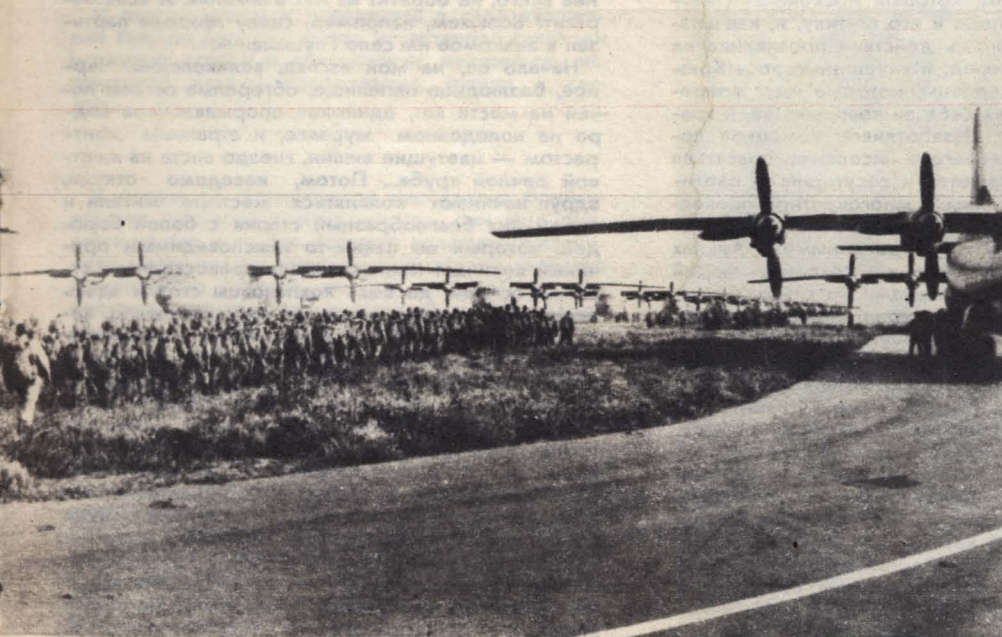
Нет сомнения, что и успехи воинов современных Советских Вооруженных Сил, их нелегкий труд найдут достойное отражение во всех видах и жанрах советского кино, и экран в ярких, запоминающихся образах передаст зрителям богатство духовного мира, непоколебимую идейную стойкость, постоянную готовность к подвигу советских военнослужащих всех рангов, вдохновленных служением своему народу — строителю коммунизма.

«Строгая мужская жизнь»

«Меня ждут на земле»

«Весенний призыв»

ТЬ К ПОДВИГУ



И СНОВА — ВСТРЕЧА

Владимир
ПОДГОРНОВ

Видимо, я не открою ничего нового, если скажу, что кинематографисту, взявшему на себя труд создать крупное, эпическое произведение из нескольких частей, по мере продвижения вперед приходится все труднее. В первых, дает о себе знать естественная творческая усталость, схожая с усталостью бегуна-марафонца: сначала бодр, сдерживаешь себя, сохраняя силы — позже, ох, как они пригодятся! Потом же, когда наступает это «позже», наоборот, подстегиваешь свинцовые ноги, заставляешь их выдерживать ритм бега. Удалось, победа!.. Однако есть еще и «во-вторых» — притупление зрительского восприятия. Наверное, с каждым бывало: начало фильма смотрится остро, напряженно, весь уходишь туда, в экран; потом чуть отстраняешься, реагируешь спокойнее; а дальше ждешь окончания, сперва подспудно, затем и откровенно поглядывая на часы. А если разобраться, фильм-то вовсе и не скучен и не затянут, напротив — сделан ровно, в едином ритме от начала до конца. Художник просто упустил из виду, что зритель ведь тоже устает...

Где же выход? Наверное, он в том, чтобы наращивать темп с учетом снижения зрительской восприимчивости и делать это так, чтобы сам зритель такой «эскалации» не заметил. Впрочем, дело, разумеется, не только в ритме. Зритель, как правило, начинает уставать от фильма в тот момент, когда чувствует, что уже не получает от экрана никакой новой информации. Если герои по мере продвижения к финалу не утрачивают для нас своей новизны, если проблемы не исчерпываются, если сюжет не топчется на месте — ни о какой зрительской усталости не может быть и речи.

Многосерийная киноэпопея «Дума о Ковпаке», поставленная режиссером Тимофеем Левчуком по сценарию Игоря Болгарина и Виктора Смирнова, — именно такое произведение. Мне уже приходилось писать в журнале «СЭ» о предыдущем фильме этой трилогии — о «Бурани». И вот на экране последняя, завершающая часть трилогии — «Карпаты, Карпаты...».

Начинаются «Карпаты, Карпаты...» на равнине, среди пущ и болот Полесья. Вечер весенний на партизанской базе, и отдых — такой редкий и недолгий, такой зыбкий и ненадежный среди боевых будней... Натянута меж соснами полотнище экрана, и на нем, как предвещение близкого уже, но пока неизвестного ковпаковцам будущего, — горы. Чужие, далекие горы Альпы. И старый фельдмаршал, сухонький, малого росточка Суворов бросает своих чудо-богатырей в атаку на мост, протянутый через ущелье. Смотрят партизаны; смотрит Ковпак и — таков уж он! — не упускает случая сунуть «шпильку» своему помощнику начальника штаба, напоминая тому оплошность во время недавнего, вот такого же боя за мост.

Сбудется это пророчество — о горах. Пройдут партизаны этот легендарный путь, от Путивля до Карпат, «напрямки в военную историю», как сказал об этом рейде Сидор Артемьевич Ковпак. Но пока еще далеко до этого. Впереди еще страшный «Мокрый мешок», когда гитлеровцы, заранее торжествуя победу, с трех сторон жесткими клещами зажмут в болотах партизанскую армию — теперь уже армию! — Ковпака и шаг за шагом, с педантичностью роботов будут стискивать петлю, из которой, кажется, нет выхода: за спиной у партизан Припять... Но то, что для фашистов «непреодолимая водная преграда», для партизан — своя река, на своей, родной земле; и свой народ живет здесь, и старик белорус, когда не хватает лесу для сооружения переправы, предлагает разобрать на бревна свою хату, предлагает без колебаний, хотя и знает, что дети его останутся без крова. И когда атакующие каратели выходят к Припяти, находят они здесь только издевательский, из мешковины сделанный флаг со



Карпенко (Михаил Голубович) и Ковпак (Константин Степанков)

свастикой и огромной дулей под нос, да уносятся по течению вниз остатки плотов: ускользнули партизаны из «мешка»!..

Идет весна, идет 1943 год. Уже позади Сталинград, фашисты, стремясь взять реванш за него, готовят на Курской дуге грандиозное наступление, сколачивают здесь небывалый бронированный кулак. Для танков, для самолетов нужно горючее; нужна нефть, море нефти! И через Западную Украину, через Карпаты, от Станислава и Дрогобыча, из Румынии, от укрытых в горах секретных нефтехранилищ грохочут по рельсам к Курску цистерны, цистерны, цистерны... Чтобы сорвать планы фашистов, надо прекратить, перекрыть этот поток. Привычными для партизан, пусть даже крупными диверсиями тут не поможешь. Нужно действовать радикально, направить удар не на коммуникации, а на сам источник нефти. Значит, Карпаты. И идти туда из всех партизан Украины «тем, у кого ноги крепче», — Ковпаку и его орлам.

Ох, и тяжел, ох, и долог будет путь этот! На нем и состязание в уме и хитрости с обергруппенфюрером СС Крюгером, который досконально изучил и характер Ковпака, и его тактику, и, как шахматист, пытается угадать действия противника на несколько ходов вперед; и спущенные этим Крюгером с цепи бандеровцы, которые идут впереди партизан, выдавая себя за ковпаковцев, и грабят, жгут, насилуют, а заботливое немецкое командование предостерегает население опасаться «красных банд». Скажется и отсутствие у партизан опыта горной войны и многократное превосходство фашистов в силах и выучке (не так-то просто выиграть схватку с обстрелянными в Альпах эсэсовцами из «Эдельвейса» или сохранить людей и снаряжение под бомбежками на открытой степи полонине!). Но раскурюл-таки батька Ковпак свою знаменитую цигарку. И запылали нефтепромыслы Станиславщины, взметнулись столбы огненные над секретными нефтехранилищами, полетели в пропасть мосты через карпатские ущелья. И захлебнулся, иссяк питающий гитлеровскую военную машину нефтяной поток.

Очень хорош в этом фильме выбор исполнителей. О работе Константина Степанкова, сыгравшего роль Ковпака, мне уже приходилось писать в связи с предыдущей частью трилогии — с «Бураном». И в первых фильмах и в «Карпатах, Карпатах...» у Степанкова достойные партнеры — Николай Гринько (товарищ Демьян), Юрий Саранцев (Вершигора), Валентин Белохвостик (комиссар

Руднев), Михаил Голубович (Карпенко), Владимир Антонов (Велас), Зураб Капианидзе (артиллерист Толадзе), Альгимантас Масюлис (Крюгер). Об этой последней актерской работе хочется сказать особо. Она удачна отсутствием опереточной схематичности, лубочности, что ли, в какую, случается, впадают наши кинематографисты, изображая фашистов, врагов. Крюгер в «Карпатах, Карпатах...» очень достоверен. Это умный, изощренно коварный и очень опасный враг, который прекрасно понимает, что война фактически проиграна, что разгром партизан Ковпака ни чести, ни славы ему лично не принесет, даже если он добьется победы. Но движет им лютая, змеиная ненависть к этой чужой, горящей под ногами земле, к ее непокорному, неуничтожимому народу, и эта ненависть заставляет ковпаковцев дорогой ценой платить буквально за каждый шаг по карпатским тропам.

Теперь — «ложка дегтя». Промахи в фильме есть. Вернее было бы сказать, шероховатости, поскольку в отдельности они незначительны, и зритель, увлеченный фильмом в целом, вероятнее всего, не обратит на них внимания. А если обратит? Возьмем, например, сцену прихода партизан в знакомое им село Глушкевичи.

Начало ее, на мой взгляд, великолепно. Черное, безлюдное пепелище, обгорелые остоны печей на месте хат, одинокое проржавленное ведро на колодезном журавле, и странным контрастом — цветущие вишни, гнездо аиста на мертвой печной трубе... Потом, неведомо откуда, вдруг начинают появляться местные жители и среди них благообразный старик с белой бородой, который по каким-то неисповедимым причинам величает Ковпака «ваше превосходительство»... Господи, да ведь ковпаковцы стояли здесь несколько месяцев назад (за что, собственно, каратели и выжгли село); и село наше, советское, в котором давно уже успели позабыть это «ваше превосходительство», и по крайней мере никому бы из них и в голову не пришло обращаться так к советскому генералу! Должно быть, фраза эта нужна лишь для того, чтобы Ковпак получил возможность ответить: «Рядовой я для вас, отец». Однако эту свою простоту, демократичность он в фильме подчеркивает не раз, и в ситуациях куда более уместных... И дальше, в той же сцене — всадник: «Сидор Артемьевич! Там, в Тупочках, каратели. Может, обойдем или как?» Ковпак: «Дурное спрашиваешь! Выбить к чертовой матери!» Позвольте, так ведь это же «Буран». Там то-

● ЛЕГЕНДА
○ ТИЛЕ

По мотивам романа Шарля де Костера «МОСФИЛЬМ»

Сценарий и постановка А. Алова и В. Наумова
Гл. оператор В. Железняков
Гл. художники А. Пархоменко, Е. Черняев
Композитор Н. Каретников

же всадник: «Сидор Артемьевич, в селе каратели рождество справляют!» Ковпак: «Рождество, говоришь?.. Так выбить!..»

К счастью, подобных повторов в фильме немного. Каждая часть эпопеи — это, в сущности, самостоятельное произведение, воссоздающее перед нами страницы славной истории партизанской армии Ковпака — истории, которой навсегда суждено остаться в народной памяти.



ПЕСНЯ ЖАВОРОНКА

Виктор
ГУЛЬЧЕНКО

Однажды, когда пахарь налегал на плуг, пастух гнал стадо, а рыбак ждал улова на берегу, в море упал Икар. Но все были поглощены земными делами, и гибель его оказалась происшествием, которого никто не заметил. Питер Брейгель, запечатлевший это на своем полотне, недвусмысленно указал на подмену идеалов.

Мифом стал сам человек. Тиль Уленшпигель стал легендой...

Создателей кинематографического зрелища о нем вдохновило не только внимательное чтение романа Шарля де Костера, но и творчество современника нидерландской революции Брейгеля тоже. Если Тиль — дух, Неле — сердце их родной Фландрии, Костер — плоть и кровь, то Брейгель — мозг этой экранизации, обреченной на многократное соотнесение с первоисточниками.

Так и с героем книги, стилизованной под народный эпос век назад скромным служащим Брюссельского королевского архива. Да, скажут иные, посмотрев многосерийный фильм Александра Алова и Владимира Наумова, это совсем не тот Тиль... Но тот Тиль уже принадлежит истории. Этот же — один из современных вариантов героя, а право на вариант книга сохраняет за каждым своим читателем, тем паче в данном случае, когда «Уленшпигель» в переводе означает «Ваше зеркало»: каждый и видит в нем то, что способен увидеть...

И ожило время, и отправился в свое странствие Тиль по дорогам земли, истоптанной сапогами испанских солдат и королевских наемников, искоженной ногами богомольцев, нищих и слепых...

II

В фильм об Уленшпигеле нас вводит брейгелевская шестерка слепых — потом они еще появятся не раз и не два. Мощная кинематографическая метафора не перекрывает, однако, значения живописного полотна, загадка которого сродни леонардовскому портрету Моны Лизы. Но именно она, эта метафора, венчает инскапательный пласт картины, включая сны, видения, грезы героев. Принадлежность этого пласта — кадры детства Тили, Неле и Ламме. Потом, в самом конце фильма, они вновь сойдутся в пространстве одного кадра: трое ребятшек и двое вечно юных, но уставших быть молодыми, — Неле и Тиль. Они увидят самих себя и обнаружат, к своей и нашей радости, что ничего не утратили с тех давних пор, что сохранили в неприкосновенности чувства дружбы и верности. Эта сцена — в числе лучших; в ней, как и у Брейгеля, прошлое и будущее вновь выражены через настоящее. Прошли сквозь множество испытаний и остались люди-

ми — вот, собственно, то общее содержание, что связывает прежде всего экранизацию с первоисточниками.

Дороги Фландрии и далеких чужих земель, обжигаемые зноем и стужею, поливаемые дождями и засыпаемые снегом, дороги, исхоженные, изъезженные Тилем и Ламме, дороги, уравнивающие человека с богом (привиделось как-то Тилю, что встретил он господ, странствующего в простоте и одиночестве), — все эти дороги сходятся в фильме в образ Пути, который не каждому дано вынести.

Этот долгий Путь, залитый народной кровью, вел к свободе. Это нелегкий, тернистый путь — и потому, наверное, пейзажный строй фильма скромнен и суров, не веселит взор беспечностью позолоченных солнцем панорам, не ласкает слух музыкой буйно цветущей зелени. Но потому, наверное, радостно и раскованно движение камеры оператора Валентина Железнякова, когда несут лодку с Неле и Тилем воды, затопившие город, хлынувшие, разлившись по нему, словно народный гнев, от которого не уберечься никому и который не удержать берегами страха и слепого повиновения. Но потому, видимо, не простою картинкою охоты смотрится изрядный по метражу гон зайца, преследуемого и настигаемого породистыми собаками; они, кстати сказать, присутствуют во многих кадрах фильма, то оглашая прибрежные просторы радостным лаем, то несся вслед за мчащимся вниз по крутому склону колесом, значение которого тоже, в свою очередь, не исчерпывается его былой принадлежностью к телеге. Пользование метафорой, инскапение — тонкая материя искусства, кружева его, его гордость и его тайна. Нельзя утверждать, что все тайное сделалось для авторов фильма явным...

«Путь к виселице ведет через веселую долину», — гласит нидерландская поговорка. Эта злобующая парадоксальность, аномальность тогдашнего бытия, будничность близкого соседства жизни и смерти присутствуют в брейгелевском «Танце под виселицей», на многих страницах костеровского романа и в нескольких сценах фильма, например, в той, где Тилю, обреченному на смерть, удается избежать петли, взяв Неле в жены на эшафоте, и через минуту весело раскачиваться на веревке, уготованной отнять у него жизнь...

На палубе «Бриля» — Неле (Наталья Белохвостикова), Тиль (Лембит Ульфсак) и Ламме (Евгений Леонов)



И пошли юные супруги венчаться. И, обвенчавшись, создали гостей в трактир. И начался праздник...

III

Угроза обвенчаться с веревкой, ощутить прикосновение топора, подружиться с огнем костра, отдохнуть в земле или быть усердно обласканным палачом инквизиции являлась печальной реальностью каждого дня, а зачастую и каждого часа. И в то же время озорная шутка, лихая песня, веселое застолье не были чужды потенциальным жертвам испанского короля и римской церкви. Радость плясала на одной площадке с горем и даже могла составить ей пару, доскам эшафота недолго было превратиться в подмостки балагана.

Карнавал служит надежным прибежищем страдающей, израненной души. Карнавален в фильме шут. Карнавален по природе своей Ламме Гудзак (Евгений Леонов), фигура, наиболее близкая миру Рабле. Он плотояден, но не жаден; он не очень смел, но храбр искренностью своей и верой в добро; он не из самых выносливых и с трудом переносит тяготы странствий, но все время в Пути... Тиль без Ламме все равно что Дон Кихот без Санчо Пансы. Евгений Леонов мужественно отказывается от клоунады, комикования в сценах без пяти минут цирковых, как, например, схватка с силачом Старки Пиром. Он веселит, но не бывает смешон. Он вызывает сочувствие, но не жалость.

Жанровая природа роли Ламме необычайно щедра, здесь и драматизм, и лирика, и юмор, но ключ к ней — в карнавале, в серьезности несерьезного, в заземленности высокого. Не будь этого образа у Костера, его пришлось бы, наверное, специально выдумать для Леонова. Глагол «играть» буквально применим к искусству того актера, который в совершенстве владеет ритмом, и Леонову это мастерство близко, как никому в фильме. Ламме наиболее полно выражает психологию народа. Испанцы — враги народа, но у Ламме и свой, личный к ним счет; ведь это они лишили его нормальной, естественной жизни, они отняли у него праздник, рожденный оптимизмом будней.

Да, свободолюбивый народ Фландрии не падал духом, несмотря ни на что; и пел, заливался в чистом небе родины жаворонок...

IV

Неле и есть жаворонок.

Ряд сцен, связанных с нею, дан замедленной съемкой. Одной переменной «скорости, превращающей обычное в неожиданное, она эффектна сама по себе. Но Наталья Белохвостикова, играющая Неле, подчеркивает важное иным курсивом — рапидностью выражения чувств. Образ этот в романе статичен, по существу, он знак, символ веры, надежды, любви. С Неле и в фильме ничего не случилось, кроме того, что она выстояла, выдержала, сохранила себя. Неле словно наделена той, рембрандтовской способностью «самоосвещаться» — и оператор деликатно подчеркивает это, отведя ей в изобразительной партитуре фильма особое место. Образ-метафора сулит актеру восхождение на котурны, диктует ему роль величественного типажа, монументального статиста. Белохвостиковой суждено было вступить в творческий спор с этим. И она победила там, где одухотворенность Неле стала содержанием ее поведения, где лиризмом были окрашены мало подходящие, казалось бы, для этого моменты. Так она смотрела на иудино лицо рыбака (Анатолий Солоницын), ненавидя доносчика не гневом, а любовью к его жертвам. Так она везла по городу искалеченную мать, и каждый шаг, каждое постукивание деревянных колес тачки о мостовую отзывались болью в ее сердце. Так она встречала возлюбленного своего Тиля, трепеща всем существом, и слабый запоздалый крик радости звучал нежным эхом.

Образ Неле вырос одновременно как бы в двух измерениях: лирическом и эпическом. Неле-невеста не хотела разлучаться со своим женихом. Неле — дочь своего народа, всякий раз отпускала Тиля, благославляя его на добрые дела во имя свободы отчизны.

И пел зазывно жаворонок в ясном небе Фландрии, и кричал в ответ ему петух...

V

Зритель легко обнаружит фольклорное родство Тиля с героями многих народных преданий, будь то Насреддин или Иванушка-дурачок. Авантюрно-занимательная линия фильма, безусловно, найдет благодарного зрителя. Да и как же без нее, когда сам роман был своим подзаголовком увлекающий к соучастию в отважных, забавных и достославных приключениях его героев, диктует и такие правила игры. И сам Тиль, ловкий, смелый и бесстрашный возлюбленный, проказник и воин (именно таким его играет молодой актер Лембит Ульфсак), сам он разве уступит и мускетерам, и Робин Гуду, и Вильгельму Теллю? А соленый ветер морской романтики, стремительно несущий к победе на алых своих парусах шхуны, бриги и корветы гезов с искусным пушкарем, а потом и капитаном Уленшигелем? Роман предполагает, а кинематографисты располагают и этими жанровыми просторами — только, может быть, здесь начинается уже другой фильм? Ведь Алов и Наумов, кажется, вели свой корабль по иному, более узкому и более глубокому руслу, где поэзия жизни и философия ее суть одно целое, где пепел всегда улыбавшегося, влюбленного в свой труд и в свою семью Клааса (Михаил Ульянов) стучал в сердце Тиля, умевшего и остановиться и задуматься в пути.

Время, остановленное упругими строками романа, ожило вновь на цветном экране. И никто не знает, когда спойт свою последнюю песню Неле и Тиль...

И продолжает звенеть в небе жаворонок, и отвечает ему криком своим петух...

Крик петуха — он ничуть не хуже.

Но песня жаворонка слышна в фильме Алова и Наумова отчетливой. Песня, которую будут петь всегда.

КАКИЕ У ВАС БИОРИТМЫ?

Дмитрий БИЛЕНКИН

Фильм «Про живые часы», думаю, понравится многим. Не потому, что он безупречен, — таких, наверно, не бывает. Можно найти недостатки и в этом фильме. Но стоит ли? Это все равно, что в изящном букете высматривать жухлый лепесток.

Однако, о чем бы фильм ни рассказывал, в уме любого зрителя сразу начинает работать аналитический компьютер. Так и здесь. Едва возникло изображение — стучащий метроном, как уже выставлена первая оценка: по шаблонному, весьма шаблонному пути двинулись авторы. В каких только фильмах не эксплуатировали этот самый метроном... Ладно, посмотрим, что дальше. Какие-то купидончики волакивают в кадр транспарант с надписью «Весна — пора любви». Что ж, не без юмора, но Волга, как известно, впадает в Каспийское море, а лошади, само собой, кушают овес... Позвольте, а это как понимать?! Взлет игривого транспарантика открывает взгляду железобетонную плиту с угрюмым остережением: «Весна — пора депрессий».

И такое — о весне!

Но все верно. Еще минута-другая — и охота заниматься аналитическим взвешиванием всякой мелочи пропадает. И дело не в интереснейшей информации, которой насыщен фильм (а мы, к примеру, узнаем, что весна не только пора любви, поэзии и пробуждения, еще и время повышенной смертности), не в изобразительном мастерстве, находках, которым скоро теряешь счет. А в том, что фильм оказывается произведением искусства.

Мы говорим: научно-художественный кинематограф, научно-художественный фильм. И нередко видим картины с претензией на художественность, в которых образное, эмоциональное нача-

ло сочетается с научным, интеллектуальным, как масло с водой. По отдельности все может быть и неплохо, а слияния нет. Картина «Про живые часы» ценна именно синтезом мысли и образа.

Научное содержание картины интересно само по себе. Как же ему не быть интересным, если идущая с экрана информация прямо касается любого из нас! Она о биоритмах. Мы подчинены биоритмам, о чем знает каждый, кто хоть однажды летал из Москвы на Дальний Восток и не мог проснуться утром только потому, что в Москве была глубокая ночь. Все живое настолько подчинено биоритмам, что бедные кенгуру рожают в Московском зоопарке, когда в воздухе порхает осенний снег, единственно потому, что в родном южном полушарии в это время наступает весна.

Есть ритмы суточные, месячные, сезонные, годовые, многолетние, быть может, вековые, даже геологические. Дирижирует космос. Всякий организм оплетен биоритмами, как незримой сетью. Миллиарды лет эволюции приспособили все живое к этой георитмике, и в нас тоже неслышно тикают внутренние, глубоко скрытые, недавно вообще неизвестные науке биочасы.

Об этом рассказывает фильм. Но что в этой информации нового по сравнению с публикациями на ту же тему научно-популярных журналов? Ответ короток: почти ничего!

То же, между прочим, можно сказать о подавляющем большинстве научно-популярных и научно-художественных лент. А фильм «Про живые часы» тем не менее событие. Все, о чем в нем говорится, лично для меня ни в малейшей степени не было откровением. А уходил я с чувством благодарности. Потому что знать — далеко не то же самое, что понимать и чувствовать. Известная информация вдруг обрела новое качество, подобное тому, как привычный свет солнца, сфокусированный линзой, образует пламя.

На чем же авторы фильма сфокусировали свое внимание?

Как все живые существа, мы подчинены биоритмам. Но эта подчиненность нам порою мешает, создает проблемы тем более острые, чем менее мы учитываем значение биоритмов. Социальное конфликтует с биологическим. Отработанный эволюцией биоритм велит нам, к примеру, засыпать с наступлением темноты, а мы, благо есть чем освещать жилища и улицы, сильно сдвигаем время бодрствования. За что природа нас и нака-

Биоритмы... Их знание приносит успехи в спорте



● СЛЕДОВАТЕЛЬ
И ЛЕС

СТУДИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ФИЛЬМОВ
(Болгария)

Сценарий и постановка
Р. Вылчанова
Оператор В. Чичов
Художник Б. Ахрянова
Композитор К. Дончев

зывает. Как? Фильм объясняет это на примере Англии, хотя вот тут к нему все же необходима одна поправка: неудачная фраза дикторского текста может создать впечатление, что любые депрессии вызваны только сбоями биоритма, тогда как здесь действует целый комплекс причин. В целом же прицел взят верно. Важно не только познать механику биоритмов, но и использовать это знание в практике. Художник тут обязан быть и гражданином, и публицистом, и пропагандистом. Такая социальная значимость и направленность фильма «Про живые часы» вне сомнения. Гражданская мысль художника составляет его стержень.

В нем, если угодно, есть даже пропаганда передового опыта — начинание тбилисского автопарка, где шоферов выпускают на трассу с учетом фаз их личных биоритмов. И в дни, когда общий жизненный тонус понижен, внимание приторможено, они работают в гараже. Результат отличный: аварийность снизилась на двадцать пять процентов. Но перо не поворачивается продолжать в том же ключе, потому что это фильм подлинно научно-художественный, в той же мере обращенный к чувству, как и к разуму человека, умно говорящий ему о том, как можно и нужно использовать в жизни достижения современной науки.



НУЖНО ЛИ УБЕГАТЬ ОТ НЕПРИЯТНОСТЕЙ

Эдуард
БЕЛТОВ

Пытаясь увести зрителя с торной дороги стереотипного мышления, режиссура все чаще и чаще прибегает к разрушению канонических жанров. Не случайно в аннотациях к фильмам последних лет стали обычными фразы вроде: «Хотя по форме это детектив, но...» Ставшее почти сакральным, это «но» символизирует собой попытку уйти от штампов, вложить новое содержание в традиционные формы.

В фильме «Следователь и лес» болгарского режиссера Рангела Вылчанова явно просматривается попытка выйти за рамки жанра уголовной хроники, к которому этот фильм вроде бы относится. Попробуем выяснить, насколько эта попытка удалась.

Вот сюжет. Некий Следователь (в фильме у него нет имени) получает от своего коллеги, уходящего в отпуск, дело об убийстве. Дело уже почти в общем-то доведенное до конца: преступник, вернее, преступница по имени Елена Христова, арестована и более того — признала себя виновной. Остается только написать заключение — и можно передавать дело в суд. Но Следователь, привыкший относиться к своим обязанностям не формально, решает еще раз допросить подследственную — для него важно не просто зафиксировать факт совершения преступления, но и выяснить мотивы, по которым оно совершено. И он снова и снова задает вопросы Елене Христовой, двадцати одного года, со средним политехническим образованием, нигде не работающей и... нигде не живущей.

Снова и снова. Кто же он — педант? Въедливый службист? Ну, конечно! Вы только посмотрите, как он живет, как свято блюдет распорядок дня: проснулся, вышел на балкон, сделал несколько гимнастических упражнений, пробежался по лесу. Ритуал, освященный годами. И на работе то же: приехал, предъявил пропуск, вошел в кабинет, открыл окно, положил пистолет в письменный стол, достал пишущую машинку. Тоже ритуал и

Елена (София Божкова)

тоже освященный годами. И начинает казаться, что те, кто сидит напротив, ему одинаково безразличны — у них только разные имена и преступления они совершили разные.

...Итак, она призналась в убийстве. Но Следователь продолжает настойчиво разматывать клубок фактов, аккуратно расплетая узелочки, время от времени попадающиеся на гладкой ниточке событий.

В конце концов Следователю удастся восстановить и картину преступления. Да, Елена Христова убила некоего Михайлова, человека распущенного и распутного, фанфарона и развратника. Да, убийство было совершено в состоянии аффекта, и суд, вероятно, учтет это обстоятельство, несколько смягчающее вину подсудимой. Но вправе ли была Христова вершить суд сама? Впрочем, может быть, это был не суд, а то, что называется «необходимой обороной»? Не будем, однако, вдаваться в юридические тонкости, поскольку фильм не учебник по уголовному праву, а наглядное (в полном смысле слова) пособие по курсу нравственного воспитания. Легко квалифицировать усилия автора как призыв: «Девушки, остерегайтесь случайных знакомств». Труднее внушить зрителю простую, но далеко не всегда и не всеми усваиваемую мысль: и взлет человека и его падение начинаются с первого шага. Важно, куда этот шаг сделан. Ведь и история Елены Христовой началась с пустяка, с мелочи — надоело работать там-то, поехала туда-то... «Охота к перемене мест» не всегда так уж безобидна: нужно знать, куда и зачем едешь. А то ведь и так бывает: ехал «за туманом и за запахом тайги», а приехал... Допустимо ли перекладывать на плечи общества груз, предназначенный лично тебе? Прежде чем наступает ответственность юридическая, уже действует ответственность моральная. Есть такая специфическая форма тунеядства — дескать, чего там: ошибусь — помогут, оступлюсь — поправят. Затянувшийся инфантилизм дешево стоит, но дорого обходится, и вопрос, в сущности, состоит в том, окажется ли Елена Христова достаточно состоятельной, чтобы оплатить столь суровый счет...

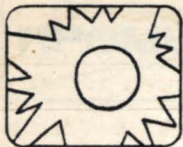
Ну, с Христовой, положим, все ясно — запуталась, заплатила дорогой ценой за свои блужда-

ния, за бесцельно начатую жизнь. А что же Следователь, этот, как мы выяснили, педант и службист?

Есть в фильме еще одно действующее лицо, почти одушевленное, — лес. Этот лес становится для Следователя символом другой, спокойной жизни, да и не символом даже, а скорее иллюзией спокойной жизни, которой у него нет и быть не может. Такая уж у него профессия. И лес, целитель ран душевных, не только не помогает ему отключиться от той половинки жизни, которая приходит на службе, но, напротив, обостряет восприятие чужих горестей, чужих бед. Не от инфаркта бегают по утрам Следователи — от себя. «Бегайте! Бегайте! Это полезно для здоровья!». Вы на год-другой отодвинете неизбежные неприятности, которые ждут каждого в конце его пути! — это Следователь подтрунивает над самим собой. Забавно, не правда ли, иронизировать над бегающими и самому... бежать? И потом, уже когда дело об убийстве будет закончено, аккуратно (обязательно аккуратно, ведь он педант!) прошнуровано и сдано в суд, Следователь снова придет в лес. Но он не побежит, а просто ляжет бессильно на траву, потому что отодвинуть от себя неприятности, называемые жизнью, ему все равно не удастся...

Такая вот история придумана сценаристом Рангелом Вылчановым и поставлена режиссером Рангелом Вылчановым. Удалось ли ему, единому в двух лицах, разрушить крепкий каркас уголовной хроники — жанра традиционного и многолетне совершенствовавшегося? Разрушить — нет, расшатать — да. Еще в период работы над фильмом в одном из интервью Рангел Вылчанов сказал: «Криминальная интрига для меня — лишь повод для контакта между Следователем и девушкой. Стремление Следователя проникнуть в самую суть истины, то есть понять человека, — это призыв к борьбе с безразличием и бездушием, и именно в этом направлении я стараюсь найти моральный и социальный пафос фильма». Нравственные искания Рангела Вылчанова могут быть облечены в различную форму, но суть их останется все той же: от понимания — к прозрению, через прозрение — к совершенству.

Совершенству человеческих отношений.



крупным
планом

— Нет, еще играть. Впрочем, это не точно: и снимать и играть.

Разговор был по телефону — поспешный разговор с актером, которого случайно ловишь перед очередным вылетом на очередную съемку.

— Прости, бегу... Не сердись, утром в Одессу. Уж не обессуди, вернусь из ГДР, позволю.

Это не кокетство, не бравада, хотя и звучит банально. И вроде даже неудобно писать об актере, что он, как всегда, спешит и ему, как всегда, некогда. Но Меньшову несвойственна поза. Может быть, поэтому его берут на роли, которые без его органичности не были бы столь при-

влекательными. Не исключено, что они могли бы стать и отталкивающими, если бы не природа самого актера. Заданные литературой категоричность, максимализм, чрезмерная прямолинейность его героев могли бы сделать их вовсе не обязательными, если бы не абсолютная искренность самого актера.

С его героями могло бы быть и неуютно, но благодаря одержимой страстности исполнителя зрителю не то что не скучно, а, я бы даже сказала, тревожно как-то. Почему-то не хочется прозябать, когда есть такие вот люди, как его герои. Тянуть, как говорится, лямку, жить по принципу — не лезь поперек... Вспо-

миная героев Меньшова, не хочется спешить медленно, думать, что ты человек маленький и что тебе не надо больше, чем всем. Персонажи его — люди беспокойные и порой надоедливые. И не страшно это, потому что их надоедливость есть напор совести и долга. Им как раз больше всех надо. Они стремятся к тому своему месту, где могли бы максимально реализовать себя, а значит, быть максимально полезными для общества.

Вроде судьбой было предначертано назвать его первым фильмом, где он сыграл главную роль, — «Человек на своем месте». С тех пор его актерское место как бы навсегда

Алла ГЕРБЕР

Человек ворвался в комнату и закричал, что пора. Пора кончать разговоры о правых и виноватых, о художественном и нехудожественном, о путях и перепутьях...

— Ну сколько можно говорить об искусстве?! Давайте делать искусство! — жалобно заключил он.

Шел очередной творческий семинар — из тех, на которых, и правда, много разговаривают. И не то, чтобы Владимир Меньшов не любил поговорить. Нет, он умел достаточно сочно и обстоятельно думать вслух. Но иногда его стихия, его живое естество не выдерживали вязи слов, и тогда он бунтовал.

Сколько потом я ни встречалась с Меньшовым, меня всегда поражала его абсолютная естественность. И в том, как наивно иногда думает и как сложно. И как сердится. И как увлекается, разочаровывается, отрекается. Как работает, гуляет... Что бы он ни делал, за что бы ни брался, над всем довлеет прежде всего его естество.

Как неслыхаема природа, так неслыхаемо неожиданны «природные» люди. И не всегда они прекрасны в своих неожиданностях, но всегда — это они сами, их суть, их натура. Как невозможно сломать природный климат, уничтожить ландшафт, так невозможно (трудно очень) сломать сущность природных людей. Меньшов, как я заметила, всегда крепко стоит на своем. Это делает его надежным в главном — в искусстве.

Есть люди, которые умеют дарить радость. Что вовсе не значит, что им самим всегда так легко и радостно наедине с собой. Я знаю, как мучительно идет Владимир к каждой своей новой роли, и еще более мучительно — к совсем новой для него режиссуре. Как ищет он свой сценарий. Его природный инстинкт безошибочно чувствует поддержку, которую, бывает, преподносят со значением — мол, видите, что за этим. Но он как раз из тех, кто видит то, что видно, и слышит то, что говорят, а не то, на что многозначительно намекают. Он открыт правде, что вовсе не значит, что правда всегда открыта ему.

Мне нравится Меньшов тем, что он, достаточно сложный человек, не боится быть простым. Его не так-то легко подвинуть на чужое, неорганичное для него дело. Ему совсем не легко начать свое. Но если уж начал — он смел и легок, потому что тогда он в своей стихии, своей органике, в своем состоянии души.

— Что бы ты больше всего хотел сейчас делать? — спросила я его как-то.

— Снимать.
— И только?

СЛЕДОМ



определено — он играет людей, которые хотят жить по правде, по делу, по пользе этого дела, по активному соучастию в жизни.

От фильма к фильму расширялись горизонты его героев, менялась их социальная среда и профессия, но... Кем бы ни был его герой — председатель ли колхоза («Человек на своем месте»), психологом ли («Собственное мнение»), бригадиром ли полеводческой бригады («Последняя встреча»), — Меншов пытается проветрить одну мысль, над ним довлеет одна, но и впрямь пламенная страсть: пока мы живы, надо жить. Жить! Жить! Жить — вот о чем молчат его сдержанно-сосредо-

точные герои. Отдавать себя, не экономя. Не уступая себя по кускам, а утверждая. Не одалживая чужое мнение, а отстаивая свое. Не откладывая на годы то, что необходимо сделать сегодня. Сейчас.

Такой максимализм, повторяю, мог утомить зрителя, если бы за этим не стояла личность самого Меншова — его мягкая пластика при жесткой позиции, обаятельная простота при достаточно непростой внутренней жизни... Если бы не чистота правдолюбца при постоянных поисках уже не на экране, а в жизни этой правды. Его герои наши в своем исполнителе такие качества, которые обрекают на дове-

рие к ним. Они не вызывают иронии (а могли бы), скорее порождают в нас иронию к самим себе. Благодаря человеческой подлинности Меншова картины, где все сложные проблемы часто сводятся к упрощенной формуле — один спасает все, — только благодаря Меншову эти фильмы вызывают у нас совсем обратные мысли — одному такое не под силу, но вот если бы многие, как он... Если бы...

И все-таки, к счастью, есть в его мужественных мужчинах что-то робко-незащищенное, вдруг растерянное, вдруг неуверенно-тревожное. И это спасает даже самого жесткого из них — Клим («Последняя встре-

ча»). Самый одномерного и, порой, пугающе прямолинейного. Самый ограниченного. Опасного в смысле средств, которые он готов использовать для достижения в общем-то благородных целей. Но и Клим в исполнении Меншова способен на сомнения. В его твердом взгляде нет-нет да прочтешь, что и ему, живущему по четким априорным установкам, бывает не так уж все ясно. И он способен задать вопрос, который не имеет однозначного решения. И страдать, не находя ответа.

Но (и в этом смысле всех его актерских, а теперь уже и режиссерских поисков) надо жить, а не разглагольствовать о жизни. Делать дело, а не бесконечно его обсуждать. Надо работать! И герои его работают даже тогда, когда им мешают. И добиваются своего даже тогда, когда добиться, казалось бы, невозможно. И дело их не есть исключительно плод рационального мышления. Оно, их дело, результат гражданской убежденности, высокой моральности, когда потребность отдавать превалирует над потребностью брать. И если надо отдать жизнь, чтобы спасти детей, для Клим — Меншова не может быть проблемы выбора. Он вовсе не хотел умереть, совершая подвиг. Он хотел жить, но так случилось... И некогда размышлять.

Вот почему, став режиссером, в своем первом фильме «Розыгрыш» Меншов яростно обрушивается на деловитость начинающего прагматика. На шестнадцатилетнего юношу с лицом, так похожим на лица его собственных героев. Со словами, которые произносили и они: надо делать дело, не разбазаривая себя на глупости. Вроде бы все в нем от тех взрослых, положительных мужчин, которые в исполнении самого Меншова стремились к своему месту, к максимальной реализации себя. Но на этом сходство кончается. Юный герой фильма «Розыгрыш» сознательно, по замыслу режиссера, лишен тех человеческих качеств, которыми Меншов сам обогатил людей «на своем месте». И режиссер Меншов проводит ту же мысль, какую проводил всегда Меншов-актер: никакие деловые люди, даже если они трижды на своих местах, не могут быть полезны обществу, если в своих поступках они не руководствуются прежде всего нравственными принципами. Меншов предпочтет косноязычие души ее холодной стройности. Метания и сомнения — деловой собранности и завершенности. Человек для Меншова не запрограммированная машина, и потому в фильме «Розыгрыш» он за мальчишек, которые делают якобы глупость — играют на гитарах, пытаясь выразить себя через песни, что их деловому товарищу кажется преступным нарушением жизненной программы, бессмысленной тратой времени.

В фильме «Розыгрыш» есть песня о том, как вдруг по городу полетели бабочки. Вот так и Меншов — деловой человек, способный увидеть в городе бабочек... И закричать, как кричали в песне его мальчишки: «Бабочки летают! Бабочки!»

● Петров
(«Собственное мнение»)

● Клим
(«Последняя встреча»)

● Бобров
(«Человек на своем месте»)

ЗА СОБОЮ



ПРИСЯГА



Василий Ордынский
(фото военных лет)

Пять лет назад, выступая в редакции «СЭ», гвардии старший лейтенант, командир огневого взвода во время войны, кинорежиссер

ВАСИЛИЙ ОРДЫНСКИЙ сказал: «Есть неизвестные герои, безликих героев нет. Молодые войны не помнят, мы должны погрузить зрителя в атмосферу, которая была тогда, вдохнуть в него собственные чувства, поставить его рядом с собой...»

Василий Ордынский не однажды обращался к армейской теме, и когда наш корреспондент встретился с режиссером накануне 60-летия Советских Вооруженных Сил, разговор неизбежно начался с войны...

— Два ваших фильма — «У твоего порога» и «Если дорог тебе твой дом» — посвящены Великой Отечественной войне. Они дают возможность говорить о вас как о художнике, исследующем тему Великой Отечественной войны — необъятную, никогда не теряющую в искусстве актуальности. Видимо, можно говорить о вас как о кинорежиссере, пытающемся показать человека в кризисных обстоятельствах, вызывающих его раскрыться, обнаружить свою духовную сущность. Таким кризисным обстоятельством становится война...

В. ОРДЫНСКИЙ. Военная тема, на мой взгляд, не случайно привлекает художников — писателей, кинематографистов... Часто на гребне этой темы вырастают новые имена, возникают новые значительные произведения. Если пользоваться высшими категориями, то стоит вспомнить и «Войну и мир» Льва Николаевича Толстого и «Чапаева» братьев Васильевых, который для меня является высшей точкой отсчета в кинематографе.

Действительно, в ситуации, когда человек находится на грани жизни и смерти, когда человек — будь он рядовым бойцом или командиром среднего ранга, генералом или полководцем, когда в руках его сосредоточены громадные силы и вследствие этого — громадная ответственность, — то как раз в эти моменты, дни или годы наиболее сильным образом проявляются все черты человеческого характера. Однако к подобной мысли я пришел не в результате некоего рационального поиска «кризисной», как вы выразились, ситуации. Я смею так утверждать даже и не потому, что наиболее симпатичные мне мои собственные картины так или иначе связаны с войной, но исключительно потому, что сам пережил такие моменты — и их выпало немало за годы на войне.

Для меня она началась в мае сорок второго года под Воронежем и кончилась в мае сорок пятого западной Берлина, в районе Бранденбурга. За это время были и госпитали и

перерывы в запасных полках и формирующихся частях, а в основном военный быт и военная работа в гуще боевых действий, в солдатской среде.

Когда после демобилизации в сорок восьмом году я поступил на режиссерский факультет ВГИКа, познакомился с новыми товарищами по студенческой скамье (больше половины из них были на семь лет младше меня, пришли сразу по окончании десятилетки), я стал ощущать огромную нехватку образования. Мало прочитано, узвано, прочувствовано. Еще — страх, сомнения: буду ли? Стоянось ли как кинорежиссер? Сомнения не оставляли до последнего дня в стенах института да и позже. А страх отступил, и виной тому — душевный опыт, который дала война. Впервые человеком ответственным я почувствовал себя именно в армии. Под начало 19-летнего командира было отдано сорок бойцов — сорок человек, большинство из которых были вдвое старше его, и командир этот — мальчишка в общем-то, и мальчишка тот — я! — присягал отвечать за них. Ничто не пропадает бесследно, все откликается в жизни — откликнулось и в моей потом, через годы, когда понял, что чувство ответственности не менее важно и для художника, особенно для кинематографиста, судьба которого тесно связана с судьбой товарищей по съемочной группе, с судьбой студии, с судьбой многих людей.

— Однако, как известно, первые ваши фильмы были не о войне, а на тему, которую принято называть современной.

В. ОРДЫНСКИЙ. Дипломный фильм во ВГИКе, снятый мною вместе с Я. Сегелем, назывался «Переполюх», он был сделан по рассказу Чехова, и вряд ли можно его определить как фильм на современную тему. Потом — четыре картины действительно современные, адресованные молодежи. Многие проблемы, поднятые в них, меня искренне волновали да и сегодня не перестали волновать. Ценным было и то, что у меня начал складываться кинемато-

графический опыт, а без него так легко заблудиться в извилистых коридорах кинопроизводства... И все-таки я хотел говорить о войне, но еще не мог. Опыт командира взвода Ордынского был еще очень свеж, не оформлен и никак не переплетался с кинематографическим.

Я смотрел фильмы о войне, их появилось много в первые послевоенные годы: «Сталинградская битва» Петрова, «Третий удар» Савченко, еще и еще — словом, поток батальных картин. Причем в то время кинематографисты имели большие возможности ставить эти картины, располагая колоссальным количеством нашего и трофейного военного реквизита, техники. Да и любое воинское подразделение умело, в общем, легко повторить по горячим следам те маневры, которые оно делало в дни Великой Отечественной войны.

Но внутри меня продолжал жить тот самый старший лейтенант Ордынский, который видел то, чего не видели режиссеры, снимавшие фильмы о войне. У них, наверное, был иной опыт. Наверное, более широкий: побывав с кинокамерами в руках почти на всех фронтах, они могли увидеть, конечно же, больше, чем я. Но менее подробно.

Я же во время войны ни на секунду не мог помыслить, что когда-то о ней стану рассказывать, писать или делиться воспоминаниями. Потому что вопрос о том, чтоб дожить до конца войны, часто не ставился. Думали о конкретной победе. О том, чтоб на несколько часов сдержат натиск врага. Потом отогнать его на несколько километров. Освободить новую деревню, новый город... Даже тогда, когда бои велись уже на территории Германии и чувствовалось приближение развязки, конца, о послевоенном себе как-то не думалось. Невозможно было разделить себя на солдата и на кого-то еще, кем будешь потом. Был только солдатом. Отсюда подробнейший опыт войны, который мне предстояло осмыслить, перечувствовать еще и еще раз, прежде чем отжаться на рассказ.

встречи

Аждар ИБРАГИМОВ

ЛИЦА СЧАСТЛИВЫХ ЛЮДЕЙ

Вьетнам... «Мне довелось узнать эту страну, узнать и полюбить ее народ. По командировке Союза кинематографистов СССР я несколько лет работал там, помогал организовывать кинопроизводство, видел, с какой любовью, энтузиазмом создавали вьетнамцы свое национальное киноискусство. И горжусь, что могу назвать кинематографистов этой далекой страны своими друзьями». Я привел строки из предисловия к брошюре «Кино сражающегося Вьетнама», которую написал в 1968 году.

...Добраться до Вьетнама далеко не просто. Между вылетом из Москвы и приземлением в Ханое прошли почти сутки. Позади остались аэропорты Индии, Бирмы, Лаоса...

Нас, советских кинематографистов, приехавших на месячник советского кино, посвященный 60-летию Октябрьской революции, было трое: заместитель генерального директора киностудии «Мосфильм» Николай Иванов, актер Олег Видов и автор этих строк. Практически мы стали первыми представителями нашего искусства, прибывшими уже в социалистический, объединенный и мирный Вьетнам с такой почетной миссией. И сразу же, в аэропорту, встреча со зрителями, со своими уче-

никами. Что может быть счастливее для учителя? Нахлынули воспоминания...

Июль 1959 года. Жаркий, влажный и душный день. Мы — в кругу молодых вьетнамцев. Многие из них хотят поступить в Ханойскую киношколу, где мне предстояло преподавать. Кто они, эти будущие студенты? Рабочие шахт и заводов, крестьяне и рыбаки, учителя и журналисты, торговцы и ремесленники, бывшие партизаны, солдаты и офицеры Народной армии, жители городов и представители национальных меньшинств. Словом, все те, кто раньше только смотрел фильмы, теперь хотели сами «делать кино».

Нельзя сказать, что до нашего приезда во Вьетнаме не было вообще своего кинематографа. Творческие кадры уже готовились в Советском Союзе, Германской Демократической Республике и других странах. Завершалась работа над первым отечественным художественным фильмом «На берегах общей реки» (в советском прокате — «На берегах одной реки»). Но вставал вопрос об организации национальной киношколы, и тут мы должны были помочь нашим коллегам.

...На сей раз мы не везли с собой фильмов, да это теперь и не нужно. По всей стране демонстрируются ленты, созданные советскими кинематографистами. Я даже подумал о том, что реперту-



«У твоего порога»
«Если дорог тебе твой дом»
«Красная площадь»

— И только в шестидесятых годах, а точнее, в 1961-м, вы приступили к этой теме картиной «У твоего порога». Это уже можно назвать возвращением к войне, не так ли?

В. ОРДЫНСКИЙ. Возвращением к памяти.

Я без конца вспоминал свой первый бой — под Воронежем. Уже стало ясно, что немецкие танки прорвали фронт и наши отступают.

Против танков мы ничего не могли сделать, они поурчали и пошли стороной, но тотчас вслед за ними в деревню стала вкатываться мотопехота.

За моей спиной тяжело дышали бойцы. Оружие они получили только в эшелоне. Из пулемета стреляли один раз — вчера... Я взялся за ручки затыльника и, закрепив пулемет в «точку», дал длинную очередь по крытому грузовику.

Это был, наверное, самый ответственный момент в моей жизни. Ведь открыть огонь первому — это очень и очень непросто: ты пока не обнаружен и есть еще надежда — все пройдет мимо, могут не обратить внимания и пройдут на соседний участок — и ты вроде прав, и вроде никто тебя не упрекнет. С ними танки, сила, а у тебя только один пулемет...

Воспоминание о первом бое было со мной тогда, когда я приступал к съемкам «У твоего порога».

Мне не хотелось делать картину о боях под Воронежем 1942—1943 годов. Я боялся: картина выйдет настолько субъективно окрашенной, что будет очень трудно подняться до каких-то обобщений. И еще было убеждение — надо делать фильм о битве под Москвой.

В сценарии Семена Нагорного мне нравилось, что вся картина должна была сосредоточиться практически на одном зенитном орудии, на одном артиллерийском расчете. Другие действующие лица — мать, двое детей, отец, который в отлучке... А весь почти сюжет — это рассказ о семи бойцах-зенитчиках, которые волею войны превратились в истребителей танков. Хорошо зная быт войны, зная, что такое бой как проявление человеческих характеров, я попытался говорить, — разумеется, средствами кино — не о войне самой, а о людях на войне. Наиболее важным мне казалось показать первый бой, бой внезапный. Вся картина строилась как бы в ожидании его.

— Бой в картине «У твоего порога» — вариант, так сказать, локально-

го характера, когда отчетливо видна конкретная задача и ее осуществление. Во время работы над фильмом «Если дорог тебе твой дом», по всей видимости, перед вами встали задачи более широкого плана: показать бой «разномасштабно» — от рядового и его работы до осмысления места боя в общей ситуации войны; попытки взглянуть на него глазами полководца и даже глазами врага.

В. ОРДЫНСКИЙ. Согласен.

Работая над картиной «Если дорог тебе твой дом» с Константином Михайловичем Симоновым и Евгением Захаровичем Воробьевым, мы изучили массу архивного материала, объездили с оператором Николаевым все Подмосковье. Когда мы наткнулись на остатки разбитых дотов — на Каширском шоссе, ведущем на Малоярославец, — никто еще не знал, какие части там сражались. Мы сняли на пленку эти доты. Потом выяснили, что там оборонялись Подольское артиллерийское и пехотное училища. Разыскали фотографии курсантов. В Подольском военном архиве мы сняли подлинные оперативные немецкие карты, где в течение десяти дней неизменно на том же месте обозначалось расположение «Цвай официршуле Подольск». Просмотрели километры немецкой хроники... Используя все эти материалы, мы попробовали «смонтировать» бой, то есть попытались реставрировать факт, взглянув на него со всех углов зрения, с целью достичь художественного единства, правды, создать образ боя.

Возможно, в моих картинах можно найти какие-то ошибки, какие-то несоответствия с точки зрения, скажем, техники. Естественно, хотелось бы их избежать, поэтому я всегда серьезно и долго консультируюсь со специалистами. (Например, исключительно важными и интересными для меня явились беседы с нашими выдающимися полководцами — маршалами К. К. Рокоссовским и И. С. Коневым, которые в разное время были военными консультантами моих картин, а также беседа с маршалом Г. К. Жуковым во время съемок картины «Если дорог тебе твой дом».)

Однако при этом я старался и стараюсь поныне ни на секунду не забывать главное — человека. Раскрыть человеческий характер, исследовать психологию. Наконец, постичь глубину духовного мира человека, совершающего на войне поступок, имя которому — подвиг.

ар в Ханое почти не отличается от репертуара в Москве: «Солдаты свободы», «Собственного мнения», «Премия»...

Во Вьетнаме любят советские фильмы, и примером тому может служить популярность наших актеров. Точнее не актеров, а героев, которых они играют. Можно не знать фамилии режиссера, сценариста, актера — не в этом дело. Главное, чтобы фильм волновал, заставлял размышлять, сопереживать. Мало кто мог назвать фамилию исполнителя роли Володи в картине «Москва — любовь моя». Да и выговорить «Олег Видов» для вьетнамцев так же сложно, как нам порой произнести их имена. Но где бы мы ни были, Видова всюду узнавали и называли просто «Володя».

Как-то во время встречи со зрителями в Хай-Лонге один шахтер сказал:

— Ваши ленты не только помогли нам совершить революцию, но и помогают строить социализм.

Выступая перед началом просмотров, мы говорили не только о кинематографе. Случалось, беседы затягивались на долгие часы, приходилось рассказывать и о своей жизни, о жизни товарищей, о задачах, которые решают советские люди. В зале — представители различных возрастов, разных профессий. Но между зрителями 1959-го и зрите-

лями 1977-го было одно общее: те и другие — жители свободной страны. Их не надо спрашивать о происшедших переменах, достаточно взглянуть на лица — улыбающиеся, открытые, добрые. Такие лица могут быть только у счастливых людей.

...1967 год. Ханой выглядел по-военному суровым, изрытый траншеями и бомбоубежищами, на бульварах — пулеметы и зенитки. Ни отчаяния, ни безрассудства перед смертельной опасностью — во всем разумный расчет, продуманность, трезвая сосредоточенность. Заводы, фабрики, институты эвакуированы или запрятаны под землю. Они жили. Жил и кинематограф.

Фильмы создавали и показывали. Правда, создавали и показывали по-особенному, тоже по-военному. Нередко съемочная площадка находилась в районе непосредственного обстрела. Во время записки снимали, а при налетах откладывали камеру и брались за оружие.

Но трудности не пугали. Требовалась большая изобретательность, чтобы находить способы проявки, печатания и сохранения пленки, эмульсия которой в тропическом климате таяла от жары. Нередко обыкновенная крестьянская лодка превращалась в кинолабораторию.

Оператор Мэ рассказал как-то интересный случай. В одной деревне ему понадобилась джонка,

и он обратился за помощью к пожилому крестьянину.

— А что вы будете на ней перевозить? Пушки или патроны? — спросил старик.

Оператор пытался объяснить крестьянину суть дела, но тот, никогда не выдавший фильмов, не понимал своего собеседника и решил по-своему объяснить вопрос:

— А этим вашим фильмом можно стрелять по врагам?

— Конечно, отец, можно!

— Тогда берите...

И опять перед глазами зрительный зал... Зрительный зал ли? Просмотры проходили в землянках, где набивалось по 100—150 человек. Все в защитной одежде, в руках сжаты автоматы. Не каждому удавалось посмотреть фильм, но сюжет пересказывался в окопах, во время переходов и короткого отдыха.

Вьетнам боролся... Вьетнам победил!

Ныне это единая страна. Ханой и Хошимин (бывший Сайгон) соединяет не только воздушная трасса, не только действующее шоссе. Народ Севера и Юга объединяет любовь к родине, к революционным завоеваниям, к социалистическому искусству, к кинематографу, вдохновляемому идеями Великого Октября.



сценаристы представляют фильм

«НЕВЕСТА»

Эдуард ВОЛОДАРСКИЙ,
Никита МИХАЛКОВ



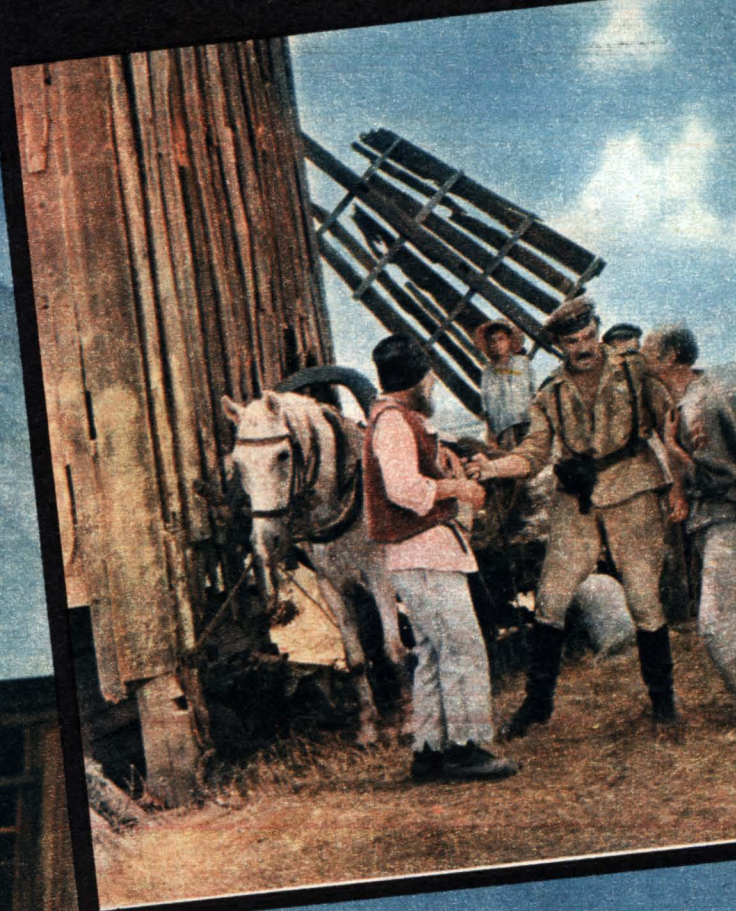
По-разному встретили революцию три брата:
Стелан (Иван Мадсевич), Митя (Евгений Леонов) и Федор (Евгений Соколов).



Вся родня Прохора (Элгуджа Бурдули) погибла.
Осталась только сестра Нюрка.

Замысел «Невности» родился, когда мы еще работали над фильмом «Свой среди чужих, чужой среди своих», но реализован поначалу был в рассказе, напечатанном в газете «Литературная Россия». Кто знает, может быть, рассказ так и остался бы рассказом, если бы в один прекрасный день не обрушился на нас режиссер Самвел Гаспаров. Ну, да, именно обрушился. Как ураган. Как стихийное бедствие.

«АВИСТИТЬ»



Красный кавалерийский полк на отдыхе
— Не общественная эта мельница!
Моя — Степана Игнатьевича Булыгина!..
Нюрка — Елена Цыплакова

Тайфун гаспаровского темперамента оторвал нас от текущих дел, покрутил в воздухе и плюхнул за письменный стол. Мы сели за сценарий под названием «Ненависть». Гаспаров торжествовал: ему давно хотелось снять именно такую картину — с острым сюжетом, с погонями, драками и выстрелами. Ну, это надо знать Гаспарова...

Так ли, сяк ли, сценарий мы написали, и он был принят к постановке на Одесской киностудии. В процессе съемок материал претерпел кое-какие изменения (сокращения, пере-

монтаж и т. п.), но это только пошло на пользу картине — она стала динамичней, увлекательней.

Исходная коллизия, когда трое братьев оказались во время гражданской войны во враждующих лагерях, сама по себе давала возможность интересного, острого повествования.

Сразу хотим предупредить: в фильме очень значителен элемент стилизации, определенной условности ситуации и характеров, которые выглядят натяжкой, если подходить к ним с меркой, так сказать, «строгости реализма». И мы и постановщик абсолютно сознательно шли, как говорят

шахматисты, «на обострение» во имя большей увлекательности, поскольку картина предназначалась в первую очередь молодежи, юношеству.

Как у нас всегда бывает, еще во время работы над сценарием мы вполне конкретно представляли себе актеров — участников будущей картины. Но — и это тоже случается часто — у режиссера было свое «видение актеров», не совпадающее с нашим.

Иногда ему удавалось убедить нас в правильности своего выбора, иногда — нет. Например, несмотря на наши возражения, С. Гаспаров пригласил на роль полковника Ставрогина Константина Степанкова — и оказался прав. Это яркий пример обога-

щения сценарного материала за счет точного выбора актера. А вот исполнитель другой роли, не стоит здесь называть имени, нам не показался убедительным прежде всего по чисто внешним признакам, по фактуре. Впрочем, у зрителя еще будет возможность поспорить с нами, посмотрев фильм.

Мы рады за нашего друга Самвела: найти в искусстве свою тему — это очень трудно и очень важно.

Фото Леонида Пермякова

Несколько лет назад итальянский журнал «Джорни» поместил карикатуру, на которой были изображены учитель, восседающий на кафедре, и ученик, понуро стоящий перед ним. Подпись была следующей:
УЧИТЕЛЬ. Так что же, Джованни, убил Юлия Цезаря?

УЧЕНИК. Мафия, господин учитель!

Что и говорить, остроумный рисунок, но с изрядной долей печали. Почти два столетия мафия терроризирует Сицилию, наводя ужас на жителей городов и деревень. Не случайно Сицилию называют островом страха.

В толковом словаре Дзингарелли, солидном итальянском энциклопедическом издании, о мафии сказано так: «Мафия — женского рода. Ассоциация насильников и преступников, в свое время наводивших Сицилию». Однако более точно суть мафии определили советские журналисты Владимир Ермаков и Леонид Колосов в книге «Какая она, Италия?»: «Мафия невидима и неуловима потому, что она не только и не столько организация, сколько уклад жизни, порожденный на Сицилии произволом властей».

И все же что это за таинственная сила — мафия? Само слово имеет арабские корни и означает в себе отрицание: «нет», «не имеется», «не существует». Действительно, эта организация невидима и неслышима, никто точно не знает, сколько людей входит в нее. Исторические корни мафии уходят в XVIII век. Именно тогда крупные сицилийские феодалы нанимали для охраны вооруженных сторожей, которые рьяно служили хозяевам, но не забывали и о своем кармане, жестоко угнетая крестьян, беспощадно уничтожая строптивых. С середины прошлого века мафия вершит свои дела тайно. Конечно, ее структура претерпела большие изменения. Она проникла в парламент, государственный аппарат, полицию, прокуратуру... Один из ее циничных законов гласит: «Кто глух и нем, к тому же слеп, тот тихо проживет сто лет». С теми, кто выступает против мафии, кто разглашает ее тайны, расправляются просто: убивают. Есть у мафистов так называемое «распределение обязанностей»: «Мы убиваем, полиция ловит, судьи судят, адвокаты защищают, журналисты пишут». Это кредо, сформулированное в начале нашего столетия, сегодня может быть дополнено: кинематографисты обличают.

Прогрессивное итальянское кино не раз обращалось к теме мафии. Застрельщиками антимафистского направления в прогрессивном кино Италии были неореалисты. В 1949 году режиссер Пьетро Джерми поставил фильм «Во имя закона» (в советском прокате он шел под названием «Под небом Сицилии») по роману Джанини Лоскьяво. Картина рассказывала о беззакониях сельской мафии, причем главный герой, по признанию самого писателя, был срисован с натуры. Но при всех бесспорных достоинствах картина Джерми не поднялась выше констатации очевидного факта: мафия — преступная организация. А наивный финал никак не увязывается с обличительной направленностью ленты в целом.

Первой большой и значительной победой итальянских кинематографистов на фронте борьбы с мафией средствами искусства следует назвать фильм режиссера Франческо Роззи «Сальваторе Джулиано» (1961 г.) — страстное и горькое обвинение не только мафии, но и всему итальянскому буржуазному обществу, насквозь прогнившему, пораженному злокачественной опухолью коррупции.

История сицилийского бандита Сальваторе Джулиано, ставшего в руках мафии орудием расправы с коммунистами и социалистами в предвыборной кампании 1947 года, — подлинный факт. Мафия использовала Джулиано в своих целях, а затем, когда он стал проявлять строптивость, уничтожила его. Фильм обвиняет власти в прямом сговоре с преступной организацией, называя при этом имена конкретных людей. Любопытно решен образ самого Джулиано. Его лица мы не видим: нет крупных планов, а на средних и общих он снят либо со спины, либо сбоку. Только мертвым предстает бандит перед зрителями в ярком солнечном свете. В этом режиссерском приеме есть своя логика. Лишь смерть открывает лица ставленников мафии, при жизни они анонимны.

«Сальваторе Джулиано» был тогда единственным «фильмом инквиста» — фильмом-расследованием. А спустя несколько лет прогрессивное

итальянское кино выпускает на экраны целую обойму антимафистских картин: «Сова появляется днем», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Следствие закончено: забудьте» Дамиано Дамиани; «Каждому свое» Элио Петри; «Руки над городом», «Дело Маттен», «Счастливицки Лучано» Франческо Роззи, «Камень во рту» Джузеппе Феррары и другие. ...Трое мужчин, обманом ворвавшись в квартиру, набрасываются на беременную женщину. Затем они укладывают безжизненное тело в де-

ТАЙНОЕ



«Следствие закончено: забудьте»

СТАНОВИТСЯ ЯВНЫМ

ревянный каркас, заливают цементом и везут готовый блок на стройплощадку. Там подъемный кран опускает его в гнездо для опорной колонны. Так мафия уничтожает опасную для нее свидетельницу.

...Маленький автомобиль мчится по пустынно-му шоссе, за рулем — хорошо одетый джентльмен средних лет. Внезапно звучит автоматная очередь, ветровое стекло покрывается пулевыми отверстиями, тело мужчины сползает с сиденья.

...Под проливным дождем экскаватор выкапывает останки самолета. Четыре карабинера несут брезент. В нем все, что осталось от человека, который был опасен мафии. Даже ко всему привыкшие журналисты отвращаются: зрелище жуткое.

Какова реакция самой мафии на эти ленты? Судите сами. Когда Джузеппе Феррара снимал фильм «Камень во рту», преступники устроили ряд нападений на съемочную группу, пригрозили даже расправиться с режиссером. Поэтому дальнейшие съемки проходили под охраной полиции. Камень во рту означает, что убитый проговорился, не захотел хранить тайны организа-

ции и заплатил за это жизнью. Картина Феррары тоже фильм-реконструкция. История мафии, наиболее сенсационные и жестокие ее преступления воспроизведены в фильме: дело Джулиано, доктора Новарро, Лаки Лучано и прочие громкие «деяния». Феррара снял малоизвестных актеров, которые типажно похожи на крупных мафистов, скрупулезно восстановил методику преступлений на основании материалов прессы и кинохроники, снимая свой фильм под документ.

Франческо Роззи продолжил серию «фильмов-инквиста». Наиболее яркий из них — «Дело Маттен».

Режиссер на свой страх и риск провел здесь расследование до сих пор не выясненных обстоятельств гибели в 1962 году Эрико Маттен, президента нефтяной компании ЭНИ, осмелившегося вступить в борьбу с международным нефтяным картелем «Семь сестер». В процессе работы над фильмом в 1970 году бесследно исчез палермский журналист Мауро де Мауро, раскопавший доказательства причастности мафии к гибели Маттен. Кинорасследование Роззи весьма доказательно: помимо актеров, в фильме снялись видные деятели парламента, суда и прокуратуры. Это придало картине «сверхдокументальность», хотя образ Маттен в ней явно идеализирован режиссером и актером Джан-Мария Волонте.

В иной, традиционной форме снял свой фильм «Каждому свое» Элио Петри, в котором играют Волонте и Ирена Папас. В нем рассказана история несколько наивного учителя Лаурано, который решил самостоятельно найти убийц своего приятеля и... заплатил за это жизнью. В отличие от Роззи и Феррары Элио Петри использует повествовательную форму, добываясь достоверности и обличительности работой с актерами, ритмом, диалогами.

В подобном ключе поставлен и фильм Дамиани «Следствие закончено: забудьте», с интересом встреченный нашими зрителями.

Анализируя антимафистские картины, в которых документально и образно рассказывается о злодеяниях мафистов, или, как их называют в Италии, «мафиози», приходишь к выводу, что при всей своей обличительности они, как это ни парадоксально, иной раз сами подбрасывают дровья в костер мафистов.

Вспомним финалы некоторых из перечисленных фильмов. В «Признании комиссара...» наемники уничтожают полицейского Бонавина, который убил мафиста Ломунино, отчаявшись посадить его на скамью подсудимых. На стороне мафии — генеральный прокурор, о чем прямо свидетельствуют заключительные кадры картины.

В ленте «Дело Маттен» режиссер также приходит к неутешительным выводам. Убийц Маттен невозможно найти, свидетели запуганы и дают противоречивые показания, кто-то весьма искусно сводит следствие на нет.

В картине «Каждому свое» каждый действительно получает свое: учителя убивают, у мафиста Розелло развязаны руки...

В «Уважаемых людях» Луиджи Дзампы пожилой респектабельный господин одной рукой наказывает молодую учительницу, которая пытается «выкискать в дела, ее не касающиеся», а другой (поскольку питает к женщине нежные чувства) карает ее обидчиков — весьма распространенный среди мафиози прием.

Вывод? Тайно или явно — не в этом суть — сильные мира сего покровительствуют мафии. А если зло приобрело почти вселенские масштабы, то есть ли смысл с ним бороться? Такая мысль непредумышленно откладывается в сознании итальянских зрителей. Может быть, мафия потому не так уж часто грозит всевозможными карами кинематографистам, что ей где-то импонирует их пессимизм?

Кино и мафия... Длительное время антимафистские картины были редкими гостями на экранах Италии. Сегодня их, как видим, довольно много. В целом обличительных, страстных. Однако прогрессивные кинематографисты Италии все чаще приходят к выводу, что недостаточно только обличать этот синдикат преступников. Необходимы и другие средства борьбы с ними. А их можно найти, лишь ясно представив себе, что мафия перестанет существовать только тогда, когда исчезнут породившие ее корни — социальная несправедливость, вопиющее неравенство, коррупция, продажный чиновничий и полицейский аппарат.

БОЛГАРИЯ

Как жанр, научно-популярный фильм в Болгарии возник сравнительно недавно — первая лента была снята в 1945 году. Однако с первых же шагов этот вид киноискусства серьезно заявил о себе: лента Захари Жендова «Люди среди облаков» была отмечена Большой премией на Международном фестивале в Венеции в 1947 году. Это была первая награда, которую получило болгарское социалистическое киноискусство за рубежом.

Самостоятельная творческая студия научно-популярного кинофильма в системе Болгарской кинематографии была основана в 1952 году. За 25 лет на ней создано 2150 научно-популярных, документальных и учебных фильмов.



Кадр из нового научно-популярного фильма режиссера Николы Минчева «Машины-психологи».

ГДР

В столице ГДР состоялась премьера фильма «Снеговик для Африки», поставленного режиссером Рольфом Лозанским (на наших экранах демонстрировалась его лента «Я уже взрослый»). Название картины звучит довольно странно и вызывает различные фантастические предположения. На самом же деле сценаристы Христа Коцик и Гудрун Дойбнер рассказали историю о том, как матрос Карл с корабля «Висмар» отвез африканским детям подарок немецких школьников — снеговика.

Фильм соединяет элементы документального, игрового и мультипликационного кино. Оператор Хельмут Гревальд.

ИТАЛИЯ

Недавно Джина Лоллобриджида совершила вояж в Испанию. Казалось бы, в этом нет ничего особенного. Почему бы знаменитой актрисе не провести свой отпуск там, где она хочет? Но в данном случае речь идет вовсе не об отдыхе и отнюдь не о развлекательном путешествии. Вояж принес лишь разочарования...

По сообщению журнала «Фильм-шпигель» [ГДР], Джина Лоллобриджида долгое время вела переписку с человеком, выдававшим себя за сотрудника американской компании «Уорнер бразерс», и в конце концов дала согласие сыграть главную роль в фильме «Гнездо вдов», съемки которого должны были проходить в Мадриде. Приехав в столицу Испании, актриса поселилась в одном из самых фешенебельных отелей. В ожидании представителя «Уорнер бразерс» прошла неделя. Затем, вторая, третья... Так Джина Лоллобриджида стала жертвой шутика.

ПОЛЬША

Тадеуш Хмелевски (мы видели его ленты «Ева хочет спать», «Два господина «Н», «Где генерал!», «Чародей в бригаде», «Приключения канонира Доласа», «Весна, пан сержант») после трехлетнего перерыва начинает работу над новым фильмом. На сей раз это будет психологическая драма на сенсационной основе. Герой картины — инспектор полиции, который проводит следствие по делу неуловимого детубийцы. Действие развивается в 1922 году в одном из городов польского Поморья.

Режиссер написал сценарий по мотивам повести писателя Владислава Фухса «Следствие ведет советник Хеуманн». Оператор Ежи Ставицки. Фильм снимается в творческом объединении «Икс».

США

Американский миллионер приглашает на уик-энд пять знаменитых детективов мира. Им обещан обед и... убийство. Хозяин дома обещает: «В полночь двенадцатью ударами ножа в гостинице — или где-нибудь в другом месте — будет убит некто. Криминалист, предотвративший это преступление или сумеющий его расследовать, получит в награду миллион долларов и будет впредь носить титул лучшего детектива мира». Сыщики не успевают прийти в себя от этого ошеломляющего заявления, как странные события, обещанные миллионером, начинают происходить в действительности... Сценарий фильма «Извините, вы убийца!» написал для режиссера Роберта Мура Нейл Симон. В фильме заняты Питер Селерс, Джеймс Коко, Питер Фальк и другие.

ФРАНЦИЯ

Известный документалист Фредерик Россиф (на наших экранах демонстрировался его фильм «В мире животных») установил свои кинокамеры в парижском культурном центре имени Жоржа Помпиду. Фильм будет называться «Счастливый, как бог во Франции».

«Документальную картину об этом центре сделал еще Росселлини, — говорит режиссер. — Я же хотел бы поставить фильм о современном искусстве, показать, как оно присутствует в нашей повседневной жизни, как влияет на людей».

Режиссер Бернар Тавернье полон новых замыслов. Недавно он приступил к работе над научно-фантастическим фильмом «Смерть в непосредственной трансляции», на главную роль в котором приглашена Роми Шнайдер. Действие происходит во времена грядущих цивилизаций. В конце картины героиня — жертва жаждущего сенсаций телевидения — умирает, хотя большинство людей, населяющих планету, бессмертно.

Два следующих фильма Тавернье намерен снять совместно с Голливудом: «Внимательный глаз» и «Пляж на пустынном берегу». Режиссер также хочет вернуться и к исторической тематике, поставить картину о Викторе Гюго.

Режиссер Франк Кассенти (его фильм «Красная афиша» демонстрировался на Неделе французского кино) снимает «Песню о Роланде» — по классической поэме французского

КИНОГРАМА

эпоса, воспевающей подвиг Роланда в битве с маврами. По словам постановщика, картина призвана заставить зрителей «еще раз задуматься об исторических и культурных корнях французского народа». Главную роль играет Клаус Кински. В остальных заняты актеры Фернандо Рей, Пьер Клементи, Алэн Кюни и другие.



Кадр из фильма «Красная афиша».

ФРГ

Курт Гоффман в сатирическом фильме «Мы вундеркинды» [1958 г.] собрал в свое время знаменитых киноактеров ФРГ. Сегодня многие из них забыты. Вольфганг Нойсс, например, вместе с Вольфгангом Мюллером комментирует киносеансы в кабаре.

Забыта и Ингрид фон Берген. Точнее, почти забыта, так как несколько месяцев назад в местной печати замелькали заголовки, говорящие на этот раз о ее новой, весьма сомнительной популярности. Сорокашестилетняя женщина застрелила своего юного приятеля. Некогда популярная киноартистка, которая радовала зрителей блистательными ролями в фильмах «Ты хочешь быть вечно молодой!», «Сказки братьев Гримм о веселой парочке», осуждена на семь лет.

«Вундеркинды» сегодня потерпели крушение из-за личной неустойчивости. Но это не единственная причина. Общество, гонящееся за прибылью, безжалостно отбрасывает любого, кто не соответствует его требованиям. Вольфганг Нойсс и Ингрид фон Берген, судьбы которых муссируются ныне прессой в разделах скандальной хроники, стали теперь лишь тенями своих героев.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В одном из интервью выдающийся мастер чехословацкого кино режиссер Отакар Вавра говорил о том, что его всегда привлекают «характеры яркие и глубокие, отмеченные сильным и чистым чувством». Большинство его фильмов, и особенно хорошо известный советскому зрителю «Роман для корнета» [специальный Серебряный приз V Московского международного фестиваля], отличали поиски смысла человеческого существования, любви, как одной из великих и гуманных сил.

В недавно законченной картине «Роман любви и чести» Отакар Вавра снова обратился к «вечной» теме. Действие ее происходит в Праге в середине прошлого столетия, когда в чешскую литературу приходит замечательный писатель, тонкий лирический поэт Ян Неруда, в творчестве которого получили развитие прогрессивные, реалистические традиции национальной чешской культуры.



Фильм, построенный в форме лирического размышления, раскрывает историю короткой, но яркой любви Яна Неруды и писательницы Каролины Светлой. Точное воспроизведение эпохи [чему способствует прекрасная операторская работа Мирослава Ондричка], а также глубокое проникновение в психологию действующих лиц, всегда присущее художественной манере Отакара Вавры, отличают и эту работу художника. Особенно ярко прозвучал в фильме актерский дуэт: Ежи Бартошка [Ян Неруда] и Божидара Турзунова [Каролина Светлая].

На снимке: Ежи Бартошка и Божидара Турзунова в фильме «Роман любви и чести».

ШВЕЙЦАРИЯ

«В нашей стране 50 кинематографистов, в год только троем из них удается ставить художественные фильмы, а шести — документальные», — с горечью сказал швейцарский режиссер Курт Глур в одном из интервью.

В то время, как Швейцария по-прежнему остается излюбленным и часто посещаемым местом зарубежных художников экрана, местом, где проводятся многочисленные натурные съемки, национальная кинопромышленность, по мнению К. Глур, «выросла незначительно». Причина! Сильная конкуренция со стороны США. И, кроме того, местные зрители предпочитают смотреть фильмы соседних стран — Франции и Италии, — как говорится, не выходя из дома, по телевидению.

ЮГОСЛАВИЯ

Югославские деятели кино сетуют, что телевидение, дескать, переманивает зрителей из кинотеатров к голубому экрану. Однако последние статистические данные рассеивают этот пессимизм. В прошлом году столичные кинотеатры, по сообщению газеты «Политика», посетили свыше 4,5 миллиона зрителей, что на 250 тысяч превышает цифру 1976 года. Жители Белграда смогли посмотреть около 250 отечественных и зарубежных лент, причем 144 из них демонстрировались впервые. Из фильмов социалистических стран большим успехом пользовалась картина советского режиссера Эмиля Лотяну «Табор уходит в небо».

Кинорама готовили: Александр БРАГИНСКИЙ, Лев КОРСАКОВ, Анатолий МАРКОВ, Людмила ПАЖИТОВА, Андрей СЕВЕРОВ, Геннадий ФРОЛОВ.

анонс



Эти фильмы выходят на экран



«ПОРТРЕТ С ДОЖДЕМ» «МОСФИЛЬМ»

Сценарий А. Володина. Режиссер Г. Егназаров. Оператор В. Шувалов, В. Полях. В ролях: Е. Коренева, В. Езепов, И. Ледогоров, А. Петренко, В. Талызина и др.

Эта киноповесть исследует характер простой русской женщины, характер, исполненный доброты и справедливости, щедрости и бескорыстия, нежности и искренности. Рассказ о повседневных буднях героини несет в себе призыв автора фильма и чуткости, к состраданию.



«АСЯ» «ЛЕНФИЛЬМ»

Автор сценария и режиссер И. Хейфиц. Оператор Г. Маранджян. В ролях: Е. Коренева, В. Езепов, И. Костоловский, Ю. Медведев и др.

В этом фильме, снятом по одноименной повести И. С. Тургенева, воссоздается поэтический аромат тургеневской прозы, ее мелодическая структура. Эта, казалось бы, нехитрая любовная история поднимается до уровня социальной драмы, имеющей свой философский фундамент и приобретающей вечный, а следовательно, и современный смысл.



«БЕДА» «ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий И. Меттера. Режиссер Д. Асанова. Операторы: Н. Строганов, А. Лапшов. В ролях: Е. Кузьмина, А. Петренко, Л. Федосеева-Шукшина, Г. Бурков и др.

Не случайно название картины. Создатели фильма силой искусства борются с чрезвычайно сложным и драматическим явлением в нашей жизни — пьянством. На экране показывается процесс распада личности, с документальной достоверностью прослеживается превращение любящего мужа, заботливого сына и отца в законченного алкоголика, потерявшего все, что составляет смысл человеческой жизни: семью, профессию, уважение окружающих и, наконец, свободу.



«БЕЛЫЕ ТРАВЫ» «ВЕСНА-ФИЛЬМ», Югославия

Сценарий Б. Шёмена. Режиссер Б. Хладник. Оператор Ю. Перване. В ролях: М. Урбанц, И. Хорват, П. Бибиц, Л. Самарджич и др.

События фильма не выходят за рамки семейных проблем, современных человеческих чувств, связывающих мужчину и женщину. Они развиваются по каноническим законам мелодрамы: любовь, ревность, измена, раскаяние — все это присутствует в сюжете.

В репертуаре также зарубежные ленты:

- «Любовь с препятствиями» [Болгария],
- «Филипп-малыш» [ГДР], «Лжоц» [АРГ],
- «Конец ночи» [Индия], «Кафр Касем» [Сирия],
- «В Сантьяго идет дождь» [Франция и Болгария],
- «Последний выстрел» [Франция]
- и «Брат-сирота» [Япония].

Несколько лет назад, гуляя с матерью в переделкинском интернате старых коммунистов, я мельком увидел очень старую и очень больную женщину. Рядом со мной случайно оказались какие-то подростки, и, судя по их лицам, вид этой женщины не вызвал у них ничего, кроме смущения, жалости и желания пройти мимо, чтобы не видеть этой картины угасания. Сам я, наверное, испытывал те же чувства...

— Это Нина Агаджанова, — сказала мать.

Нина Агаджанова! Та самая! В 17 лет, порвав с богатой семьей, ушла в революцию. В 18 лет — член Воронежского комитета РСДРП. Семь раз арестовывалась, бежала из ссылки, работала горничной, станочницей на фабрике, в феврале 1917 года первой шла на солдатские штйки, первой карабкалась по лестнице на тюремные стены... Бесстрашная подпольщица в деникинском тылу, сценарист первых советских революционно-приключенческих фильмов, автор сценария «фильма века» — «Броненосец «Потемкин»...

Это о ней писал Сергей Эйзенштейн: «Маленького роста, голубоглазая, застенчивая и бесконечно скромная... она как-то удивительно умела собирать и наставлять на путь разума и творческого покоя бесчисленное множество ущемленных самолюбий и обижаемых судьбой людей. Делалось это как-то так же бескорыстно и так же заботливо, как поступают дети, собирая... кузнечиков с оторванной лапкой, птенчиков, выпавших из гнезд, или взрослых птиц с перебитыми крыльями... Иногда казалось, что перед нами своеобразная приемная зверушек доктора Айболита... Самое же главное было в том, что здесь каждый укреплялся в осознании того, что делу революции нужен всякий».

Да, это была та самая Нина Агаджанова... И вспомнил я о ней после просмотра фильма «Седая гвардия» (сценарист и режиссер Герц Франк, операторы Калвис Залцманис, Сергей Николаев, Рижская студия).

Есть фильмы, которые, как хорошая музыка, затрагивают в душе у каждого какую-то свою струну, вызывают какой-то свой поток мыслей, образов и ассоциаций, сохраняя в то же время и

УВИДЕТЬ ОТБЛЕСК ЮНОСТИ...

Владлен ЛОГИНОВ,
доктор исторических наук

тему и лейтмотив, заданные автором. По-моему, фильм «Седая гвардия» принадлежит к их числу...

Старость не всегда красива. Может быть, поэтому кинематографисты и писатели, как, впрочем, и зрители и читатели, чаще всего любят героев молодых... Красивые и сильные, смелые и целеустремленные, непосредственные в своих мыслях и чувствах, способные на, казалось бы, самые безрассудно-нерациональные поступки — все это привычно связывается с молодостью, создавая столь же привычное обаяние героя.

Фильм «Седая гвардия» — о стариках, о латышских стрелках, тех самых, которые со свойственной им неторопливой основательностью прочно вошли в историю нашей революции.

О латышских стрелках сделано уже немало фильмов — и художественных и документальных. Построить после этого фильм лишь на перемонтаже уже известной старой хроники, да и вообще попытаться сообщить зрителю нечто совер-



«Мы — кузнецы»



Николай РЕМНЕВ

В РИТМЕ МАРША

Хотел было написать: «Беру на себя смелость утверждать, что...» — но раздумал: не нужно никакой смелости, чтобы утверждать, что фильм «Мы — кузнецы», снятый в Магнитогорске, — совершенно профессиональная работа. Произведение искусства. И разговаривать о нем следует без всяких скидок на принадлежность авторов к разряду любителей.

Если попытаться очертить жанровые рамки фильма, то его можно отнести к редкому (увы, и на профессиональном экране) жанру группового портрета. Может быть, это определение покажется несколько неуклюжим, но фильм напомнил мне что-то вроде кинодоски почета, где люди изображены не парадно застывшими, а активно действующими, работающими. В этом — не только уважение к каждому человеку, к его неповторимой индивидуальности, но и уважение к делу, которому он служит.

Большая удача авторов — создание звукозрительного образа. Я это подчеркиваю потому, что огромное большинство любительских картин сделано по нехитрому шаблону: снимается изображение, а потом под него подкладывается музыка. В. Рогачев и М. Арсланов пошли по другому пути — почти весь фильм (за исключением небольших музыкальных вставок с использованием старой песни, давшей название фильму) идет в сопровождении производственных шумов, прекрасно записанных. Более того, нет в фильме и дикторского текста, объясняющего или комментирующего происходящее на экране. Так рождается своеобразная симфония труда.

Кстати, об изображении. Приятно, что цветная картина, в общем, удалась. Изобразительное решение фильма оставляет самое лучшее впечатление, особенно крупные планы героев фильма — сталеваров В. С. Овчинникова, А. В. Феоктистова, В. Н. Адоньева, А. В. Шишова.



Аугуст Дауме вспоминает штурм Перекопа

кий шаг революционных батальонов... И старые фотографии с отчаянно молодыми лицами ребят, увешанных по «моде» того времени саблями, маузерами, гранатами... И все это — и старые фотографии, и гранитный монумент, и старая и сегодняшняя хроника — связывается и сливается в один образ.

Фильм строится на глубоком доверии к зрителю, к его знаниям и воображению. И после просмотра этой ленты образ ветерана революции, черты его нравственного облика складываются не как результат тех или иных дидактических восклицаний и наставлений, а прежде всего как итог самостоятельных раздумий, на которые режиссер наталкивает зрителя всем строем своего фильма.

Один из главных героев «Седой гвардии» — бывший латышский стрелок Аугуст Дауме.

Крым. Турецкий вал. Аугуст Дауме собирает проржавевшие стреляные гильзы... Вот там, в ложбине, почти 60 лет назад лежали его товарищи, готовясь к атаке... Вот там стоял пулемет... Вот тут, по этому валу, они карабкались наверх... Он и сейчас медленно карабкается наверх — ноги уже не те... Но ведь тогда навстречу свинцовому шквалу они — молодые — лезли еще медленнее. И сколько их осталось лежать на этом валу... Седой старик выбирает из земли стреляные гильзы, и, может быть, за каждой из них была человеческая жизнь, жизнь его товарища... Много было трудного, но 20-й год остался самой трудной и самой яркой страницей жизни.

Аугуст Дауме неповторимо индивидуален — и своим языком, с его неожиданными переходами с латышского на русский, и своими привычными жестами, манерами, даже своим ироническим отношением бывшего летчика к прогнозам погоды... Парадоксально, но чем больше мы узнаем о нем, чем глубже проникаем в его индивидуальность, тем больше он «обезличивается», тем больше проступают в нем какие-то общие черты его поколения... Может быть, именно поэтому я вспомнил Нину Агаджанову, другие вспомнят других...

Конечно, все они были разными — и биографиями, и характерами, и лицами, и склонностями.

Но была у них одна дорога, с одними и теми же вехами, которые стали вехами и их судьбы и истории страны. И когда мы говорим сегодня «ветеран революции», — в сознании встает некий обобщенный образ, независимо от того, штурмовал данный человек Зимний или Перекоп, ходил ли с продотрядами или учил грамоте деревенских ребятишек. И это общее — общее от поколения, от времени. Это юность, озаренная великой революцией... Именно такого высокого уровня обобщения и удалось добиться создателям фильма «Седая гвардия».

Когда снимаешь старого человека — необходим огромный такт и понимание того, что можно и чего не следует показывать... Но Франк доказал и другое: самое главное при этом не только то, что показывать, но и как, а еще важнее — как ты сам относишься к тому, что видишь и показываешь.

Вот, казалось бы, самый «рискованный» эпизод.

К ветеранам подводят великолепного коня... Многие из них когда-то были лихими наездниками — с места, без стремля прыгали в седло... А теперь... Поддерживая и подталкивая друг друга, под взаимные шуточки и смех, старики азартно карабкаются на этого скакуна... Умное животное осторожно в движениях, плавно берет с места, косит глазом, оберегая всадника, не очень уж ловко сидящего в седле... И вдруг происходит «чудо» — камера уходит вниз и оттуда, с нижней точки, «берет» всадника... И нет уже немощи, нет старости, на какое-то мгновение кажется, что перед нами бронзовая статуя гордого «всадника революции». И снова старая хроника... и снова отчаянно молодые лица...

Да, старость не всегда красива. И увидеть в ней отблеск прекрасной юности и того великого дела, которое было потом делом всей долгой жизни, дано не каждому...

Мы говорим иногда: «гуманный фильм»... Именно эти слова и хочется сказать о ленте «Седая гвардия». Она вызывает чувство глубочайшего уважения к тем, кто стал героями этого фильма и истории... Она пробуждает желание делать доброе, любовь — не к памятникам, — живым людям, жизнью своей заслужившим эти памятники...

шенно для него неизвестное — путь, который сегодня вряд ли приведет к новому кинематографическому открытию данной темы. Герц Франк решает эту задачу по-иному...

Идут сегодняшние кадры: у памятника латышским стрелкам собираются ветераны... Им уже давно за семьдесят... Многие тяжело опираются на палки... Многие в очках с непривычно толстыми линзами. Камера беспощадно фиксирует все это, и кажется, ничто не соединяет этих людей с величественным гранитным монументом.

Еще и еще раз всматриваемся в экран: старики как старики... может быть, чуть побольше орденов... какая-то особая суровая сдержанность, когда смотрят они на памятник... как-то по-особому произносят слово «товарищ»... Есть, есть в них что-то общее.

И вдруг в эти немного будничные, сегодняшние кадры как молния врезается старая хроника: знамя на ветру, лавина несущихся всадников, чет-

Для того чтоб увидеть заслуживающие внимания работы кинолюбителей, я отправляюсь в город Ковров Владимирской области. Почему именно в Ковров, а скажем, не в знаменитый город-музей, областной центр Владимир? Потому что в небольшом Коврове при заводских клубах работают три любительские киностудии, причем фильмы студии «Иллюзион» — лауреаты Всероссийских и Всесоюзных фестивалей. Все это в городе, где всего один кинотеатр, где нет ни театра, ни музеев, а живет и работает множество молодых заводских специалистов, которые по-своему решили проблему свободного времени.

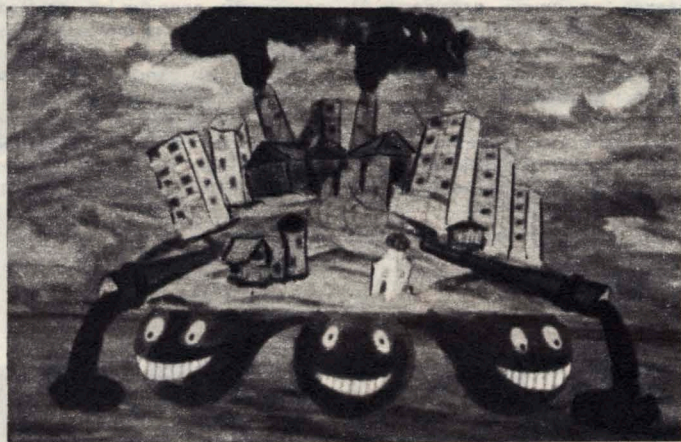
Начав с коротких смешных лент для праздничных вечеров, любители скоро стали снимать фильмы на самые разные темы и показывать их на заводе в перерывах между работой. Товарищи откликнулись горячо: одни становились прямыми участниками работы студии, другие — заинтересованными зрителями.

Расположен «Иллюзион» не в клубе, за недостатком места, а дома у его руководителя инженера Анатолия Клементьева. Здесь я и встретилась со студийцами.

«Снимать хочется, а техники нет», — рассказывают кинолюбители. И действительно, в их распоряжении камера с пружинным приводом, замерзающая зимой на улице, пленка проявится дома в ванной; чтобы подобрать музыку, нужно рыться в скудном ассортименте пластинок в ковровских магазинах. Многие они конструируют сами, ведь и Анатолий Клементьев, и Владимир Плещачев, и еще несколько человек в «Иллюзионе» — инженеры. Так, построили какое-то подобие копировальной машины, работают над звукозаписывающей аппаратурой, ищут выход из безвыходных положений. Нужно было снять для мультфильма поток грязной во-

ШАХ И МАТ БЕЛОМУ КОРОЛЮ

Елена НЕТЕСОВА



«Преступление и наказание»

ды, текущей из трубы в реку, — Клементьев рисовал гуашью на стекле, гуашь подсыхала, становилась серой, по ней проводили мокрой кисточкой, она чернела, блестела — на пленке текла вода... Так создавался фильм «Преступление и наказание» — лауреат Всесоюзного фестиваля, о котором уже писал «Советский экран».

В конце концов все проблемы разрешаются, и помещение скоро будет — строится новое здание клуба. А пока просмотр начинается на квартире Клементьева, где мы смотрим продукцию «Иллюзиона».

Фильм «В гараже» — об угрозе, которую представляет собой пьяный водитель, снят, оказывается, по специальному заказу ГАИ. Ковровский завод выпускает мотоциклы, летом улицы города наполнены треском и грохотом — тридцать тысяч мотоциклов в маленьком городе! Короткая лента,

сделанная не без влияния чаплинских короткометражек, — своеобразный агитационный плакат, убедительный, яркий. О вреде пьянства рассказано в фильме «Бумеранг», решенном по традиционным образцам трюковых картин. Это история трех приятелей, в поисках средств на выпивку решивших продавать грибы. Набрав поганок, они «гримируют» их под рыжики, раскрашивая шляпки. Вот уже и деньги получены, стаканы налиты, закуска подана. Друзья чокнулись, выпили, закусили и... попадали за мертво, отдавав своих же собственных грибов.

Надо сказать, что в студии часто делают трюковые картины. Не все из них удачные. Много заимствованного и банального, сильно ощущается недостаток средств: например, «востерн» с индейцами, где индейцы одеты во что бог послал, а на бледно-

цем почему-то гусарский кивер. Но когда замысел соразмерен с собственными возможностями, возникают работы неожиданные и удивительные.

Таков фильм Анатолия и Галины Клементьевых «Да здравствует король!» — двухминутный этюд, разыгранный шахматными фигурами — пешки двигаются стройными рядами друг на друга, смешиваются в страшной битве, и падает белый король, и льется кровь на поле шахматной доски. Переступая важно через труп поверженного врага, уходит победитель — черный король, уводя за собой выигранную королеву. Маленькая, изящная аллегория рыцарских романов, остроумно и тонко решенная, стала лауреатом Всероссийского смотря любительских фильмов.

Прекрасное художественное решение найдено в картине «Огонь» — серьезном антивоенном фильме. Спичечный коробок с торчащей словно дуло орудия спичкой движется по географической карте, края которой охвачены огнем. Это карта Украины, Белоруссии, России, а на втором плане — документальные снимки стеревших городов и сел, сотен расстрелянных фашистами людей. Двигается коробок по карте Индокитая — разбитые вьетнамские деревни... Но вот ложится на карту сжатая в кулак рука, орудие становится просто коробкой спичек, ее подхватывают женские руки, зажигают газовую горелку и спокойно и мирно ставят на плиту чайник...

Серьезны планы студии на будущее. Старый город Ковров находится в запущенных местах, рядом с ним — Владимир, Суздаль, Мстера, Юрьев-Польский, да и в округе множество старинных построек. Студийцы задумали снять ряд фильмов, в которых будут поставлены проблемы бережного отношения к прошлому, преемственности поколений, любви к своему краю.

РАССКАЗ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

Ирина ЗАСЛАВСКАЯ

Почему после фильмов о юном поколении сегодняшнем («Переступи порог» и «Переходный возраст») и даже о дне их будущем («Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной») я взялся за материал военного и предвоенного прошлого? И не уход ли это от тем современных? — задает себе вопрос в одном из недавних своих интервью Ричард Викторов. И отвечает: — Нет! Мы умны прошлым, сильны, мужественны прошлым. Мы заглядываем в прошлое, чтобы угадать будущее и быть прекраснее сегодня...

Картина «Обелиск» — вторая в творчестве Р. Викторова экранизация Василя Быкова: четырнадцать лет назад он поставил на «Беларусьфильме» «Третью ракету».

Пристальное внимание кинематографа к повестям В. Быкова (в разное время разными режиссерами экранизированы «Альпийская баллада» и «Волчья стая»), продолжает свое киношествование фильм Л. Шепитько «Восхождение», закончена работа над лентой «Дожить до рассвета») не случайно. И дело тут, думается, не столько и не только в талантливой драматургии, так сказать, «кинематографичности» повестей Быкова, сколько в нравственных мотивах творчества этого писателя, в чувстве какой-то особо обостренной ответственности его героев за судьбы Родины, товарищей, за завтрашний день страны, в сурово-беспощадном требовании: не предай! Поступись счастьем своим, благополучием, личным, самым дорогим — жизнью, но не идеями. Не совестью... Не предай!

В призыве этом главная направленность его творчества.

Спасая юную итальянку, гибнет герой «Альпийской баллады». Принимает неравный бой с гитлеровцами лейтенант Ивановский. Ценой не-



«Обелиск»

Московским театрам представлять Ивана Бортника нет надобности. Почти каждый вечер он выходит на сцену Театра драмы и комедии на Таганке. Сегодня это страстный, убежденный революционер Павел Власов, герой спектакля по роману Горького «Мать», завтра крестьянин Павел Амосов из «Деревянных коней» Ф. Абрамова, сломленный тяжелой болезнью и глубоко страдающий от собственного вынужденного бессилия. Сегодня он шекспировский Лаэрт, завтра — романтический сподвижник Пугачева, а в следующий вечер превратится в смешного, толстого священника с мочальной бородой или серенькой зловещей тенью проскользнет в образе провокатора Бошняка в поэтическом представлении «Товарищ, верь...». На одном спектакле его герою сочувствуешь, на другом смеешься, на третьем удивляешься. А самое главное — уже после первого знакомства от актера как-то не ждешь повторений. Махнешь рукой на определения и не станешь задумываться о строгих рамках жанра; здесь есть все: и лирика, и трагедия, и комедия, и гротеск.

А что же в кино?

В фильме Ильи Авербаха «Чужие письма» у Ивана Бортника роль совсем маленькая, она явно проигрывает рядом с образами главных героев, выписанных тщательно и интересно. И все же присмотримся повнимательнее. С актером происходит в этой картине любопытная метаморфоза. Он и на актера-то нисколько здесь не похож: очень озабоченный, немного нескладный рабочий парень, привыкший вечно хлопотать — все время на бегу. Парень прямо из жизни. Как совсем недавно говорили, «типаж». Он словно ненадолго отпросил-

ся с завода, прибежал на съемочную площадку сыграть самого себя и сейчас снова убежит, чтоб встать к станку. В фильме об этом герое прямо не рассказывается, но жизнь его легко угадать. Это на нем, после того как с матерью случилась беда, лежали все заботы о сестре. Он рано пошел работать, чтобы девочка могла учиться и жить не хуже своих подружек. И вот теперь эта ее душевная черствость, эта жестокость по отношению к матери, к его невесте, к нему са-

стей Бортника-киноартиста. Он убедителен не только тогда, когда играет сверстников, как бы варианты собственной судьбы, но и в образах людей, очень далеких от нас. Взять хотя бы буфетчика из фильма «Сентиментальный роман» — персонаж эпизодический, но запоминающийся: личность страшная, зловещая. Кажется, что он так и живет в темном и сыром подвале, только иногда выползая погреться на солнышке, в ожидании благоприятного момента, когда мож-

и наставить героя фильма, человека неустоявшегося, неуверенного в себе. На помощь снова приходит театральный опыт. Актер — молодой, интеллигентный, сугубо городской человек — уже переиграл в театре людей всех возрастов и социальных слоев. На экране он впервые появился лет пятнадцать назад, еще студентом — сыграл мальчика-художника в фильме «Исповедь». Представляя Бортника-киноартиста сейчас, можно перечислить добрый десяток филь-

Елена АКимова

ЗНАКОМЬТЕСЬ:

ИВАН БОРТНИК

мому. Как сильно он огорчен, как растерян и как деликатен! Деликатность эта у него в крови, никто не учил его специально этике и морали.

В процессе работы над фильмом образ, занимавший важное место в сценарии, стал проходным, все внимание было отдано главным героям. И все же это сопоставление брата и сестры, выросших вместе, но ставших такими разными, добавляет нечто важное к авторским размышлениям об интеллигентности подлинной и мнимой. Немногие эпизоды, в которых герой Бортника появляется на экране, сделаны серьезно и достойно — убедительно.

Органичность, убедительность, точность — одна из главных особенно-

но будет стремительно броситься на добычу, схватить ее и снова скрыться в тень.

— Работать он может бесконечно, и это тоже счастливый дар — все время пребывать в творческом состоянии, — так говорит о Бортнике его товарищ и партнер по театру Владимир Высоцкий. — Он способен на невероятную отдачу, истратит себя до сердца...

Наверно, именно эта одержимость работой связывает актера с таким режиссером, как Илья Авербах. В фильме Авербаха «Объяснение в любви», который скоро выйдет на экраны, Бортник сыграл роль немолодого солдата. Умудренный своей трудной жизнью, он пытается научить

мов. И все же в кино он, пожалуй, по-настоящему не открыт. Работал серьезно, интересно, глубоко. В полную же силу не работал. Здесь у него еще нет «самой любимой роли». Расспрашивая его, в ответ услышишь только: «Это я сделал не так...», «Это сделал плохо...». И так же твердо: «В кино нельзя работать много и без разбора. Надо быть требовательным, надо работать хорошо...»

В театре его ценят. И, может быть, кинематографу еще предстоит заметить в нем качества, уже открытые сценой, но не экраном.

— Дар импровизатора, — говорит Юрий Любимов. — Счастливый и редкий дар. Фантазирует Бортник безудержно...

выносимых страданий вырвана из огненно-волчьих объятий крошечная, только что народившаяся в муках человеческая жизнь. Вершит свой страшный суд над трусостью красноармеец Лозняк и карает предательство безмерным мужеством командир Красной Армии Сотников.

Об этом же и повесть В. Быкова «Обелиск». О том, что противоестественное — насильственная смерть — естественней жизни в предательстве. О том, что важнее жизни мир с собственной совестью. Потому так просто, без позы и колебаний идет на гибель 28-летний Алесь Мороз. Это подвиг души, и повествуется о нем с экрана сознательно скуп, скромно, предельно тихо.

Рассказ о происшедшей в годы войны трагедии в Селявичах ведется от первого лица, журналиста Зыкова, вернее, не от Зыкова даже, а — от того, кто эту историю ему поведал, — бывшего заврайоно и партизана, а ныне пенсионера Тимофея Титовича Ткачука. Ведется он сурово, по-мужски. И по правде. Ткачуку известен лишь сам трагический факт. Узнав, что партизаны не в силах спасти шестерых его учеников, Мороз возвращается из леса и отдает себя в руки гитлеровским палачам. Возможно, и в тайной надежде, что за смерть немецкого солдата спросят с него одного, а ребят, как было обещано родителям, отпустят. Но если уж, как мы договорились, «по правде» — знал: ему и мальчишкам его уготовано было единое — смерть.

Но рассказ не только о нравственном подвиге Алесь Мороза — нам с горечью поведают и о том, что на обелиске, воздвигнутом односельчанами в память погибших, имя учителя поставлено совсем недавно. В каких-то бумажках какими-то чиновниками было написано: сдался в плен. Этого было вполне достаточно, чтобы не только забыть, но имя человеческое предать еще и презрению...

А ведь вроде бы и действительно сдался в плен. И в оккупированной деревне, ни с кем не договорившись, по собственному решению, остался. И учительствовать при немцах пошел добровольно. А мог уехать. По крайней мере из села, где его все знали. Ну, положим, не успел, из-за хромоты своей или по какой другой причине, наверняка была возможность затаиться, переждать войну хотя бы в ближайшем городе. А то и в деревне прожить тихо и незаметно. Не смог. Вернее, не захотел. А если уж совсем точно: ос-

тался с совершенно определенным намерением продолжить воспитание своих учеников.

— Я не для того два года очеловечивал этих ребят, чтобы их теперь расчеловечили, — говорил он партизану Ткачуку. — Я за моих ребят еще поборюсь...

Как расценить поступок такого рода? Осторожный человек, нынешний заврайоно Ксендзов предпочтет от ответа на этот вопрос уклониться.

Пройдет время, и Быков напишет об этом повесть. А Виктор поставит фильм. И, ничего от себя не прибавляя, сознательно отойдет в сторонку, предоставив слово автору, который, в свою очередь, передаст его другому, пожелав повести свой рассказ от лица одного из виновников забвения имени Алесь Мороза, непосредственно страдающего из-за невольного этого своего предательства, старого человека Тимофея Ткачука. А, собственно, почему «невольного»? Разве не хозяйка мы личным своим поступком? И разве не знал Ткачук, отчего ушел на собственную погибель молодой сельский учитель Алесь Иванович Мороз? Как же можно было подписывать бумагу о том, что он якобы добровольно сдался в плен, и росчерком пера своего убить вторично?

И болит сердце. И ломит душу. Не только по молодому Алесю Морозу, но и по другому, старшему его сотоварищу, тому, что, уходя из жизни, сумел оставить ей свой чудный дар — юного Матиуша. Жизнь или смерть — мы знаем: такой выбор Янушем Корчаком и не подразумевался. Пренебрегая предложенной гитлеровцами свободой, он предпочтет разделить трагедию — смерть в газовой камере — с маленькими своими воспитанниками.

Но могли бы жить. Оба. И никто не осудил бы за это. Никто! Только совесть. Собственная человеческая совесть, та самая, что изменила, не дает покоя старому Ткачуку: «Это словно проклятье! Оно на мне висит всю жизнь...»

Предатель? Назвать словом таким человека страдающего — язык не повернется. И за что, спрашивается? Что сдержал безрассудство и не устал на возможную гибель малочисленный партизанский отряд в попытке спасти юных его сподвижников? Подписал тот документ? Так не убил же, в бою не струсил, врагу никого не выдал, не пресмыкался и опору из-под ног приговоренного к повешению не выбивал. Но разве могли такое предположить и о Рыбаке? И разве

не страдал? Когда собственными руками друга своего, больного, израненного, пыткой истерзанного, ставил под виселицу — плакал...

Это уже Лариса Шепитько в фильме «Восхождение», и мы полностью с ней солидарны. И с исполнителем роли Рыбака — Владимиром Гостюхиным, его точно психологически вычерченным рисунком умирания заживо. И если лента «Восхождение» в основе своей художественно и гражданственно заинтересованное исследование кривин сути людской, толкающих к предательству, то «Обелиск» — о вещах противоположных. О том, как предать нельзя. Как оно, предательство, органически и естественно неприемлемо. О том, что не предательство (давайте заведем такое слово) — естественное состояние, обычное нормальное здоровье нормальной человеческой души. Не мог Алесь Мороз эвакуироваться и оставить своих ребят под немцем. Не мог. Тем более не смог оставить в последние, трагические минуты их жизни. Не только потому, что не углядел и счел себя виновным в том, что не сдержал горячие души. Человек долга, учитель счел профессиональной и нравственной обязанностью провести со своими питомцами последний урок. На мужество. Фильм Василя Быкова — об этом. Именно Быкова, — Виктор представил экран в полное распоряжение писателя. Как многие другие его произведения, это рассказ о не предательстве.

И разве простое совпадение, что герои, коих автор назначил главными полномочными представителями нравственного своего кредо, так часто люди одной из труднейших, скромнейших и благороднейших профессий на земле — педагоги? Мороз. Сотников. Лозняк. Миклашевич.

События не возвратишь, но подвиг повторился. Сегодня. На той же белорусской земле, в Дубровенском районе, на Витебщине. Осенью приближи сюда ребята из Оршанского индустриально-педагогического училища помочь колхозникам собрать урожай. Комбайн вычерпнул из свежераспаханной борозды изъеденный ржавчиной и временем восьмиклограммовый фашистский снаряд и, чтобы спасти от неминуемой гибели патырех, он шагнул первым и принял огонь на себя.

Ему должно было исполниться всего лишь восемнадцать.

Имя юного педагога — Михаил Мороз.



- Художник («Исповедь»)
- Иван-солдат («Иван да Марья»)
- Шура («Чужие письма»)

...Отважный солдат из фильма-сказки «Иван да Марья» режиссера Бориса Рыцарева словно родился и вырос в сказочном городе, среди теремов и дворцовых палат, воспитан с детства на неприязни к водяным и домовым, к царю-батюшке, бабе-яге и Соловью-разбойнику. Он мастер на все руки: может и песню спеть, и загадку разгадать, и пройти сквозь каменные стены темницы. Здесь вот и пригодился актеру дар импровизации: шли поиски точных, выразительных реплик, возникали новые неожиданные эпизоды. Сказка — вообще благодатный материал для импровизации.

Легкость и простота работы над сказочным фильмом кажущиеся, подаваться иллюзиям здесь нельзя. Когда только приступали к съемкам, Бортнику предложили сыграть когалибо из нечисти — Водяного, например. Казалось бы, чего же лучше? Вот где и спеть можно, и сплясать, и поугарить зрителя, и посмешишь. А он отнесся к работе очень серьезно, попросил роль гораздо менее выигрышного внешне Ивана-солдата. И эта серьезность оправдала себя незамедлительно.

О последнем своем фильме, «Вторая попытка Виктора Крохина», Бортник рассказывает с особенным чувством: герой снова его сверстник. На этот раз судьба его драматична: человек вернулся из тюрьмы, пытается начать жизнь сызнова. Близка фактура, атмосфера, волнует тема: «Я вырос вместе с этими ребятами пятидесятых годов и в квартире жил вот такой же. Мне важно было это сыграть. Важно, нужно и интересно».

Важно, нужно, интересно актеру. Не в этом ли залог того, что происходящее на экране будет интересно, нужно, важно нам, в зрительном зале?

Катя Паскалева

Она поразительно, вызывающе не красива в «Дачной зоне» Эдуарда Захариева. Располневшая, обрюзгшая, суевливая в алчности своей. Ни изящества, ни естественной пластики. Ее героиня — Стефка не движется, а подпрыгивает, не говорит, а пришептывает, не смотрит, но вращает глазами. Короче говоря, она и выглядит, и живет, и чувствует преувеличенно аффективно, с перебором, напоказ... И в то же время, если отвлечься от нарочито издевательского сюжета этой сатиры на сегодняшнее болгарское мещанство, легко увидеть в облике Кати Паскалевой все то, что не так давно принесло ей безусловную и немедленную славу, что сделало ее — сразу и навсегда — одной из самых значительных актрис болгарского экрана: яростный, окаменевший, застывший, в ожидании взрыва темперамент ее Марии из «Козьего рога» Методи Андонова, точнее сказать, двух Марий, матери и дочери, которых сыграла молодая актриса.

Болгарское кино, пожалуй, не знало такой стремительной актерской

карьеры, такой немедленной готовности к трагедии, к обнаженному, словно в народной балладе, накалу страстей, графической определенности характера. И не случайно многие писавшие об этих двух ролях Кати Паскалевой называли их дебютом, будто и не было за плечами актрисы ни театральной школы в Софии, ни работы в театрах Толбухина, Пловдива и Пазарджика, ни съемок в картинах «Скорпион против «Радуги» и «Конец песни». И, наверное, слова о дебюте были в чем-то справедливы, ибо все предыдущее было как бы не в счет, ибо только с «Козьего рога» Катя Паскалева существует на отечественном экране как личность, как творческая актерская индивидуальность, как естественный феномен болгарской женственности.

Затем последовала серия фильмов, действие которых происходит в конце прошлого и начале нашего века и чуть позже, в двадцатых годах, столь драматичных и столь существенных для последующей истории страны, — «Нона» Гриши Островского и «Иван



гости наших экранов



Амза Пеля

...И чем ближе к вершине, тем мучительнее, тем ожесточеннее становится его лицо, словно годы бегства, словно вся его каторжная жизнь, в которой не было ничего, кроме преследования, травли, погони, всей тяжестью своей обрушились на его плечи именно сейчас, в эту предсмертную минуту...

Здесь, в «Приговоре», никак не скажешь, что Амзе Пеле всего сорок шесть — так тяжел и монументален его облик, так истерзан жизнью этот человек в изношенной солдатской форме, еще более старящей его...

Впрочем, не только в «Приговоре». Если окинуть взглядом два с половиной десятка фильмов, в которых снялся актер за четверть века работы в кино, обнаружится, что герои его всегда были «слишком» взрослыми, не знали молодости, легкомыслия, что они словно родились такими — угрюмыми, исполненными достоинства, уважения к себе, внушающими страх и почтение, доподлинно и наверняка знающими себе цену в любых обстоятельствах.

Быть может, только в самых первых ролях, в середине пятидесятых годов, можно было увидеть озорное лицо юного Амзы. Однако эти роли не оставили следа ни в биографии актера, ни в памяти зрителей. Только много позже, спустя десятилетие, Пеля нашел себя на экране, нашел свое амплуа.

Это амплуа (а точнее сказать, характер) началось с «Тудора», с одного из первых исторических полотен румынского кино, посвященного руководителю восстания 1821 года в Валахии, личности крупной, значительной и трагической.

Это амплуа закрепилось несколькими годами позже, когда исторический жанр вышел на авансцену румынского кинематографа, когда стали сниматься «Колонна», «Даки», «Михай Храбрый», «Гайдуки», и в каждом из этих фильмов играл Амза Пеля, играл тот же самый властный и монументальный, царственный характер — в латах военачальника, в живописных лохмотьях предводителя разбойников, в королевской мантии, и кто-то недаром назвал его в шутку «штатным королем румынского экрана».

Порой может показаться, что сюжеты этих картин, исторические события, о которых они рассказывают, весь постановочный антураж — все это не имеет значения для актера, всюду и везде олицетворяющего силу народного характера, его удал, несгибаемость, мудрость. И трагизм. Ибо герои Пели, даже проигрывая, даже погибая под тяжестью обстоятельств, твердо знают, что сделали они все, что могли, что они прожили свою жизнь в таком конденсированном, таком спрессованном виде, какой и не снился их противникам, антагонистам.

Кондарев» Николая Корабова, романтическая драма Ивана Ничева «Звезды в волосах, слезы в глазах»; картины сегодняшние, современные, сиюминутные — «Дачная зона» Эдуарда Захариева, «5 + 1» Майи Вапцаровой; внимательное социологическое исследование современных нравов, предпринятое Людмилой Кирковой в «Матриархате», Иваном Терзиевым в «Мужчинах без работы»; фильмы военные, партизанские... У разных режиссеров, в разных поэтиках, костюмах, ситуациях героини Кати Паскалевой ищут и не находят, снова ищут и надеются найти простое женское счастье, гармонию, равновесие между внутренней чистотой, естественной нравственностью и неожиданными и непредвиденными сложностями жизни. В этих поисках их ждут и тупиковые пути — вспомним Христину из «Ивана Кондарева», которая предпочла беспокойной и возвышенной жизни революционера бездуховную обеспеченность за спиной богатого мужа; упомянутую Стефку из «Дачной зоны» или совсем уже карикатурную Ангелину из безжалостно сатирической новеллы «5 + 1», Ангелину, не знающую удержу в погоне за материальным, конкретным, плотским, готовую на все ради бессмысленного приобретательства. За последние годы эти поиски от противного становятся, пожалуй, преобладающими в послужном списке актрисы. Но одновременно рядом с ними появляются и такие поэтические, окутанные романтической дымкой жен-

ские характеры, как провинциальная учительница Елизавета Стрелова («Звезды в волосах, слезы в глазах»), покинувшая дом, чтобы уйти с бродячей труппой лицедеев по градам и весям старой, начала нашего столетия, Болгарии. А словно и этого мало, словно вся эта панорама разнородных женщин недостаточна, героиня Паскалевой появляется в «Матриархате» Киркова в неожиданном для актрисы неспешном и тяжеловесном крестьянском естестве, в поразительном слиянии с природой, с тяжелым трудом землепашца, в необозримых полях вокруг села, брошенного мужчинами, подавшимися куда-то далеко, в город, в иную, красивую, обеспеченную, беззаботную жизнь...

Паскалева и в этом фильме некресиво, поразительно неуклюжа; и здесь она без сожаления отказывается от всего, что было козырем в первых ее работах, — от диковатой своей красоты, порывистости, непредвиденности реакций, жестов, поступков. Здесь, в «Матриархате», она остается наедине со своей героиней, не подыгрывая ей, напротив, осложняя ее судьбу всеми мыслимыми тягостями жизни. И вновь, как и в предыдущих работах, обнаруживает ту же свою женщину, несмотря ни на что, находящую и счастье, и внутреннюю гармонию, и нелегкое равновесие между душевными порывами и реальностью...

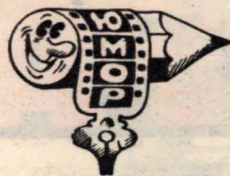
Олег ВЫИРОВ

Это относится не только к историческим полотнам. В таких популярных и у нашего зрителя детективных лентах, как «Последний патрон» или «Комиссар полиции обвиняет», Пеля сыграл характеры не менее крупные, чем император Дацебал или Михай Храбрый, — меняется здесь масштаб событий, а не масштаб личности. Это относится и к такому серьезному, отнюдь не развлекательному фильму, как «Власть и правда», в центре которого — образ человека мыслящего, остающегося верным своим принципам и идеалам даже тогда, когда они наталкиваются на непонимание, недоверие, подозрительность. Это относится, наконец, к «Приговору», за роль в котором Амза Пеля удостоен высшей актерской награды минувшего, X международного Московского кинофестиваля... Спору нет, эти фильмы не столь, может быть, эффектны, как исторические полотна прошлых лет, однако в лентах современных, в обстоятельствах куда более скромных, в ситуациях куда менее зрелищных — в убогих крестьянских хатах начала века или стандартных квартирах наших дней, на улицах сегодняшнего Бухареста или даже на роскошных черноморских курортах — персонажи Пели становятся еще крупнее, еще значительнее, еще монументальнее, придавая сюжетам этих картин, перипетиям их героев, конфликтам и столкновениям какой-то дополнительный жизненный смысл, приподнимая их над реальностью, превращая порою в символ, принося с собой даже в самые надуманные истории жесткое дыхание действительности.

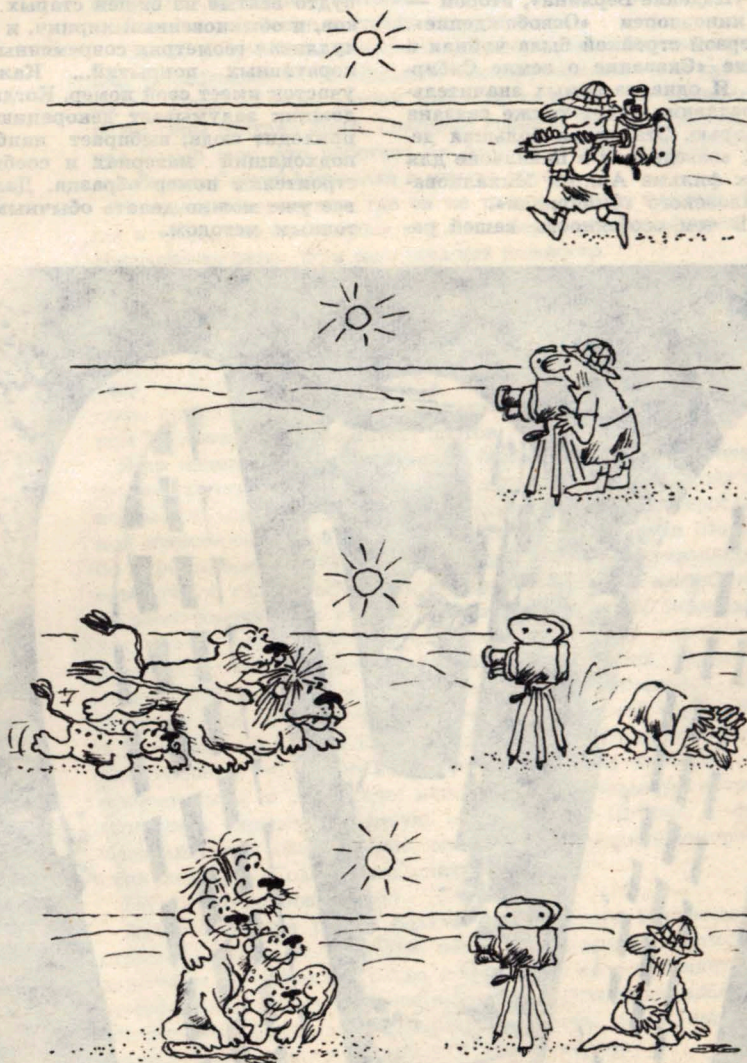
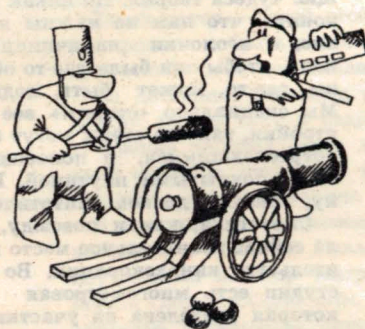
И потому постоянный монументализм персонажей Амзы Пели отнюдь не кажется однообразным, особенно зрителям румынским, знающим популярного актера и по телевизионным постановкам, в которых Пеля играл деревенского балагура дядюшку Марина, чрезвычайно близкого по ехидству своему и врожденной насмешливости деду Щукарю; и по театральным сценам, где Пеле словно вовсе не известно понятие амплуа, где он с одинаковой легкостью играет роли трагические и лирические, сатирические и буффонные, классические и современные; где он переиграл и самые значительные роли в пьесах советской и русской классики — он и начинал свою актерскую карьеру ролью Тригорина в чеховской «Чайке», чтобы сыграть ее еще раз через много лет уже зрелым актером. Он играл Барона в горьковской пьесе «На дне», Возака в «Оптимистической трагедии», снова Чехова — на этот раз Платонова в «Платонове»... Он играл во всех пьесах национального румынского репертуара (он сам так говорил в одном из интервью, и нет оснований думать, что он ошибается), где, кажется, ему так и не пришлось ни разу сыграть ни полководца, ни короля, ни предводителя гайдуков...

Эти роли Амза Пеля оставляет для кинематографа, для большого экрана, где его герой может развернуться во всю ширь своего темперамента, характера, ума и воли.

Николай БАСМАНОВ



Рисунки Леонида Тишкова, Владимира Иванова и Виктора Скрылева, Олега Теслера.



ГРАНИТ ИЗ П

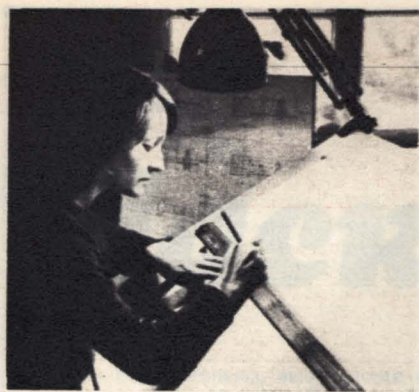
те, кто за кадром

Лариса МАКОВА

боты по сравнению с трудом обычных строителей? — спрашиваю я его.

— Особенностей много, — отвечает А. Смелов. — Одна из них в том, что мы, если можно так выразиться, никогда не строим новые вещи. В любом помещении, которое мы возводим, по сюжету фильма уже кто-то жил, и оно обязательно должно носить на себе и печать времени и следы человеческого пребывания. Для многих рабочих эта задача оказывается не такой уж простой. Вот, например, однажды пригласили мы очень хорошего плотника из деревни, где каждый дом в деревянные кружева одет. Топором он настоящие чудеса творил. Но никак не мог понять, что нам не нужны новенькие, с иголочки наличники. Нам надо, чтобы они были где-то обломаны, где-то, может быть, подгнили. Мы специально «старим» все наши стройки, так что стены могут быть и потрескавшимися, и покосившимися, и покрытыми паутиной. Паутину, конечно, делаем синтетическую.

Синтетика, как и повсюду, заняла сейчас значительное место в строительстве кинодекораций. Во дворе студии есть многометровая стена, которая разделена на участки, сложенные из различных материалов. Здесь и мшистые серые камни, как будто взятые из башен старых замков, и обыкновенный кирпич, и причудливая геометрия современных декоративных покрытий... Каждый участок имеет свой номер. Когда художник задумывает декорацию, он приходит сюда, выбирает наиболее подходящий материал и сообщает строителям номер образца. Дальше все уже можно делать обычным точным методом.



Стройка вступила в завершающую стадию, и обстановка там живо напоминала производственные фильмы по сценариям Александра Гельмана: планерки, авралы, споры, предельное напряжение сил. Только на этот раз к сдаче в эксплуатацию готовилась келья отца Сергия.

— Это вполне обычная для нас работа, — рассказывает руководитель мосфильмовских строителей кинодекораций Александр Иванович Смелов. — Нам приходилось строить дворцы и хижины, античные храмы и современные квартиры, а то и какое-нибудь подводное царство или инопланетный мир. Вот закончим келью для отца Сергия, примемся за шатер для Емельяна Пугачева — чертежи уже готовы. Мы сооружаем в год примерно 300 декораций, так что сдача объекта у нас почти каждый день.

Можно понять тот деловой, будничный тон, которым рассказывает о своей работе Александр Иванович. Ведь в мире киночудес он живет и трудится уже более трех десятков лет. За это время ему довелось дважды строить и затапливать Берлинское метро — один раз для картины «Падение Берлина», второй — для киноэпопеи «Освобождение». Его первой стройкой была чайная в картине «Сказание о земле Сибирской». И одна из самых значительных недавних работ также связана с Сибирью. Это целая большая деревня, возведенная в павильоне для съемок фильма Андрея Михалкова-Кончаловского «Сибиряда».

— В чем особенность вашей ра-

Архитектор Галина Григорьева

Строится келья для отца Сергия

Идет подготовка к съемкам фильма «Мой ласковый и нежный зверь»

Съемка окончена..

Фото Сергея Ветрова



ПЛАСТИКА

— С новой техникой работать стало гораздо легче, — говорит один из ветеранов цеха, столяр-декоратор Александр Семенович Селезнев. Он трудится на студии 45 лет. — Сейчас машины плиту отштампуют, поставят и — готово дело! А раньше все делали своими руками. Помню, строили мы вот здесь, во дворе студии, Зимний дворец для фильма «Ленин в Октябре». Ох, какая трудная была работа! Да еще зимой, в холод. Но сделали, понимали, что надо. А вообще-то я до сих пор люблю, когда работа трудная. Приятно бывает голову поломать, а не просто тесать одно и то же. Вот помню, несколько лет назад пришлось делать дирижабль для фильма «Красная палатка». Тот, на котором Нобиле на Северный полюс летал. Долго бились, но сделали.

— А не жалко, когда по ходу фильма вашу работу ломают или сжигают?

— Ох, как жалко! Очень жалко. Я из-за этого и в кино редко хожу. Что хорошего? Делаешь, стараешься, а они потом все взяли и сожгли.

— А мне не жалко! — запальчиво говорит другой ветеран, Анатолий Федорович Трофимов. — Не жалко, потому что если нашу работу сожгли, значит, она свое отслужила, а мы новую сделаем. Мы вот под Волоколамском Москву сожгли, не пожалели, зато какой фильм получился!

Это Анатолий Федорович вспоминает свою работу над декорациями киноэпопеи «Война и мир». В свое время он строил во Львове английский стадион для сенсационного матча в картине «Спортивная честь», не так давно возводил в павильоне белоснежные итальянские палаццо для фильма «Визит вежливости».

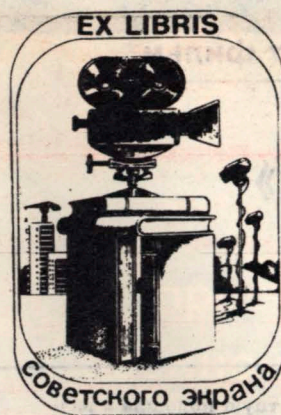
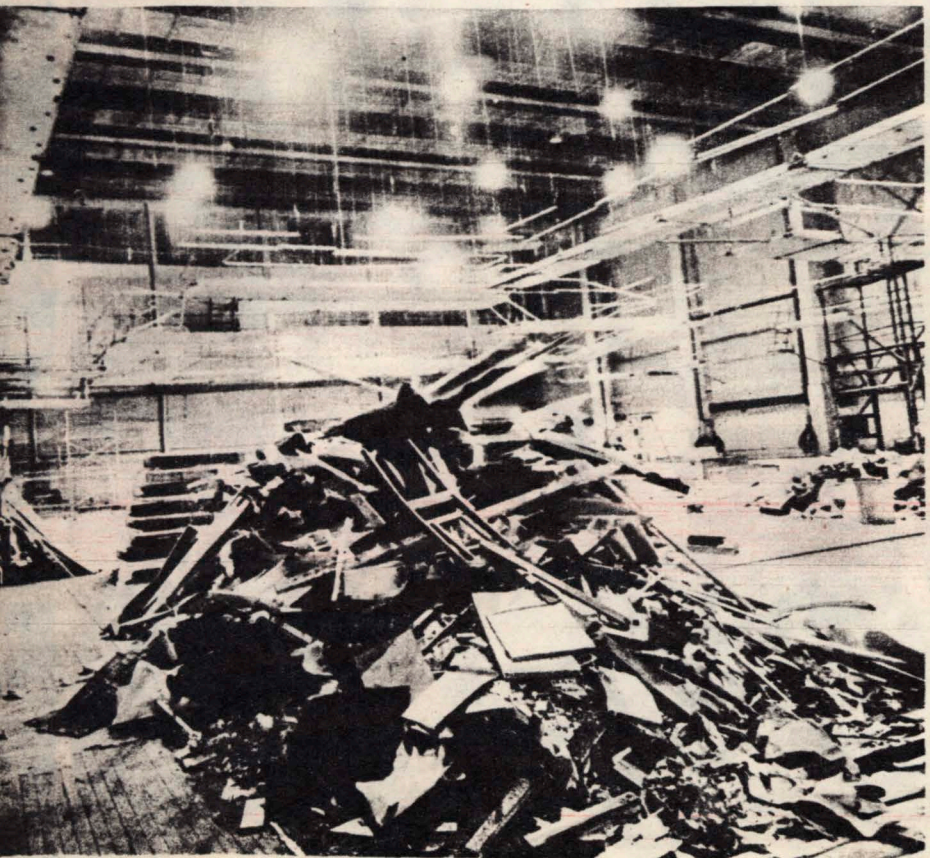
— Наша работа как раз и интересна тем, что в ней каждый день что-то новое, — говорит он. — Я и молодежи об этом твержу. Конечно, и у нас много своих проблем. Например, бывает, строим, строим, а часть декораций в кадре так и не появилась.

Анатолия Федоровича дружно поддерживают и другие рабочие, обступившие нас в павильоне. Поднятую ими проблему мы обсуждали позднее с руководителем архитектурно-конструкторского бюро студии Борисом Васильевичем Антиповым.

— Конечно, рабочие огорчаются, когда построенные ими декорации не появляются в фильме, — говорит Борис Васильевич. — Их обида понятна. Им кажется, что они напрасно затратили свой труд. Но вообще это вопрос сложный. Как правило, художник и режиссер задолго до съемок определяют структуру каждого кадра и вроде бы твердо знают, что именно им понадобится. Но съемки — это творческий процесс, в ходе которого намерения постановщика, его видение материала могут измениться. Мы понимаем, что к таким вопросам нужен тонкий подход.

Одна из последних работ строителей «Мосфильма» — президентский дворец Сальвадора Альенде. Он построен для съемок фильма «Кентавры», который ставит режиссер Витаутас Жалакявичюс. Легендарный дворец Ла Монеда, который до сих пор лежит в развалинах, воссоздан на «Мосфильме» с документальной точностью. И невозможно победить невольного волнения, с которым проходишь по этим залам, напоминающим об одной из самых горьких трагедий нашего времени. А в стенах дворца уже при его постройке намечались места будущих проломов. Наступит миг — и они рухнут в дым и грохоте взрывов, как тогда в Сантьяго, в сентябре 1973-го...

Да, стройки «Мосфильма» обречены на гибель с момента своего рождения. Их судьба — находится в эпицентре человеческих страстей, которые, как показывает история, сметают и более монументальные сооружения. Но уничтожающее их пламя, отражаясь в устремленных на экран глазах, помогает нам яснее увидеть и понять нечто бесконечно сложное. А это значит, что они погибают не зря.



СУДЬБА И РОЛИ

Александр СВОБОДИН

Есть актеры прекрасные, хорошие актеры, которые всей своей творческой жизнью олицетворяют лишь собственную судьбу. А есть такие, которые олицетворяют судьбу своего поколения. Поиски, метания, надежды, неурядицы такого актера, его блистательные успехи и не менее блистательные провалы — во всем этом есть нечто типическое. Присматриваясь к нему, можно понять и черты времени, как они отразились в театре, в кинематографе.

Такой актер — герой этой книжки¹. Она должна как бы аккумулялировать, собрать и вновь распределить по рубрикам некое общественное понятие: Михаил Козаков.

Не дотошные описания ролей, не скрупулезный искусствоведческий анализ лент и кадров, а именно, говоря словами поэта, «собрание пестрых глав», где гвалт, где шум, где очень много имен артистов, писателей, режиссеров, где встречи, неожиданные повороты, легкое порхание и серьезная, до самоотречения работа.

В этой книжке непременно должны быть и Театр имени Маяковского, и Николай Павлович Охлопков, замечательный актер, неутомимый новатор театра, и «Современник» во главе с мяущимся Олегом Ефремовым, и МХАТ во главе уже с Олегом Николаевичем Ефремовым, народным артистом СССР и профессором театрального вуза. Конечно, и Театр на Малой Бронной, где ставит свои спектакли Анатолий Эфрос, спектакли, оказывающие влияние на движение театрального искусства.

Здесь, разумеется, непременно съемочные площадки киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм», «Беларусьфильм» и студии имени М. Горького — на других Козаков, кажется, не снимался. И режиссеры Михаил Ромм, Григорий Рошаль, Виктор Соколов, Конрад Вольф (тот, что работает на ДЕФА), Ирина Поволоцкая, Ролан Быков, Сергей Микаэлян и многие другие.

Наконец, телевидение, где он не только сыграл мистера Джингла в «Пиквикском клубе» и Джека Бердена в телефильме «Вся королевская рать», но и выступал как режиссер.

Здесь непременно должна быть и литературная эстрада, потому что он один из интереснейших мастеров художественного чтения, автор и исполнитель множества программ.

Здесь просто обязана быть студия грамзаписи фирмы «Мелодия», потому что он выпустил несколько дисков-гигантов, где один, или в дуэте с Беллой Ахмадулиной, или с грузинским актером Гурамом Сагарадзе читает поэтов.

Если ничего этого в книжке не будет, то мы не поймем, как же из благородного красавца с несколько «демонической» внешностью, в девятнадцать лет сыгравшего Гамлета на прославленной московской сцене, начавшего кинокарьеру с роли Шарля Тибо в роммовском «Убийстве на улице Данте», получившего фейерверочную славу после роли Зуриты в «Человеке-амфибии», как из этого юноши, так весело державшего в высоко поднятых руках синюю птицу удачи, выработался серьезный художник, задумчивый мастер, усталый, не скрывающий своих неудач, способный работать день и ночь, образцовый профессионал, не унижающий себя легкими заработками, но играющий и Дон-Жуана, и Кочкарева на Малой Бронной, а ранее того Адуева-старшего и Кисточкина в «Современнике», и многое иное, столь же яркое, основательное и добротное, исполнивший печальную и трагическую роль Бердена и тонкую и грустную — Штерна в фильме «Исполняющий обязанности», создавший маленький юмористический шедевр в «Соломенной шляпке»...

Но все это в книжке есть!

Автор Элеонора Тадэ с редким бескорыстием предоставила ее страницы учителям, коллегам, партнерам и друзьям артиста, создав таким способом не только его портрет, но и в миниатюре документальный образ времени и среды. Собственные наблюдения, соединенные со свидетельствами множества людей, их присутствие в книге создают объемную и живую картину.

¹ Э. С. Тадэ. Михаил Козаков. М., «Искусство», 1977.

режиссер представляет фильм

«БУХТА РАДОСТИ»

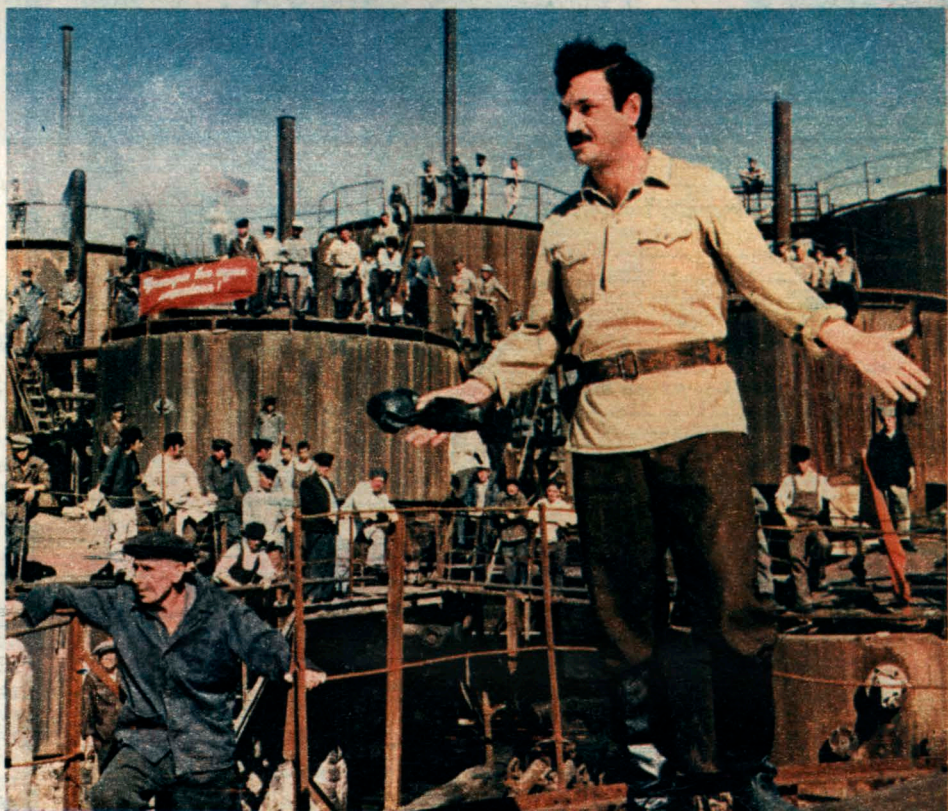
Эльдар КУЛИЕВ

Фото Тофика Керимова

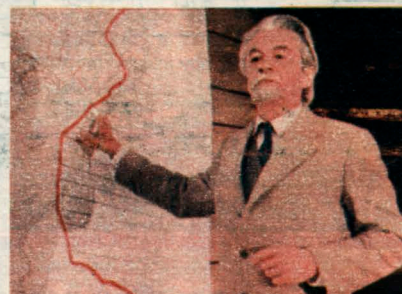
Сегодня, когда наука вплотную подошла к разработке богатств океана, когда морская нефть добывается миллионами тонн, а посреди Каспия вырос целый город, мало кого удивит рассказ о морском бурении. Но ведь когда-то это было в первый раз...

А началась эта история в начале 20-х годов. Гражданская война оставила после себя тяжелое наследие: разруху, голод. И в этот трудный для всей страны момент бакинские рабочие впервые в мире берутся за освоение морского дна — проект, который очень многим казался не просто нереальным — фантастическим.

Люди решили буквально вручную засыпать море, морской участок в 300 гектаров. И в тяже-



Кипит работа в бухте Биби-Эйбат



Назим (Алибас Кадыров) призывает рабочих прийти на помощь нефтяникам

Инженер Потемкин — автор проекта засыпки бухты (Пантелеймон Крымов)

Фотоателье служит надежным прикрытием для связного контрабандистов. Фотограф — Константин Адамов



лой борьбе с экономическими трудностями, со стихией, с внешними и внутренними врагами бакинские рабочие одержали победу — забил первый в мире нефтяной фонтан со дна Каспия. А бухту эту впоследствии назвали бухтой Ильича.

Кто герой нашего фильма? Мне трудно выделить кого-нибудь из большого числа действующих лиц. Героем можно назвать и секретаря горкома партии Али-заде, и старого русского инженера, автора проекта морской добычи Потемкина, и простого рабочего парня Назима. Мы стремились к тому, чтобы героем фильма стало ВРЕМЯ. Время 20-х годов. Время очень острое и напряженное. Время, когда рождался новый мир, новый человек, новые отношения.

Над картиной работала большая творческая группа: сценарист Георгий Мдивани, оператор Расим Исмаилов, художник Рафис Исмаилов, композитор Полад Бюль-Бюль оглы. Вместе с известными советскими актерами в фильме снималась и группа популярных актеров из Чехословакии.

В день, когда забил первый нефтяной фонтан, от пули диверсантов погиб Назим...

