

● стиль «фитиля» —
смех

с продолжением

● искусство
постижения
искусства

● женственность:
по обе стороны
объектива



советский
Экран 5

СОВЕТСКИЙ Экран

№ 5 март 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:

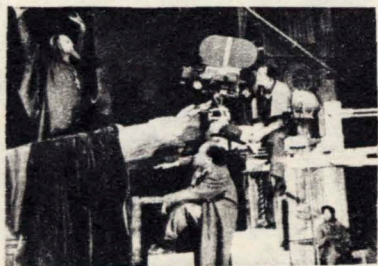


Режиссер
и актер Евгений Матвеев
представляет
свой новый фильм
по роману
Петра Проскурина «Судьба».
Стр. 10—11

Пожалуй, даже среди
горстки избранных
фортуны не найдется
и десятка, умевших
«гипнотизировать» публику
столь длительно
и столь успешно,
как удалось
это Софии Лорен.
Стр. 16—17



Рядом с Эйзенштейном.
Михаил Кузнецов
вспоминает
о съемках фильма
«Иван Грозный».
Стр. 18—19



На грани фотографии
и графики. Знакомьтесь
с работами чехословацкой
фотохудожницы
Зузаны Миначовой.
Стр. 20



На первой странице обложки — актриса **Маргарита ТЕРЕХОВА** (о ней читайте на стр. 6—9).
Фото Николая Гнисьюка

Главный редактор **А. Д. ГОЛУБЕВ**

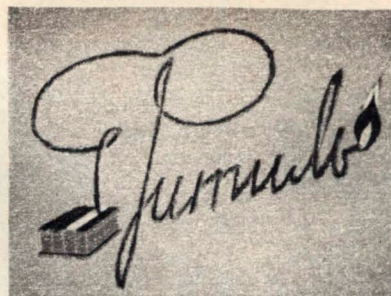
Редакционная коллегия: **А. В. БАТАЛОВ, Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, Т. ОКЕЕВ, Ю. В. ПЛАТОНОВ** (зам. главного редактора), **С. И. РОСТОЦКИЙ, Г. Л. РОШАЛЬ, Ю. С. СЕМЕНОВ, С. А. СОЛОВЬЕВ, А. Б. СТУКОВ** (гл. художник), **В. П. ТРОШИН, А. Г. ФИЛИППОВ, Т. М. ХЛОПЛЯКИНА, Б. П. ЧИРКОВ,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

Художественный редактор **Т. Н. Трофимова.**
Оформление **О. С. Телера.**

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

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 5 (509) — 1978 г. Сдано в набор 16/1 1978 г. А 11818. Подписано
к печати 2/II 1978 г. Формат 70×108 1/4. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 930 000 экз. Изд. № 524. Заказ № 1697.
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.



тия» не прекращается после того, как в зрительном зале загорается свет. Его боевые сюжеты остаются в сознании людей, становятся предметом обсуждения на работе и дома.

Гражданская озабоченность и художественный талант... Их печатью отмечены все разделы киножурнала и в первую очередь документальный, где показываются и поименно называются конкретные носители зла. Показываются так, что зло, казалось бы, изощренное и непоборимое, прямо на наших глазах никнет, съедается и обнажается во всей своей смехотворной наготе. Именно гражданская озабоченность и художественный талант возводят сухой, прозаический материал документальных сюжетов «Фитиля», зачастую пересыпанный цифрами и статистическими данными, в ранг высокой кинопублицистики.

сдрутой

Юрий ОСИПОВ

О дни горячо его любят, другие как огня боятся, но скучным и неинтересным он не кажется никому. Он давно и прочно вошел в нашу жизнь, и мы всегда с нетерпением ждем очередного выпуска, радостно оживляясь, когда под переливчатую трель свистка на экран врывается знакомый ящик, обрушивающий на нас острые и предельно выразительные киноминиатюры, игровые, документальные, мультипликационные.

Почему именно «Фитиль»? Название это не просто ассоциация с бикфордовым шнуром, шипя, догорающим перед титрами журнала. Оно глубже, объемнее и удивительно точно отражает сам смысл существования этого уникального киноальманаха.

Когда в старину адмирал замечал на каком-либо из своих судов непорядок или отклонение от курса, на флагмане поднимался позывной корабля-нарушителя и по команде «Фитиль!» производился выстрел из орудия, чтобы привлечь к этому нарушению внимание не только непосредственного виновника, но и командиров всех остальных кораблей эскадры.

Вот уже шестнадцать лет «Фитиль» без устали сигнализирует о замеченных отклонениях от курса коммунистического строительства, настоятельно привлекая к ним внимание руководящих органов и каждого из нас. При этом он всегда умеет отыскать в водовороте жизненных явлений самое животрепещущее, самое тревожное...

«Я часто задумываюсь, в чем причина успеха «Фитиля». Почему он пришелся по душе миллионам зрителей? — пишет известный советский прозаик, член редсовета киножурнала Ю. Яковлев. — Говорят, причина в злободневности, в остроте темы. Но почему тот же материал, опубликованный в газете, не имеет такой силы воздействия? Еще говорят, причина успеха в юморе, в смехе. Но в «Фитиле» многие материалы не вызывают смеха, тем более веселья...»

Думается, что сила «Фитиля» не только в злободневности. Будь это просто веселый, развлекательный журнал, он никогда бы не заслужил такой популярности. Действие «Фи-



Спрессованный в двух-трех минутах экранного времени, каждый из этих сюжетов сделан тем не менее с неукоснительным соблюдением важнейших драматургических принципов, имеет вступление, кульминацию и развязку. В каждом из них точно подобраны свои образные средства и стиливые решения, безупречно выверена художественная форма подачи фактического материала. Документалисты «Фитиля» не дают пощады головоотяпам и очковитателям на стройках и фабриках, в колхозах и в учреждениях. В этом им помогают Комитет народного контроля, Министерство внутренних дел, прокуратура.

Причем, занявшись тем или иным тревожным сигналом, редакция зачастую ведет настоящее расследование, в ходе которого в различные инстанции посылаются десятки запросов, корреспонденты журнала выезжают на места происшествий, проводят многочисленные консультации со специалистами.

Надо сказать, что выход сюжета на экран еще не означает для его создателей окончание расследования. Свою миссию они считают выполненной только в том случае, когда по вскрытому ими факту приняты надлежащие меры. Правило «Фитиля» —



мая красота и невосполнимый моральный урон наносился сознанию подрастающего поколения. Министерства промышленности стройматериалов СССР и РСФСР с похвальной оперативностью отреагировали на выступление «Фитиля» и подробно сообщили в редакцию о принятых мерах. (Было решено полностью запретить геологоразведочные работы на волжских склонах Жигулевских и Сокольских гор и закрыть действовавшие там карьеры, обезобразивающие заповедные места.) Следуя своему обычаю, журнал известил об этом кинозрителей, однако закрывать «дело» пока не стал, решив посмотреть, что будет дальше. А дальше было вот что. Карьероуправление и промышленные предприятия действительно ушли с остатков заповедных холмов и утесов, но лишь для того, чтобы преспокойно перейти на соседние, столь же живописные и уникальные... В одном из своих последних номеров «Фитиль» вновь пробил тревогу и потребовал призвать виновных к ответу.

— Надеемся, что наше третье выступление поможет положить конец недопустимой практике горе-хозяй-

две страницы

после сеанса

СТЕРЕТЬ СЛУЧАЙНЫЕ ЧЕРТЫ?

Юрий БОГОМОЛОВ

Кинематограф обязан фотографии отчасти техникой, а больше — эстетикой. Время от времени он оплачивает старые счета уважения.

Очередное погашение — эстонская документальная лента «Мгновения» (сценарист и режиссер Пэатер Тооминг), воссоздавшая на экране биографию фотографического искусства.

Что говорить: фотография — искусство не слишком знатного происхождения, и поначалу она довольствовалась робкими подражаниями музе с богатой эстетической родословной — живописи.

Со временем фотография станет более утонченной в искусстве имитации образцов живописи. Представленная на экране серия «Типы эстонской деревни» смотрится как портретная живопись.

Человек не в каждую минуту жизни похож на самого себя. Это особенно хорошо знают портретисты. Художник силой воображения проникает в психологию личности и дает на полотне момент истины. Линия жизни человека скручена в точку мгновения.

Фотограф, конкурирующий с живописцем, не воображает и не пророчит момент истины, он его ловит, он должен успеть щелкнуть затвором фотокамеры в миг, когда человек открылся в характерном для него жесте, взгляде.

Это великое умение и огромная удача, но не подлинное призвание фотографического искусства.

Как бы ни было «с подлинным верно» фотографическое изображение, оно упускает то, что всегда видно в изображении живописном, — энергию преодоления случайного.

Дидро рассказал легенду: художник, к которому забрался грабитель, предпочел отдать законченную картину и оставил себе эскизы.

Процесс работы бывает дороже ее конечного результата.

Художник-живописец, стирая случайные черты, оставляет на полотне следы борьбы с ними.

Фотограф на пути к пониманию закономерного выбраковывает случайное как ложное, отбрасывает снимки, непохожие на оригинал, как неудачные. Это неверный путь.

Скульптурный портрет Льва Толстого, выполненный Голубкиной, не понравился детям Толстого: не похож на папу. Скульптор ответила, что она лепила портрет не папы, а великого мыслителя и художника.

Редкие фотоснимки Толстого, должно быть, на папу похожи больше и меньше на великого мыслителя и художника. Но сегодня мы ими особенно дорожим.

Случайное тоже дорого. Потому что случайность — та материя, из которой бывает соткана закономерность.

Собственный путь фотографии как искусства — это внимание к случаю, который еще не стал законом, и к исключению, которое, возможно, станет правилом...

Фотокамера наугад вырывает мгновение из реальности. Вечность на фотоснимке прервана и остановлена, но в этой неподвижности — образ неостановимости и необратимости хода времени.

Вспомним, как бывают выразительные в фильмах стоп-кадры.

Фотография, это немое и неподвижное кино, по-своему выразительна. Потому ее и не смогла упразднить звуковая и движущаяся фотография — кино.

Как сама фотография не сумела отменить живописи.

СТОРОНЫ



непрерывно вновь обращаться к прошлым сюжетам и рассказывать, что ныне исправлено, а что нет. И бывает так, что, добываясь обязательного исправления отмеченных недостатков и упущений, журналу приходится вести с упорствующими виновниками затяжную войну.

Вот один характерный пример. В сюжете «Был на Волге утес» («Фитиль» № 66) камера запечатлела хладнокровное перемалывание на щебенку Жигулевских и Сокольских гор, воспетых замечательными русскими художниками и поэтами. Емкий, отточенный комментарий поведал нам о конкретных нарушителях Закона РСФСР об охране природы, по вине которых гибла неповтори-

ственных, так безответственно относящихся к социалистической собственности, — сказал главный режиссер киножурнала заслуженный деятель искусств РСФСР Александр Столбов.

Аналогичная история «с продолжением» произошла совсем недавно. В № 164 «Фитиль» рассказал о варварской вырубке ценнейшего кедра в районе знаменитого Кедровграда. После первого выступления журнала авторитетная комиссия Министерства лесного хозяйства РСФСР удовлетворилась показанным участком новых посадок кедра и липовыми цифрами на бумаге, которые продемонстрировало им местное начальство. Сотрудники же «Фитиля» подобная ситуация совершенно не удовлетворила, и они не собираются пока оставлять эту тему...

Реакция на выступления журнала бывает разной. Так, в сюжете «Дрова» («Фитиль» № 54) показывалось, на что фактически годятся пианино, выпускаемые производственным комбинатом «Лира». Руководство и работники предприятия организовали для себя специальный просмотр этого номера журнала в одном из московских кинотеатров, после чего состоялось обсуждение увиденного.

Разговор шел откровенный и нелестный. Но зато в № 156 «Фитиль» смог с удовлетворением констатировать, что продукция комбината, по производству музыкальных инструментов действительно стала отвечать своему назначению.

Откуда редакция «Фитиля» черпает темы для своих выступлений? А. Столбов молча обводит рукой увесистые пачки писем. В «Фитиль» пишут люди разных возрастов и профессий, пишут со всех концов страны, отдельные зрители и целые производственные коллективы. Они знают: в «Фитиле» обязательно разберутся, помогут.

Народный артист СССР Евгений Леонов как-то заметил: «Пусть будет больше «Фитилей», но, с другой стороны, пусть «Фитилей» будет меньше, потому что чем будет меньше недостатков, тем меньше будет работы для «Фитиля», а значит, еще лучше будет наша жизнь».



«Закон природы» — игровой сатирический сюжет

«Нестихийное бедствие» — документальное кинообвинение

«Западня» — мультипликационный сигнал тревоги

ШУКШИНСКИЕ ДАЛИ

Юрий
ХАНЮТИН

Свою киноповесть «Позови меня в даль светлую» Шукшин начинает так: «В небольшом русском городке, где-то на окраине, где дальше — за пустырем — виден уже и лес и не дымят трубы, в аккуратном домике из трех комнат жила женщина... Было ей тридцать четыре года, и был у нее сын Витька двенадцати лет да брат Николай Игнатьевич, главный бухгалтер пригородного совхоза, да где-то был муж... С мужем они разошлись три года назад: тот взял в подружку... бутылку, и та подруга белоголовая завлекла его куда-то далеко, даже и не слышно было, где он».

Женщине, конечно, живется трудно. Сын озорничает, плохо учится. Брат помогает, чем может, да много ли он может. Беглый муж шлет алименты, да какие там алименты... А жизнь проходит. И Груша да и брат ее все чаще подумывают, что надо бы попытаться найти какой-то выход. Иначе говоря, найти хорошего, непьющего человека и начать жить заново.

Шукшин рассказывает историю самую что ни на есть типичную, житейскую, обыденную даже в своей изначальной ситуации. Но в том-то и сила писателя Шукшина, что сквозь смешные, а то и нелепые подробности и мелочи жизни он умеет увидеть явления главные, вечные, умеет повернуть обыденность каким-то таким боком, что за нею открываются пронзительные и главные истины жизни. Собственно говоря, должно быть, это свойство истинного художника.

В эпоху, когда наш кинематограф стремится повернуться к фильмам зрелищным, развлекательным, аттракционным, когда критики рассуждают о возможности приключенческого жанра, а социологи выстраивают шкалу зрительских предпочтений, меняя местами мелодраму, фантастику, мюзикл и комедию, вдруг появляется картина с таким, казалось бы, незавлекательно-известным сюжетом, и оказывается, как мне думается, очень важной для нашего кино, выражающей его внутренние тенденции.

Наверное, следовало бы ожидать, что оператор Герман Лавров и актер Станислав Любшин, выбрав для своего режиссерского дебюта эту киноповесть Шукшина, постараются «показать товар лицом», продемонстрировать то, в чем они, так сказать, изначально сильны. Блеск сольных актерских номеров, виртуозность операторской техники. Ничего подобного! Картина снята удивительно скромно. Я бы даже сказал, целомудренно. Без эффектных ракурсов, неожиданных монтажных склеек. Актерские работы в ней действительно значительны и глубоки, но опять-таки об этой картине не скажешь: «А, это вот тот фильм, где так здорово поет «икс» и так великолепно умирает «игрек». В картине этой вспоминаешь не актеров, а персонажей, характеры.

Быть может, первый и главный характер по месту, которое он занимает, — это Груша в исполнении Лидии Федосеевой-Шукшиной.

Мы знаем Федосееву как классическую актрису шукшинских фильмов, увиденную и выбранную самим автором. Это и честь для актрисы и опасность, потому что в этой ситуации очень легко оказаться в плену штампа и играть из фильма в фильм роли спокойно-рассудительных красавиц, в которых лукавство сочетается с сердечностью, женственность — с твердостью... Федосеева уже давно показала, что она может делать и совсем другое, острохарактерно сыграв роль недалекой, но хитренькой учительницы в фильме «Ключ без права передачи». Ее Груша в фильме «Позови меня в даль светлую» житейски расчетлива, как полагается одинокой женщине,



Владимир Николаевич (Станислав Любшин) стал постоянным гостем в доме Агриппины (Лидия Федосеева-Шукшина). В роли Виктора — Володя Науменко

волокущей на себе весь дом, и по-женски эмоционально непоследовательна, когда она вдруг категорически отказывается от своего, казалось бы, во всех отношениях выгодного жениха. Мудра потому — и это прекрасно показала Федосеева, — что она умеет смотреть на себя со стороны, оценивая себя, свои возможности, свое место в жизни. И даже свое будущее, когда плачет она в финале и оттого, что незнакомо переменился, вырос вернувшийся из деревни сын, и оттого, что оборвала она то ничемное сватовство, и, видно, придется теперь доживать свой век одной. Сложную полифонию чувств своей героини Федосеева выражает, кажется, без малейшего усилия, просто и органично существуя в предложенных ей обстоятельствах.

Думается, это же качество спокойной органичности существования присуще Ивану Рыжову в роли старика. Сварливость и доброта, скупость и радушие, полупьяная невразумительная стариковская воркотня и неожиданная пронзительность, почти афористичная точность речи. Во всех этих ситуациях Рыжов равно убедителен и точен. Он оправдывает и дает удивительное, свое, неожиданное решение даже таким абсурдно-комедийным сценам, как финальный эпизод, где он мастерит себе гроб.

Рядом с этой спокойной органикой Федосеевой и Рыжова манера Михаила Ульянова может показаться несколько форсированной, даже театральной. Но, наверное, здесь был точный расчет актера и режиссеров. Ульянов играет человека шумного, энергичного, деятельного. Он и сестре хочет устроить жизнь, знакомя ее со своим разведенным сослуживцем. Он и Витьку воспитывает, решительно преодолевая колебания Груши. Он и в школу бежит к учителю русской словесности прояснить вопрос: кто сидит в тоголевской Птице-тройке, уж не Чичиков ли? Но так же, как зряшной оказывается вся поднятая им кутерьма с ревизией Гоголя, так «пустыми хлопотами» оборачиваются и остальные его начинания: и Грушу замуж не выдал и Витьку не перевоспитал — так и станет, он, наверное, «шоферней». Дядя Коля в исполнении Ульянова — это воплощение бесполезной энергичности. А уж такой человек, конечно, должен быть шумным, крикливым, сильным на вид и слабым по сути. Да и сам дядя Ко-

ля понимает, что все его добрые замыслы идут прахом и что бессилён он что-либо изменить в незаладившейся жизни своей сестры.

Этого умения посмотреть на себя со стороны и трезво оценить, которым наделены положительные шукшинские герои, начисто лишен Владимир Николаевич, один из самых интересных персонажей в фильме и, может быть, лучшая актерская работа Станислава Любшина за последнее время.

Любшин уже давно старается убежать от ампулы «голубого», положительного героя, предложенного ему в свое время кинематографом. Достаточно вспомнить его бесшабашного, бросающего страстями от деликатности к хулиганству героя фильма «Ксения — любимая жена Федора» или обходительно-расчетливого подлека в картине «Слово для защиты». В новом фильме Любшин сыграл человека, казалось бы, по формальным показателям положительного и в то же время омерзительного в самом полном смысле этого слова. Глубокие зальсины, неизменный портфель, который он, кажется, не выпускает из рук, неестественно прямая спина — когда его герой появляется в первый раз, он кажется просто «бумажной душонкой», сухарем, «человеком в футляре». Но Любшин постепенно открывает в своем Владимире Николаевиче сжигающую его душу страсть. Этот скучный, бездарный человек, умеющий говорить только трюизмами, вроде того, что «стремиться надо, Витя» или «литературу надо назубок знать», и в двадцатый раз вспоминающий о том, как он пил и как «завязал», снедаем комплексом неполноценности. Не потому он завел себе чешскую тахту и телевизор, что потребитель. А потребителю он, чтобы до других дотянуться, до тех, с кем вровень был, пока не начал пить. И во время пьяного ресторанного веселья не то его возмущает, что гости крикливы и невоспитанны, а лишь то, что не замечают его, не отдают должное.

Обычно в нашем кинематографе отрицательный герой всегда нес на себе груз политической или нравственной вины. Он был плох, потому что шпион, или консерватор, или тунеядец и мошенник. В ряде фильмов последнего времени появились отрицательные герои, которые вроде бы никаких прямых антиобщественных поступков не совершают. Они плохи, потому что... плохи.

В нашем кинематографе немало великолепных открытий положительных героев. Я думаю, важно, что появились открытия и характеров отрицательных. Хорошо, что экран исследует их внимательно и объективно.

«Характеры» — назвал один из своих сборников Василий Шукшин. Пожалуй, так можно было бы назвать этот фильм, очень шукшинский в стремлении открыть неповторимость, уникальность и великую значимость каждого человека.

И последнее. Что значит «даль светлая», праздники души, которых ищут шукшинские герои? Конечно, это не одно и то же для Егора Прокудина и для Груши. Но какой-то общий, наиболее близкий самому автору смысл, мне кажется, угадан в финале фильма «Позови меня в даль светлую». Разрезая доски для гроба электропилой, звук которой тонко и весело разносится в морозном воздухе, старик — И. Рыжов — объясняет очень серьезно: «Я ее, каждую тесиночку, с лаской обделаю, аккуратно. Как жених, в ем буду лежать». Вроде бы парадокс. Фильм про даль светлую кончается гробом. Но эта спокойная и даже радостная подготовка к смерти, пожалуй, сродни тому мироощущению, с которым умирает старик в «Земле» Александра Довженко. Здесь и понимание неизбежности конца и вера в нескончаемость жизни, примирение и радость... И все это вместе — мальчишки, которые только начинают жить, старик, который радуется их жизни и готовится к концу своей, баржа в стылой воде, ослепительная белизна снега, — все это вместе и создает то ощущение непрерывности бытия, связи времен, которую так настойчиво искал в своих произведениях Шукшин.

«Даль светлая» — это ведь не точка. Это многоочие...



НЕОКОНЧЕННАЯ ПЬЕСА ДЛЯ ТРЕХ РЕВОЛЬВЕРОВ

Валентин
МИХАЛКОВИЧ

«Транссибирский экспресс» Эльдора Уразбаева с первых же мгновений приковывает к себе зрительское внимание.

Из-за кромки кадра появляется винтовка с оптическим прицелом. Через прицел винтовки мы видим японку в цветастом кимоно и ее отца, прогуливающих перед загородным домом. Полукружия прицела томительно движутся с фигуры на фигуру, останавливаясь то на кимоно девушки, то на темном и строгом, традиционном японском одеянии отца. Прием этот как бы превращает нас, зрителей, в невольных соучастников покушения. Как будто это мы — все сидящие в креслах кинотеатра — помимо собственного желания примериваемся, выбираем одного из неизвестных еще нам людей в качестве жертвы. Мы явственно ощущаем, что эти люди ни в чем не повинны, но не можем предотвратить выстрел. А титры бесстрастно сообщают, что убийство, свидетелями которого мы были, произошло 26 сентября 1927 года. Выстрел должен был служить предупреждением видному японскому промышленнику господину Сайто, который вопреки реакционной военщине вознамерился вести взаимовыгодный товарообмен с Советским Союзом. Убитой — накануне своей свадьбы — оказалась дочь промышленника Ханako.

Число фабульных вариантов в приключенческом жанре, как известно, не так уж велико, и новый вариант, новый сюжетный поворот в литературе придумывается довольно трудно. В этом смысле кино имеет свои преимущества. Самую расхожую, затасканную ситуацию оно может сделать свежей, новенькой, словно бы только что изобретенной, показав ее подробно, старательно,

во всем ее неповторимом течении, с обилием деталей и обстоятельств, как будто прямо не относящихся к делу. На этой подробности, обстоятельности в основном построена картина Уразбаева. Построена порой даже в ущерб динамизму. Вся центральная ее часть медлительна, намеренно и подчеркнуто тягуча. Тягучесть усилена тем, что титры размеренно отбивают время: «5 октября», «12 октября», «21 октября» и т. д. Но в то же самое время благодаря обстоятельности повествования интрига, фабула в «Транссибирском экспрессе» (этим картина отличается от многих наших приключенческих лент) ясна, отчетлива, логична. Она выглядит не как цепь пусть эффектных, но все же случайных событий, а, напротив, строится у нас на глазах.

Можно сказать, что интрига здесь если не главный герой, то, во всяком случае, главный предмет заботы авторов. Ее тут холят и лелеют, старательно подкармливают и растят. Благодаря такому уходу она крепнет, набирает соки, растет, как бы возносятся, подминая под себя своих участников. В истории покушения на господина Сайто, который экспрессом через всю необъятную Сибирь едет в Москву на переговоры, важным оказывается то, как удаётся покушение с выстрелом через перегородку, а не образы убийц.

Это лидерство, первоплановость интриги нельзя оценить однозначно. Каждый эпизод здесь четко функционален, нам ясна его цель и последствия. Но достаточно ли этого? Скажем, фильм Никиты Михалкова (по сценарию которого совместно с Александром Адабашьяном при участии Андрея Михалкова-Кончаловского и поставлен «Транссибирский экспресс») «Свой среди чужих, чужой среди своих» можно назвать произведением бурным, даже неэкономным. Там не было подобной строгой функциональности. В финале, когда все уже ясно, когда развязались все узлы интриги, когда злодеи разоблачены и справедливость восторжествовала, центральный герой — чекист Егор Шилов, которого товарищи подозревали в несодеянных проступках, целую часть, изнемогая, тащил на плечах своего раненого врага, чтобы представить живое, хотя не-

много поврежденное доказательство собственной чистоты и незапятнанности. И хотя этот длинный, кажущийся бесконечным эпизод с точки зрения интриги был ненужен, мы понимали глубокий его смысл и необходимость: в нем патетически проявлялся тот «человеческий интерес», который двигал всеми поступками Шилова, — оправдаться перед товарищами, стать своим среди своих.

В «Транссибирском экспрессе» мы четко знаем ближайший прагматический смысл каждого действия, то есть понимаем, ради какого конкретного результата оно совершается. Также отчетливо мы знаем общественно-политический смысл событий, которые перед нами разворачиваются. Белогвардейцы и японская военщина стремятся всячески вредить нашей стране. Чекист Омар Касымханов, действующий в самом центре белой эмиграции, в Харбине, под кличкой «Веселый Фан», выполняет свой гражданский и профессиональный долг. Однако между конкретностью физических действий и высокой социальностью побуждений могло и должно было существовать среднее звено — человеческий интерес, такой, как у Егора Шилова, своего среди чужих. Что движет тремя диверсантами, так сказать, в плане личном? В строго функциональной, логичной и четкой интриге на подобные вопросы ответа не нашлось.

С другой стороны, логическая выстроенность интриги имеет и свой важный положительный аспект. Дело в том, что фильм чист в жанровом отношении. Его сюжетные повороты впрямую соответствуют не только классическим образцам детектива вообще, но и той его специфической разновидности, которая у историков жанра получила название «железнодорожного детектива». Родоначальником его считается малоизвестный писатель Виктор Уайтчерч, автор сборника рассказов под названием «Захватывающие железнодорожные истории» (1912), где в детективных целях на пользу и во славу жанра использовались размытость, регламентированность графиков движения, свойственные этому средству коммуникации, а также тот факт, что здесь, в поезде,

Омар Касымханов — он же Фан Ю-чунь (Асанали Ашимов) и Демидова (Нонна Терентьева) в кабаре



регулярно образуется временное, изолированное от внешней среды сообщество — группа пассажиров, не сжившихся, неизвестных друг другу и благодаря этому способных вступать в самые неожиданные отношения.

Требование чистоты жанра не является прихотью ворчливых и педантичных теоретиков. В каждом жанре, в каждой его разновидности за долгие годы накоплена сумма приемов, помогающих наиболее ярко и доходчиво выразить жанровое начало, — определенный взгляд на действительность; накоплено то, что хотелось назвать «мудростью жанра». И коль скоро эта мудрость активно используется каким-либо художником, в выигрыше остается его аудитория. В случае «Транссибирского экспресса» мы можем поздравить себя с подобным выигрышем.



ТАК ПИШЕТСЯ ИСТОРИЯ...

Виктор ЛИСТОВ

Фильм под названием «Паранджа» — новая работа режиссера Малика Каюмова. Простота и сложность, очевидное и скрытое от глаз близко соседствуют в этой короткой экранной реплике, созданной одним из зачинателей узбекского кино.

Первые кадры картины кажутся нейтральными, спокойными: перед объективом девушки в национальных костюмах — снято в цвете где-нибудь на улице Ташкента или Андижана. Звучит негромкая музыка, улыбаются девушки, и мы понимаем: идет обычный, ничем в общем-то не примечательный летний день.

Обычный? Непримечательный?

Да. Но лишь до тех пор, пока не оборвется спокойная мелодия, пока цветное изображение резко не сменится черно-белым. Эта смена — смена эпох, нравов, жизненных укладов. Ибо черно-белые кадры кинолетописи и старых фотографий перенесут нас в начало века, напомнят о недавнем прошлом.

Угнетена и забита была узбекская женщина. Невидимые миру слезы лились, скрытые глухой черной паранджой. И много поистине революционных событий должно было свершиться, прежде чем стали открыто улыбаться девушки на улицах Андижана или Ташкента.

«Путь истории есть путь горный, — писал Константин Федин. — Через ущелья, от утеса к утесу, по теснинам, на дне которых kloкочут реки и гремят водопады, сквозь туманы и снеговые бури вьется дорога с высоты на высоту, чтобы подняться к наивысшей вершине».

Вот этот-то «путь горный», которым шла история узбекской женщины, прослежен в фильме. Экран щедро предлагает нам летописные кадры-напоминания: коленопреклоненные люди, правоверно послушные мулле и эмиру, кровавые столкновения с белогвардейцами и басмачами, первые митинги и ликбезы, первые озарения: можно жить лучше, чище, вольнее. И пусть черная паранджа сброшена для того, чтобы в последний раз взглянуть в лицо замученного басмачами сына или брата, — все равно нет пути назад, нет больше возврата к старому...

В новом фильме Малика Каюмова отсутствует дикторский текст — ни слова не звучит с экрана. Так снимают ленты пейзажные, ленты, где красивый объект волнует зрителя сам по себе.

Здесь другое.

Идейный конфликт старого и нового, высокий гражданский пафос не привнесены в фильм словесными декларациями, а вырастают из самой природы кинематографического изображения, из логики монтажных сопоставлений. Особенно это ощутимо в одном из центральных эпизодов ленты — пожилая, убеленная сединами узбечка показывает девушке старый снимок. На фотографии примерно сорокалетней давности — Надежда Константиновна Крупская, окруженная молодежью. Мы не знаем имени пожилой узбечки, не слышим, что она говорит своим молодым себе-



Паранджа скрывала лицо женщины...

седницам. Но легко догадываемся: это именно она запечатлена рядом с Крупской.

Частный факт «прорастает» в символ, в поэтическое обобщение.

Сорок — пятьдесят лет назад... Именно в те годы Дзига Вертов снимал свои новаторские документальные картины «без слов», стремился «разговаривать» со зрителем чистым языком кино. Не всем и не всегда были понятны его попытки. Сегодня фильм «Паранджа», сделанный в той же манере, несомненно, общедоступен, кристально ясен всем — это еще одно свидетельство тому, как вырос зритель, как научился он верно и точно откликаться на экранные приемы, казавшиеся когда-то сложными.

И еще одна черта, роднящая фильм с благородной вертовской традицией. В классическом фильме Вертова «Три песни о Ленине» одна из лучших песен принадлежит женщине Советского Востока, сбрасывающей паранджу. «В черной тюрьме было лицо мое», — поет она на пороге новой жизни. Прямые наследницы той женщины — девушки из фильма «Паранджа», улыбающиеся на современных улицах узбекских городов.

Так пишется история страны.

Так пишется история кино.

Они неразрывны, эти две истории.



ЧЕЛОВЕК ИЗ ПЕПЛА

Мирон ЧЕРНЕНКО

...А потом он пройдет в кургузом свитерке, размахисто ступая в огромных солдатских ботинках по бумажному мусору, застилающему двор старых эсэсовских казарм, толкая перед собой тележку с единственным скарбом — обожженными, обугленными, искореженными от пламени книгами. И американский солдат, тот самый, что недавно стрелял в него спросонья, сдуру, с перепугу, медленно отведет в сторону шлагбаум и выпустит Даниэля на свободу, на восток, на

родину, куда увезет его веселый и торопливый товарняк.

И теперь, когда фильм закончится, мы снова вспомним бесконечно долгий пробог освещенных узников по мертвым улицам и проспектам лагеря уничтожения, едва присыпанным шелестящим снежком, только теперь, когда фильм закончится, нам станет ясен противоестественный этот пролог, снятый весь в розовой дымке, в плывущей, дрожащей, умиротворенной мелодии Вивальди. Станет ясно, что это прощание со смертью, прощание с миром, где смерть была единственным законом бытия, существования, жизни... Из этого мира уничтожения трудно сразу шагнуть в нормальную жизнь: вчерашний ад будет жить внутри, отравлять, умерщвлять... После ада не обойтись без чистилища, сколь бы бесчеловечной, сколь бы неудобной и безнравственной ни казалась эта несвобода после рабства, этот вздыбленный, клубящийся, лишенный логики мир лагеря для перемещенных лиц, не имеющих родины, будущего и сохранивших лишь самые внешние, чисто биологические импульсы и потребности, ибо все духовное, все человеческое было содрано с них будничными гекатомбами Освенцима, а если у кого-то и не было содрано, то загнано очень глубоко внутрь, в подсознание. Каждому из этих людей в полосатых пижамах, составляющих многотысячную, безликую на первый взгляд толпу, не обойтись без собственного, индивидуального, по личной мерке катарсиса, очищения от нацистской скверны, от равнодушия.

Достаточно взглянуть на них, равнодушно выслушивающих слова об освобождении, о конце войны. Сейчас их куда больше занимает толсто-мордый капо, вчерашний властелин их жизни и смерти, аккуратно завернутый в одеяло и приготовленный для самосуда, который начнется, как только завершит свою духоподъемную речь восторженный и наивный американский офицер. Достаточно увидеть, с какой танцевальной легкостью, в том же плывущем ритме Вивальди втаптывают они надсмотрщика в жирную весеннюю грязь, удобренную пеплом миллионов сожженных здесь узников. Достаточно посмотреть, наконец, с какой звериной жадностью вгрызаются они в пушистый хлеб, в тушенку, в питательные рационы, разработанные специально для них военными медиками... Достаточно взглянуть, как смотрят они на женщин из соседнего лагеря, чтобы понять, сколь долгим и неизбежно трагическим будет их путь к человечности.

**ПЕЙЗАЖ
ПОСЛЕ БИТВЫ**

(По рассказам Т. Боровского)
Творческий коллектив
«ВЕКТОР» (Польша)

Сценарий А. Вайды,
А. Бжозовского
Режиссер А. Вайда
Оператор Э. Самосюн
Художник Е. Шеский

Вот об этом, о возрождении попорченной человечности из пепла освенцимских крематориев, и рассказывает польский фильм «Пейзаж после битвы», поставленный Анджеем Вайдой. Наверно, не будь Вайда так привязан к придуманному им названию, картина могла бы называться «Пепелище» — как прямое продолжение «Пепла и алмаза», просто «Пепла» и как еще одна страница трагической истории молодого поляка. На первый взгляд все в фильме свидетельствует о прямой и недвусмысленной генетической связи кинобиографий Мацека из «Пепла и алмаза» и Рафала из «Пепла» с жизнеописанием Даниэля из «Пейзажа после битвы» (недаром Даниэль Ольбрыхский, сыгравший некогда Рафала, здесь, в «Пейзаже», не просто повторяет жесты, импульсы и словечки Збигнева Цыбульского, но даже загримирован под Мацека, даже одет подчеркнуто похоже). Впрочем, дело не только во внешности героев.

Кажется, что Вайда специально, подчеркнуто вызывая сходство между предыдущими своими картинами и «Пейзажем после битвы», словно ему нужно во что бы то ни стало повторить и структуру, и конфликт, и трагический накал фильмов, словно, только опираясь на себя прежнего и на то, что было завоевано им ранее, он сможет совладать со стихией писателя, которого звался экранизировать на этот раз.

Но пусть не обманывает зрителя многократно подчеркнутое сходство. Здесь, в «Пейзаже после битвы», Вайда уже не имеет дело с близкими ему по духу, по темпераменту, по нравственности Анджеевским и Жеромским, с их обостренной, болезненной совестью, взрывчатой смесью трагизма и иронии, наивности и печали. В «Пейзаже после битвы» Вайде противостоят отвергающая какой-либо романтизм, какую-либо сентиментальность жестокая проза Тадеуша Боровского, сухой, словно опаленный огнем крематориев пейзаж человеческой судьбы, бесстрастное свидетельство очевидца, летописца «концентрационного мира».

Герой «Пейзажа» остается жить, и это — главное его отличие от предшествовавших героев Вайды, и главная его проблема, и главная драма, и главная надежда на будущее. Ибо герой Боров-

ского, оказывается, не может просто так, бездумно и радостно наслаждаться свободой, тишиной, безопасностью — уже сейчас, еще за колючей проволокой, немедленно, ему приходится решать, как быть, кем быть... И не только ему, уйти от выбора не удастся никому из его товарищей по несчастью. Мацека Хелмицкого и Рафала Ольбрыхского освобождала от этого выбора физическая смерть, гибель. Даниэлю приходится делать выбор как бы после смерти, в обстоятельствах куда более трагических и безвыходных. Опираясь на романтическую традицию, рассказать о таком герое было бы невозможно. И потому столь парадоксально близкой оказалась для Вайды бесстрастная фактура рассказов Боровского, их глубоко запрятанное отчаяние и бравировующий цинизм, их дантов холод и, как сказали бы мы сегодня, прямой, непротокольный документализм.

Поэтому Вайда так предупредителен к Даниэлю, так заботлив. Он знает, что ему предстоит самая жестокая проба — нет, не на смерть, но куда более трудная проба — на жизнь, экзамен, который дано выдержать не каждому из узников в полосатых лагерных пижамах. Тем более что за пробу эту герою придется платить самой дорогой ценой — трагической любовью без будущего, нелепой, случайной смертью женщины, которая на мгновение приблизилась к нему, извлекла его из безразличия, из равнодушия и погибла. Наверное, только случайная смерть на фоне вчерашних организованных гекатомб и может иметь значение для человека из Освенцима, человека из пепла, вдруг — неожиданно для себя самого — ощутившего ценность отдельной человеческой жизни, ее неповторимость и незаменимость...

Только осознав это, герой увидит, как сама собой, лишь силой его собственной воли, его собственного, безоружного взгляда опадает колючая проволока, отделяющая лагерь для перемещенных лиц, и поднимается шлагбаум, открывающий долгий, трудный, но единственный путь домой — к жизни, в Польшу, к себе самому.



Они встретились в лагере...



АНОНС



Эти фильмы выйдут на экран



**«ОБРАТНАЯ СВЯЗЬ»
«ЛЕНФИЛЬМ»**

Сценарий А. Гельмана.
Режиссер В. Трегубович.
Оператор Э. Розовский.
В ролях: О. Янковский,
М. Ульянов, К. Лавров,
Л. Гурченко и др.

Рассказывая о пути решения конкретной производственной проблемы, о столкновении различных точек зрения, авторы фильма ведут острый спор о честности и ответственности хозяйственного руководителя, о стиле партийной работы, утверждают высокую нравственную ценность активной жизненной позиции людей. В центре картины те, кто способен бросить вызов рутине, делом доказать свою преданность интересам общества.



**«СТЕПЬ»
«МОСФИЛЬМ»**

Автор экранизации и режиссер С. Бондарчук.
Оператор Л. Калашников.
В ролях: И. Лапиков,
В. Седов, Н. Трофимов,
С. Бондарчук, И. Смоктуновский и др.

Картину, поставленную по одноименной повести А. П. Чехова, отличает глубокое проникновение в мир великого писателя. Зритель почувствует в фильме очарование живой, цветущей, необъятной степи. Ее огромное пространство связано здесь с чувствами героев. Персонажи этой ленты несут в себе высокие и своеобразные мысли, испытывают подлинную любовь к жизни, к природе, к человеку.



**«БУХТА РАДОСТИ»
«АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»**

Сценарий Г. Мдивани
при участии Э. Кулиева.
Режиссер Э. Кулиев. Оператор Р. Исмаилов.
В ролях: Г. Турабов, А. Кадиров, П. Крымов, Г. Мамедов и др.

В основу картины положены реальные исторические события борьбы за бакинскую нефть в первые годы Советской власти. Кинороман рассказывает о рабочих Баку, о тех, кто самоотверженным трудом укрепил экономическое и политическое могущество молодой Советской республики и сам мужал в этой борьбе. Фильм вводит зрителя в атмосферу жарких схваток с явными и тайными врагами революции.



**«ПЯТАЯ ПЕЧАТЬ»
«БУДАПЕШТ», Венгрия**

Автор сценария и режиссер З. Фабри. Оператор Д. Иллеш. В ролях: Л. Эзе, Ф. Венце, Ш. Хорват, З. Латинич и др.

Золотым призом X Московского международного кинофестиваля отмечена эта лента, разрабатывающая сложные социальные и нравственные проблемы. Фильм развивает тему, которой отдал много лет Золтан Фабри: поведение человека в критические моменты истории, проблемы выбора и ответственности. Своей новой картиной режиссер пытается ответить на вопрос: где черта, которую переступить человеку не должно? И в силах ли он не переступить ее перед лицом грозной смерти?

В репертуаре также советские художественные фильмы: «Рождение» («Арменфильм»), «Доброта», «Красный чернозем», «Марка страны Гонделупы», «Посейдон» спешит на помощь» [все — студии имени М. Горького], «Мужчина в расцвете лет» [Рижская киностудия]



Нея ЗОРКАЯ

крупным
планом

ВЗГЛЯД



Таня («Здравствуй, это я!»)

Тася («Монолог»)

Маргарита Терехова впервые появилась на экране в фильме Фрунзе Довлатяна «Здравствуй, это я!». Название и тогда, в 1965-м, несомненно, казалось относящимся и к героине и к самой актрисе. Юная дебютантка, почти девочка, ученица театральной студии при Театре имени Моссовета, заявила о себе интересной, обещающей актерской индивидуальностью и была сразу замечена критикой и зрителями. Вместе со своей героиней она словно бы представляла от молодого поколения, вступающего в жизнь в начале 60-х. Старшие наблюдали его с настороженностью, корили непочтительностью, критицизмом, холодком. Но в Тане, девушке из московской толпы, случайной (и неслучайной) встречной героя фильма (которого играл молодой Армен Джигарханян), в девичьем облике, загадочном и своевольном, предстояло обнаружить душу друга, товарища, дружище Танюшу и заставить понять, что вся эта дерзкая генерация хранит память о погибших на войне отцах, братьях и сестрах.

И столь свежа и необычна была история этой девочки от «Детского мира», где в трудный час встретил Таню герой, подобно новой юности и надежде, и так слилась с ней вчера еще никому не известная Терехова, что вскоре в «Белорусском вокзале» Андрея Смирнова ей была предложена ситуация в чем-то сходная, но еще более драматически обостренная.



МОДЫ



Девушка («Белорусский вокзал»)

Катя («Пока стоят горы»)

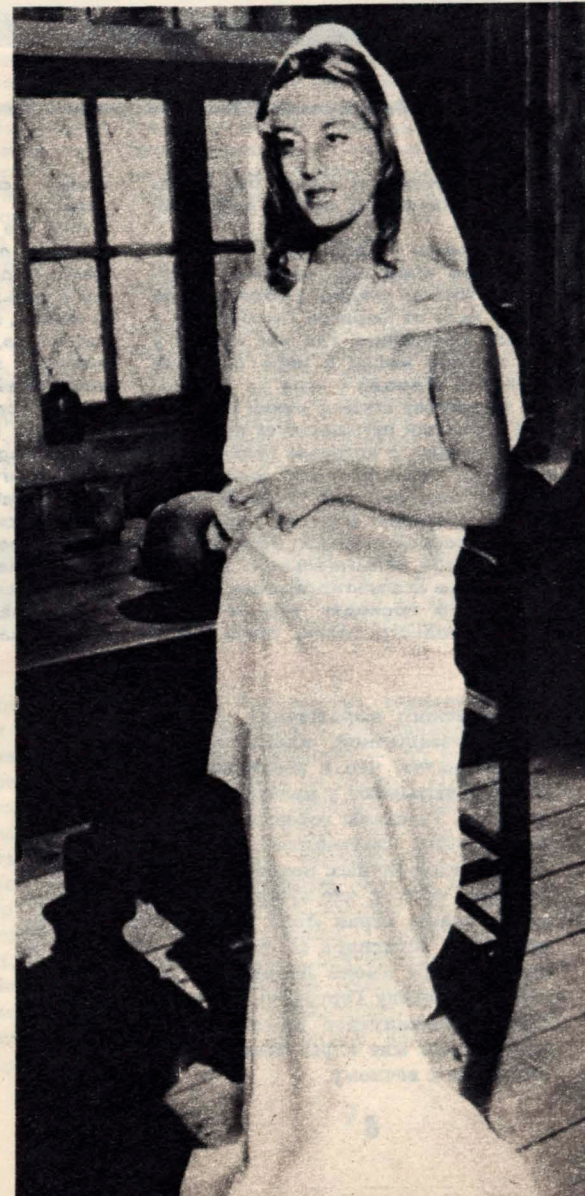
Молоко («Синяя птица»)

Снова резко противопоставлены поколения, и снова их поначалу разительный контраст оборачивается душевным родством, взаимопониманием. И снова в юной незнакомке с распущенными по плечам длинными волосами, заносчивой и высокомерной в своих модных светлых брючках, в чужом и чуждом этом существе открывается бывшему фронтовику друг, человек, которому ведомы и жажда справедливости, и совесть, и желание помочь. Опять Маргарита Терехова казалась идеальным типажом своего поколения — внешне, будучи близкой к его эталонам красоты, и внутренне, запечатлевая склад его ума, трезвый и чуть скептический, его способ чувствований.

Так бы и идти актрисе дальше со своими нелегкими сверстницами, с ними «взрослеть», то есть продолжать свою тему, схваченную столь рано и счастливо, благо роли современниц у нее не переводились вплоть до сегодняшних фильмов «Пока стоят горы» или «Открой дверь, и войдет день» молодого молдавского режиссера В. Жереги, где она недавно снялась, или также «Расписания на послезавтра», где снимается сейчас.

Терехова и продолжала. Например, в Вере из «Дневного поезда» видится развитие образа, более поздние его варианты. Горький опыт, первые разочарования прочертили морщинки у глаз, но по-прежнему пристален испытующий взор, требования к себе и людям не стали снизводительней и мягче...

Однако, видимо, не зря Юрий Александрович Завадский, учитель Тереховой, шутя назвал ее «черным ящичком с секретами», от которого никогда не знаешь, чего ждать». Судьба актрисы повернулась по-иному. И не типажем, пусть самым выразительным и психологически правдивым, суждено было оставаться Тереховой. Начиная, пожалуй, с «Моей жизни» — экранизации чеховской повести, где она играла дочь инженера Машу Должикову, с «Монолог», в котором досталась ей роль простодушной хитрицы и милой эгоистки Таси Сретенской, у Тереховой проявляется особый вкус к анализу характеров. Причем аналитическое начало никак, ни в чем не мешает непосредственности, полной самоотдаче в игре. Вчера еще начинающая, от работы к работе Терехова утверждается как мастер. Впрочем, бросая взгляд назад, видишь, что зрелого мастерства хватало ей и в первых ролях. Просто оно поначалу не замечалось, словно бы отодвинутое броским, эффектным обликом актрисы. Так, в упомянутом «Белорусском вокзале» в двух небольших по метражу сценах и фактически без текста (всего лишь несколько слов в роли Наташи) Терехова сумела раскрыть и рассказать очень многое. В этом смысле Терехова — истинно кинематографическая актриса: ее сила — выразительность молчания, пауза, крупный план. В роли матери из «Зеркала» Андрея Тарковского у Тереховой есть крупные планы необычайной протяженности, глубокого душевного чувства и безупречного



Наталья ЗЕЛЕНКО

Наверное, в каждом из нас живет непреодолимое чувство дороги, не чувство даже, а предчувствие, ожидание, в котором всегда есть немного горечи и много надежды на чудо. Быть может, поэтому кинематографисты так любят отправлять своих героев в путешествия.

Три фильма разных студий — «Под опрокинутым месяцем», «Город с утра до полуночи», «Гонки без финиша» — объединяет общее действующее лицо.

сти средневековых городков и залитые дождями грунтовки.

Отправимся же вслед за авторами и мы. Отправимся, чтобы увидеть, как герои познают мир и самих себя, как открывается им в этих странствиях душа страны, народа, города.

Авторы фильма «Город с утра до полуночи» драматурги Феликс Миронер, Лев Аркадьев и режиссер Анатолий Васильев дали своему фильму подзаголовок «Мозаика одного дня». Вероятно, они стремились раскрыть характер Одессы, веселой, деловой, доверчивой и по праву гордя-

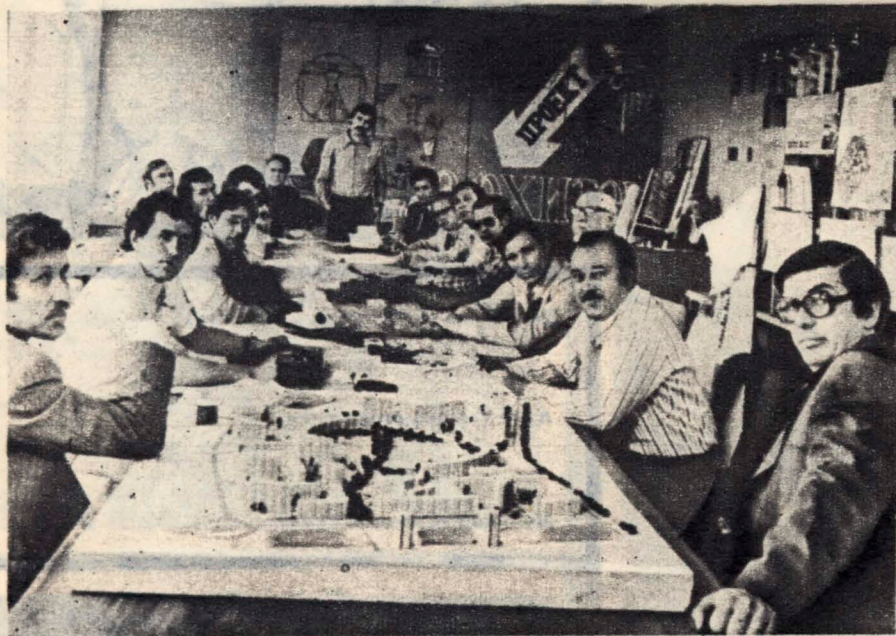
щейся в прачечную самообслуживания, в проектный институт, родильный дом, кабинет мэра города...

Вот в проектном институте молодой архитектор, поборов свои «экстремистские наклонности», хвалит чужой, видимо, плохой проект. И в этот момент узнает, что у него родился сын. Сбежав в роддом и наслушавшись криков новорожденных, архитектор возвращается в зал заседания и берет свои слова назад: «Я буду кричать, как кричат новорожденные, когда чего-то не приемлют...»

зарисовки (скажем, новелла в прачечной, рассказавшая о несостоявшемся знакомстве двух одиноких людей), но ощущения гармоничного целого не возникает.

И нужды нет, что эпизоды пробуждения города сняты и смонтированы с высоким кинематографическим мастерством, с точным чувством ритма: мастерство это почти раздражает своим нарядным, показным блеском. Нужды нет, что маленькая история парня, задумавшего подарить племяннику рыбок, поменявшего рыбок на птичек, птичек — на ужа,

СОБИРАЯСЬ В ДОРОГУ, ПОЗАБОТЫ



«Город с утра до полуночи». Заседание ученого совета



«Под опрокинутым месяцем». Встречи и прощания на берегу

ра до полуночи» и «Гонки без финиша» — объединяет общее действующее лицо.

Это «лицо» — дорога. В ленте «Под опрокинутым месяцем» (Рижская студия) рыбаковское судно идет от берегов Прибалтики в южное полушарие, где все не как у нас и даже месяц в небе рожками вверх. В «Городе с утра до полуночи» (Одесская студия) некий немолодой приезжий путешествует по Одессе — городу, с которым связано его прошлое, его военная юность. В «Гонках без финиша» («Мосфильм») дорога предстает в самых своих прямых, непосредственных обликах — серый бетон испытательного полигона, прямые асфальтированные шоссе, на которых проходят первые этапы международного ралли, узкие улоч-

щейся своим героическим прошлым.

Что же делает город на экране в течение полусуток? Естественно, сначала он просыпается. Потом двигается в путь: на заводы, в учреждения, в школы, на стадионы. Толпятся сотни автобусов, поворачиваются тысячи ключей зажигания в тысячах автомобилей, из широко распахнутых ворот торжественно выезжает двупосадная коляска с близнецами... Потом город принимается за дело. Взлетает прыгун над зеленым полем стадиона, работает станок, пылают огонь сварки, симфонический оркестр начинает репетицию, в порту грузятся суда. Сменяют одна другую различные киноновеллы — маленькие, еще поменьше, вовсе крохотные. Камера заглядывает в квартиры одесситов,

Вот мэр города, перегруженный приемом иностранных делегаций и другими важными делами, убергает из своего кабинета через окно, в малярной тележке, и девушка-маляр убеждает его вмешаться и не допустить, чтобы срубили платан.

Тема войны, человеческой принципиальности, защиты природы, семейные конфликты, проблема «отцов и детей» — всего коснулись авторы. Но именно коснулись. Безлюдье — вот, как ни странно, главная черта этой перенаселенной картины.

Есть в фильме такая сцена: художник работает над мозаичным панно, а милиционер, вызвавшийся ему помочь, удивляется: вроде каждый осколок сам по себе тусклый и некрасивый, а вместе — совсем другое дело. В фильме наоборот: есть удачные

ужа — на собаку, а собаку — на барана, задумана и снята с определенным ироническим изяществом — оно только подчеркивает инфантильность ленты в целом.

Фильм торопится, суетится, подгоняет, подхлестывает сам себя то резкой сменой места действия, то новым ракурсом. Быть может, у авторов просто не хватило времени на то, чтоб попристальнее взглянуть в героев?

Впрочем, время — понятие растяжимое. К примеру, авторы фильма «Под опрокинутым месяцем» драматург Владимир Кайяк и режиссер Эрик Лацис ведут свой рассказ на первый взгляд вовсе не спешно.

Они берут на выбор несколько дней долгого рейса рыбаковского судна — первый, пятый, пятнадцатый,

пластического выражения: строгий и чистый образ беззащитной, идеальной женственности.

Любопытно, что в последнее время роли Тереховой вызывают у критиков ассоциации с живописью. Терехова, говорят критики, может спокойно войти «неузнанной» в любое из классических живописных полотен — от Веласкеса до Ренуара, потому что чувствуется авторский стиль, эпоху, жанр, играя Лопе де Вега, Чехова, Толстого или Шекспира (в спектакле «Гамлет» на сцене Театра имени Ленинского комсомола она играет королеву Гертруду). В искусстве актрисы сквозь сиюминутное проступила классичность, неуловимый миг игры обнаружил свою принадлежность к вечному.

И мне тоже образы, созданные Маргаритой Тереховой, напоминают портреты, писанные тонкой кистью. Богатые по нюансировке, детально, а порой филигранно проработанные, они призывают к пристальному всматриванию. Личность актрисы, ее индивидуальность тоже довлеют в них. Вот почему при поверхностном, беглом взгляде ее героини кажутся похожими друг на друга и — все — на нее саму. Терехова не увлекается перевоплощением, не любит изменять в ролях внешность; пожалуй, максимум отхода от себя — это черный парик и короткая стрижка в «Четвертом», где она играет вполне абстрактную женщину без имени, называемую «Она», американку, жену героя по име-

ни «Он». Мне хочется задать Тереховой традиционный, едва ли уже не штампованный и все же существенный вопрос интервьюера: каковы ее, актрисы, взаимоотношения с ее созданиями, ролями?

Давно следя за Тереховой на экране и на сцене, в жизни я с ней незнакома, даже не встречалась ни разу. Слышала от работающих с ней многое. Свидетельствовали: человек своеобразный, интересный, со своими взглядами, принципами, с высокообразованным чувством достоинства, с повышенной артистической самостоятельностью. И вот она в жизни. Похожа на свои фотопортреты. Лицо изменяется вместе с улыбкой — из тех лиц, про которые пишут,

тридцать седьмой, сто первый, сто тридцать седьмой. Некоторые события — те, что происходили на земле до рейса, даны в воспоминаниях-ретроспекциях; о других же — тех, что случились за время рейса, — нас просто ставит в известность короткий текст радиogramм. Авторское внимание рассеяно; мы узнаем не многое о многих: случай из одной жизни, из другой, третьей, пятой... Вот молодой матрос Юрис. Он недавно вернулся из армии, женился, нужны деньги — он и ушел в море. К концу рейса приходит известие от

венная прямолинейность мысли обрачивается едва ли не бестактностью...

Люди разговаривают, едят, пьют, работают. Снова работают, отдыхают, иногда поют. Часто вспоминают о тех, кто на берегу... Судно бороздит океан. Но внешняя динамика — смена дней, пейзажей, стран, лиц — не может побороть внутренней статичности. Герои фильма преодолевают «пространство и время», но им нечего преодолевать в самих себе, друг в друге.

Фильм хорошо снят оператором Да-

чита экранного времени и места. Если этого не происходит, если четкой мысли нет, то роли в фильме постепенно меняются. Форма одерживает верх над содержанием. И дорога, по которой идут (или едут, или плывут) герои, уже не спрашивая у них позволения, сама мчит фильм вперед, не давая ему возможности задержаться, остановиться, что-то разглядеть...

Впрочем, не жанры и не способы построения сюжета определяют новое, современное в искусстве. Новое в фильме приносят люди.

...Чуть грубоватой, выразительной лепки лицо, цепкий, внимательный взгляд... В атмосфере журналистской атаки, когда неожиданные и непростые вопросы летят со всех сторон, этот человек собран в кулак, сосредоточен, но ни в коей мере не зажат. Способен и пошутить и ответить резкостью на резкость... С первой минуты ясно: характер главного героя фильма «Гонки без финиша» директора автозавода Мещерникова (его играет актер Петр Вельяминов) определяется прежде всего заложенным в нем волевым началом. Он сам выбирает свою дорогу. Сам решает, что заводская команда будет участвовать в большом международном ралли. И несет за свое решение полную меру ответственности. Как, впрочем, и за все остальное, что он делает на заводе и в жизни. Исследование характера Мещерникова, внимательное и пристальное, озаренное авторским восхищением и чуть уловимой печалью, и есть сердце картины «Гонки без финиша» (сценарий Игоря Болгарина и Виктора Смирнова, постановка Алексея Очкина).

Сюжет путешествия, сами гонки слегка отодвинуты здесь на второй план, на первом же заботы завода: план реконструкции, закупка оборудования. Но почему мы так «болеем» за эти не очень эффектные внешне машины, мчащиеся по дорогам Европы рядом с элегантными «фордями», «мерседесами», «поршами» и «тойотами»?

Когда-то Ремарк в «Жизни взаимы» сделал гонки символом бессмысленного, бесцельного, трагического движения. Помните: «из Брешии в Брешию...» — таким был путь его героя. В фильме гонки исполнены смысла. Это не просто испытание на прочность машин и человеческих характеров. Это испытание — шаг к совершенству: гонки должны обнаружить слабые, нуждающиеся в доработке узлы машины и показать, чего стоят люди за рулем — совсем молодые еще гонщики, почти мальчишки.

...Податливо ложится под колеса шоссе, немисливо круты и обрывисты серпантины горных дорог, сплошную миргородскую лужу с подводными ямами являют собой участки «грунтовок...» Летят коробки передач, моторы работают на пределе, ребята выжимают из машин больше, чем те способны дать...

Конечно, гонки — эффектное и азартное зрелище. Но авторы, по-видимому, вовсе не хотели, чтобы их фильм превратился в некое спортив-

ное гала-представление. Они с мягкой настойчивостью снова и снова возвращают нас в заснеженный русский город, туда, где родились эти машины с недоткнутой коробкой передач и эти мальчишки, находящие выход из безвыходных положений.

Крепнет ниточка, связывающая события «там» и «здесь», и вдруг становится ясно, что мы «болеем» не просто за этих, кстати сказать, очень бегло очерченных гонщиков. Не за то только, чтобы наши парни не сплосковали, отсталяли честь советского автомобилестроения. Мы болеем за них потому, что их победа будет и победой Мещерникова.

Каждый день на заводе на доске объявлений вывешиваются результаты соревнований: «Наши «тридцатки» занимают последние места». Неудача сказывается во всем: зарубежная фирма расторгла контракт, завод лихорадит — конец года, горит план, не закончена реконструкция. Смежники поставляют «некондиционку», растет процент брака...

Такое вот очень нелегкое время из жизни директора завода показали нам авторы фильма «Гонки без финиша». Но Петр Вельяминов не делает вида, что его герою все нипочем и трудности эти ему по щиколотку... Мещерников всерьез озабочен делами завода. Нервничает. Бывает резок. Иногда ошибается и часто входит в конфликт и с вышестоящими и с нижестоящими. Мещерников, не словившись, перенесет предательство друга, единомышленника, главного инженера Афанасьева. Выслушает, не дрогнув, обвинительное письмо: директор «проявляет политическую близорукость... подрывает у людей веру в лучшую в мире советскую технику...». Он сильный, но кто сказал, что сильному легко?

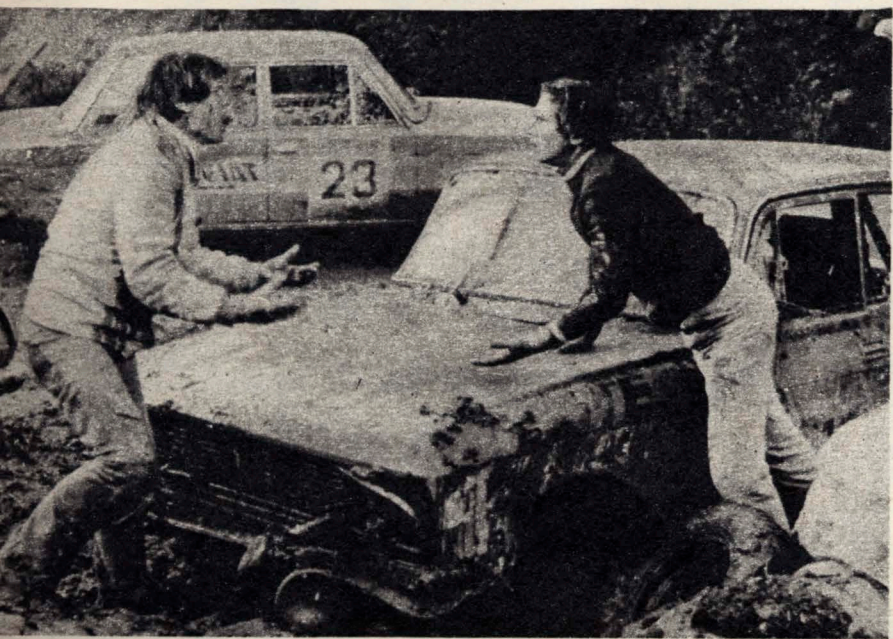
Скажем прямо, фильм «Гонки без финиша» очень неровен. Порой он словно проваливается куда-то. Лишена конкретности вся линия взаимоотношений Мещерникова с бывшим главным инженером, пониженным им в должности. Необязательной кажется история попытки самоубийства молодойной работницы ОТК Шаповой. Несколько загадочны и таинственны непросты отношения Мещерникова с женой. Авторы чуть-чуть безразличны к их личной жизни, к вопросу бездетности в семье директора. Но мы не в обиде, мы, пожалуй, даже благодарны им за это. Здесь же важнее иное.

Фильм при всех своих неровностях, провалах и спотыканиях соприкасается с живой, реальной, жгучей действительностью. И там, где это соприкосновение происходит, возникает напряжение такой силы, которая заставляет забыть о потерях.

...«Собираясь в дорогу, позаботься о спутнике», — советует восточная мудрость. Мы охотно отправимся в экранное путешествие по горным, океанским, воздушным и любым другим дорогам, если... если авторы фильма последуют этому совету.

Потому что встреча с интересным человеком и есть одно из тех чудес, ради которого стоит пускаться в путь.

О СПУТНИКЕ



«Гонки без финиша». На трассе международных соревнований

жены, где она в телеграфном стиле уведомляет Юриса, что в ее жизни «все перевернулось». И тогда Юрис бросается за борт...

Попытка самоубийства здесь ошеломляет скорее своей неожиданностью, чем драматизмом. Выловив Юриса из воды, капитан в довольно сдержанных тонах делает ему внушение: мол, что это ты своевольничал: хочу — живу, хочу — утоплюсь? О матери бы подумал.

Известие, полученное в пути капитаном Арвидом, еще трагичнее: умерла во время операции его единственная дочка, поздний ребенок, которую он любил со всей остротой ранее не утоленного отцовства. Мы видим в кадре потрясенное лицо актера Гунара Цилинского и слышим слова команды: курс прежний! Художест-

висом Симанисом. Корабли на горизонте или в ночном тумане. Сигнальные огни. Оранжевые шары — поплавки, убегающие вместе с сетью в синеватую воду. Желтые и темно-зеленые дождевики рыбаков... Все это очень красиво. Но, как и в одесском фильме, изобразительная точность здесь служит только ширмой для маскировки расплывчатой авторской концепции.

Сценарий, в основе которого путешествие, конечно, позволяет строить повествование более легко и непринужденно.

Но легкость эта обманчива. Она обманчива прежде всего потому, что сюжет, построенный на путешествии, требует особенно четкой мысли и глубокого исследования человеческих характеров в условиях острого дефи-

масшедших или слишком сдержанных моих героинь. Не любя их, с ролями не справишься, хотя не совсем уверена, что справилась со всеми...

Меня часто спрашивают зрители, себя ли я играю. Я играю «из себя», у меня нет другого материала, как, например, красок у художника или бумаги у писателя...

Да, сотканная из ее, Тереховой, пластики, из ее мельчайших жестов, привычных ей самой — легко потерять переносицу, откинуть прядь волос, — возникает ткань образа, всякий раз особая, своя. В виртуозно отделанной, легкой, тонкой партитуре каких-то верчений, взмахов, всплесков рук, словно бы из облака появляется

легендарная княжна Тараканова, таинственная и фантастическая самозванка, заточенная в равелин Петропавловской крепости, — эту роль Терехова только что сыграла на сцене в «Царской охоте» Леонида Зорина. История души, охваченной любовью, в отчаянном поединке с гордыней — экранная жизнь тереховской Дианы, «собака на сене», знаменитой героини мирового комедийного репертуара. Сыграв эту роль, прославленную сценическим исполнением М. И. Бабановой, по-своему, оригинально и глубоко, задушевно, Маргарита Терехова еще раз подтвердила свою принадлежность к редким актрисам «вне моды», актрисам классической ориентации.

что улыбка их озаряет. Умна. Непокладиста.

— Почему я не «перевплощаюсь»? Я перевоплощаюсь. Мне кажется, что изобразить кого-то похоже, передразнить может всякий, мало кто делает это необходимо для изображаемого, а актером, по-моему, может называться только тот, кто умеет, изображая кого-то другого, вызвать ответные чувства самые высокие — страдание, печаль или радость.

Я наблюдала это у Раневской, у других великодушных актеров, с которыми имела счастье работать...

А с моими ролями взаимоотношения у меня очень простые: я их люблю — нескладных, су-

Когда вышел на экраны кинофильм «Любовь земная», меня часто спрашивали — на просмотрах, зрительских конференциях, в письмах, — что же будет дальше с героями. Ведь этот кинорассказ как бы обрывается на полуслове... И вот сейчас закончен второй двухсерийный фильм. Он называется так же, как и роман Петра Проскурина, положенный в основу кинодилогии, — «Судьба».

Роман этот многослоен, охватывает большой пласт истории нашей страны. Вполне естественно, что при перенесении его на экран одни сюжетные линии отошли на второй план, другие выдвинулись в центр повествования, появились и новые герои, новые эпизоды. Я искренне благодарен Петру Лукичу Проскурину за творческое участие в создании киноверсии романа.

Действие нового фильма происходит в годы войны. События того времени еще свежи в памяти многих наших современников. И мы решили отобразить войну по возможности без прикрас и без преувеличений, стремясь показать героизм советских людей, основанный на огромной любви к своему Отечеству, к своей земле, к согражданам. Пафос народного патриотизма и ненависти к фашистским захватчикам хотелось передать в красках ярких, насыщенных. Этой идее подчинены все компоненты, из которых режиссер складывает фильм: движение, звук, цвет. К этому результату стремились операторы картины Геннадий Цекавий и Виктор Якушев, художник-постановщик Семен Валюшок, звукооператор Игорь Майоров. Как и в первой киноленте, придавалось большое значение мелодическому звучанию русской речи, музыкальному оформлению. На мой взгляд, композитор Евгений Птичкин дал верную интонацию фильму, помог выявить душу произведения. Есть в картине и новый для меня прием — ретроспекция в древнюю историю Руси. Такой «взгляд в прошлое» несет на себе не только большую эмоциональную нагрузку, но и прослеживает корни русского патриотизма, помогает объяснить ту силу духа, которая подняла всех советских людей на борьбу с врагом, сделала войну народной, отечественной. Нам бы очень хотелось, чтобы зритель, несмотря на многочисленные трагические сцены и эпизоды, уловил оптимистическую интонацию фильма.

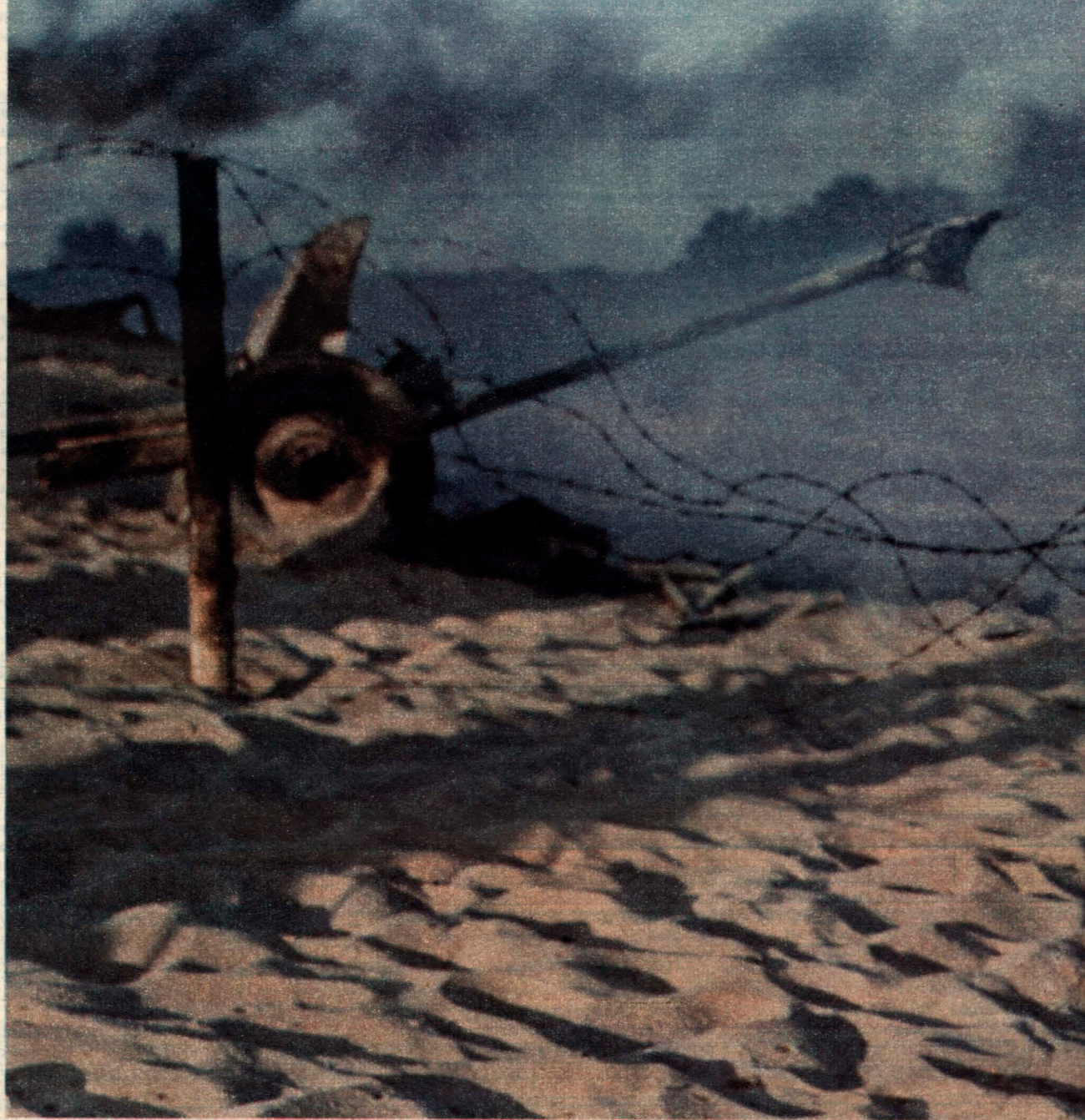
Особо хочу сказать о развитии актерами образов своих героев. Первый фильм — «Любовь земная» — как бы увертюра, расстановка сил. Во втором фильме задача актеров

режиссер представляет фильм

«СУДЬБА»

Евгений МАТВЕЕВ

Фото Вячеслава Манешин



Жители села Гущино уходят к партизанам

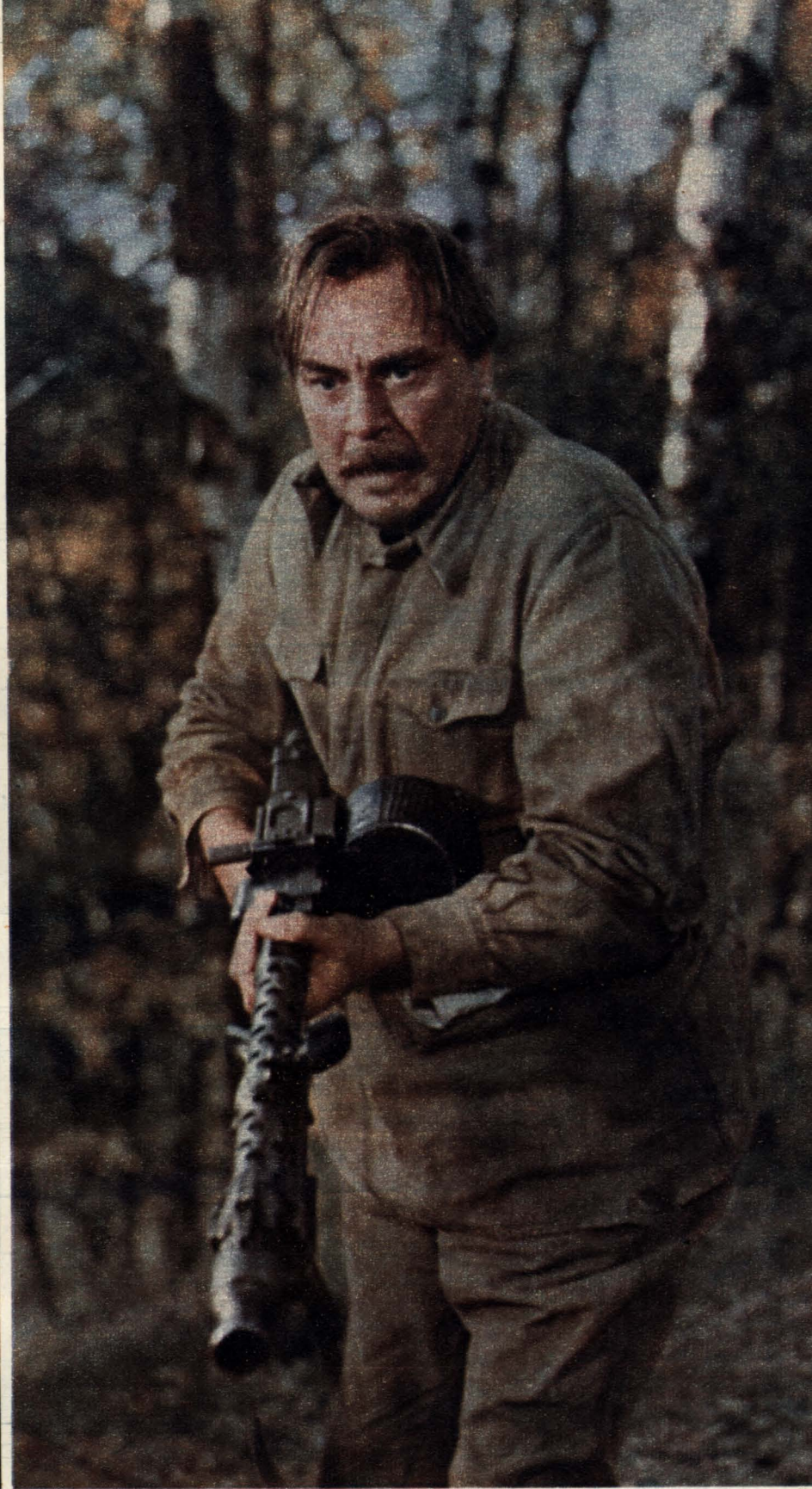


Фашисты заставляют пленных бороться за мины в поле



После боя под Смоленском

Захар Дерюгин
(Евгений Матвеев)
пробивается
из окружения



Катерина (Валерия Заклунная),
Брюханов (Юрий Яковлев)



была труднее: нужно было в острых, экстремальных ситуациях показать глубокую внутреннюю порядочность главных действующих лиц, их готовность подчинить свое личное общему делу, общей идее. Для некоторых исполнителей работа усложнялась и новизной, непривычностью материала. Если Зинаида Кириенко и мне приходилось и раньше играть, так сказать, «из деревенской жизни», то Юрий Яковлев, Валерия Заклунная, Ольга Остроумова выступают в этом амплуа впервые. По их словам, им очень помогла обстановка съемок на натуре — воспоминания деревенских жителей, беседы с ними, русская природа... Когда наша группа работала на Смоленщине, в тех местах, где шли жестокие бои, женщины из близлежащего села приносили нам молоко, вишни в решете. Мы отнекивались, говорили: «Зачем вы это делаете? У нас всего хватает...» А они в ответ: «Мы и тогда носили нашим солдатам...»



Юрий ДМИТРИЕВ

СОБАКА—ЭТО ХОРОШО!

В закадровой песенке, сопровождающей фильм «Хорошо, собака!» (сценарий Лидии Алешиной, режиссер Валентина Матвеева, «Леннаучфильм»), есть слова о том, что человек может прожить без собаки, а собака без человека — нет. Как поэтический образ, нравственный посыл — это правильно, но фактически не совсем точно. Несколько тысячелетий назад человек приручил собаку. Значение этого факта трудно переоценить. Человек не только приобрел друга и помощника — рядом с ним оказалось существо, которое, по выражению И. П. Павлова, «вывело его люди». Поначалу собаки охраняли человека от диких животных, потом помогли ему в охоте. Затем они сыграли огромную роль в развитии скотоводства...

В знак признательности благодарное человечество ставит собакам памятники. Их много на земле, поставлены они по разным поводам. Памятник знаменитому Барри в Париже. Надпись на постаменте гласит: «Барри, спасшему сорок человек и убитому сорок первым». Вокруг памятника создаются легенды, и сейчас вряд ли мы узнаем его подлинную историю, но дело не в этом. Памятник Барри — это памятник многим собакам, верным своему долгу.

...В маленьком городе Номе заболели дети. Срочно нужна была вакцина. До ближайшего населенного пункта — триста километров. Несмотря на надвигавшийся буран, хозяин лучшей собачьей упряжки отправился в путь. Буран застал его на обратном пути. Понимая, что обречен, хозяин упряжки отстегнул вожака Балта, привязал к ошейнику вакцину и послал сквозь пургу. Балт дошел. Однако, едва с него сняли ошейник, он стал лаять, звать людей, чтобы они пошли за ним. Да, он был обессил, его лапы кровоточили... Но ка-

кое все это имело значение, если там, в снегу, погибал хозяин?! И Балт привел людей к замерзающему человеку. В Нью-Йорке и на Аляске ему поставили памятники, ведь Балт был настоящим героем.

Есть памятники собакам-труженикам. Например, в Берлине — поводырю слепых. И самый знаменитый — на территории Института экспериментальной медицины в Ленинграде. Его соорудили в 1935 году по инициативе академика И. П. Павлова. Он сам просматривал проекты, сам утвердил один из них. Павлову принадлежит и слова, выбитые на пьедестале: «Пусть собака, помощник и друг человека с доисторических времен, приносит в жертву науке, но наше достоинство обязывает нас, чтоб это происходило непременно и всегда без ненужного мучительства».

Эти слова относятся и к павловским собакам, и к четвероногим, побывавшим в космосе, и ко многим другим, выполняющим свой «служебный долг» или овладевающим новыми профессиями. Например, «газовщикам», прекрасно отыскивающим места утечки газа, и «геологам», находящим образцы редких пород, ищущим и, конечно же, собакам-пограничникам.

Но человек ценит собак не только за их практическую пользу. Наверное, поэтому недалеко от Токио до войны появился памятник псу Хачико. Он провожал своего хозяина к поезду и в определенный час встречал его. Хозяин заболел и умер в одной из токийских больниц. Но Хачико не смог смириться с этим, ежедневно приходил на станцию и оставался там до последнего поезда. Так продолжалось десять лет, до того дня, пока не погиб трагически старый пес, о чем даже сообщили газеты. По всей Японии стали собирать деньги на его памятник. Во время войны памятник был разрушен, а потом сооружен вторично. И, наверное,

посвящен не только Хачико, но и всем верным и преданным собакам. И Фраму — собаке Георгия Седова, отказавшейся покинуть хозяина и умершей на его могиле, и псу Верному из Подмосквья, прожившему четырнадцать лет у железнодорожных путей: его хозяин, машинист, был убит фашистской бомбой. И овчарке, про которую рассказывается в фильме. Два года просидела она на Шереметьевском аэродроме и все высматривала того единственного, кто так и не вернулся за ней...

А ездовые собаки, вывозившие раненых во время войны с участков, куда невозможно было подобраться ни на машине, ни на санитарной повозке. Нередко овчарки доставляли боеприпасы на передовую, были связными. И. Г. Эренбург рассказывал, как под Вереей четырнадцать собак поддерживали связь с гвардейским полком, оказавшимся в тылу врага. Овчарка Аста, несшая донесение, от которого зависела судьба полка, была смертельно ранена, но, истекая кровью, выполнила задание.

Правда, собакам, трудившимся на войне, памятника пока нет. Есть большее — сотни тысяч спасенных человеческих жизней.

Чтобы собрать и прочесть все, написанное о собаках, наверное, не хватит жизни. Короткий фильм «Хорошо, собака!» — своеобразный вклад в летопись о наших четвероногих друзьях. Вряд ли он явится художественным открытием. Но дело не в этом. Он дает повод поговорить не только о том, что в нем снято, но и о том, что осталось за кадром.

Фильм построен достаточно традиционно — место и роль собак в жизни людей: дрессировка, обучение, полезные советы и экскурсии в недалеком военное прошлое. Серьезный разговор о воспитании собак (живут они в квартирах, и чтобы наша совместная жизнь была легче, необходима дисциплина) перемежается добрым и хорошим юмором, прекрасны портреты «героев», остроумно раскрываются их характеры.

Ну, а для чего же все-таки нужны собаки?

К сожалению, фильм на это не отвечает. Хотя вопрос отнюдь не риторический. Собаки, которых мы видим на экране — эрдели, фоксы, сенбернары и дворняги, — никогда не будут нести караульно-защитную службу, не пойдут по следу преступника, не являются «материалом» для экспериментов. И все-таки мы хотим, чтобы они жили с нами. Часто это вызывает удивление, недоумение и даже гнев некоторых людей: как можно любить существо, от которого никакого проку, никакой прибыли? Мало того, существо это требует заботы, внимания, расходов! Противники четвероногих воинственны и рядятся в тогу «защитников порядка», чистоты и тишины.

А ведь понять нужно главное: собаки приносят нам не только практическую пользу; куда важнее то, что они обогащают нашу духовную жизнь — делают нас добрее, мягче, сердечнее, учат внимательнее и бережнее относиться к тем, кто слабее, беззащитнее и нуждается в нашей помощи.

Поэтому так важна проблема ответственности человека перед собакой. Никогда не надо забывать, что Джек, Кузя или Шарик — живые существа, что у них есть сердца, способные биться как бешеные от радости и счастья и горестно сжиматься от боли и тоски. В несчастной судьбе какого-либо пса всегда повинен человек. И пусть будет еще не один фильм о собаках. Порожденных и беспородных, красивых и не очень, совершавших и не совершавших подвиги. Пусть будут еще фильмы, посвященные существам, «любящим нас больше, чем самих себя», как говорил Чарлз Дарвин.

ХРОНИКА

VI ВСЕСОЮЗНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ УЧЕБНЫХ ФИЛЬМОВ состоялся в Кишиневе. В конкурсе участвовало свыше ста лент, представленных 26 студиями страны, а просмотрело их свыше 25 тысяч зрителей. Первая премия присуждена картинам «Над раскрытым томом В. И. Ленина» («Леннаучфильм») и «Геометрические преобразования» («Центрнаучфильм»). Второй премии удостоены ленты «Травмы глаз у детей» («Центрнаучфильм») и «Экономическая география» («Молдова-Фильм»). Третью премию поделили фильмы «Сезонные изменения в жизни растений» («Центрнаучфильм») и «Уход за молодым плодоносящим интенсивным садом» («Киевнаучфильм»).

ФЕСТИВАЛЬ «МОСФИЛЬМА», посвященный 60-летию Октября, стал заметным событием в жизни рабочих и инженеров производственного объединения «АвтоЗИЛ», с коллективом которого студийцев связывает давняя дружба. Киносмотр длился полтора месяца, в его программу вошли пятнадцать новых кинолент. Общественное жюри фестиваля присудило главный приз фильму «Подранки». Картина «Собственное мнение» была удостоена приза за яркое решение производственной темы. Специальный приз газеты «Московский автозаводец» за лучшее кинематографическое воплощение идей интернационализма завоевала картина «Ночь над Чили». Зрительское жюри отметило фильм «Служебный роман». Лучшим режиссером был назван Георгий Данелия, актерами — Лия Ахеджакова и Георгий Тараторкин.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ, посвященный документальным и научно-популярным фильмам об искусстве, проходил в Ереване. Кинематографисты из 29 стран мира просмотрели разнообразную программу короткометражных лент и обсудили проблемы эстетического воспитания кинозрителей. Симпозиум был организован Союзом кинематографистов СССР, при участии Международной ассоциации научного кино и проходил под протекторатом ЮНЕСКО.

АКТЕРЫ И РОЛИ

С героями фильма молодого режиссера Владимира Бортоко «Комиссия по расследованию» зрители познакомят ОЛЕГ ЕФРЕМОВ, ИРИНА МИРОШНИЧЕНКО, ВЛАДИМИР РЕЦЕПТЕР.

— В картине, снятой на «Ленфильме» по сценарию Петра Попогребского, — рассказывает постановщик, — действие происходит на современной атомной электростанции. Случилось ЧП: остановился реактор. Чтобы установить причины аварии, создается специальная комиссия из представителей различных министерств, проектировщиков, строителей, работников станции.

Сложные отношения связывают трех главных героев ленты: главного инженера станции Зайцева [В. Рецптер], начальника технического отдела Анну [И. Миросниченко], конструктора Желудова [О. Ефремов]. Исполнители этих ролей по-разному раскрывают одну из главных мыслей нашей картины: дела и чувства людей настоящего времени должны поверяться самыми высокими нравственными критериями.

В фильме заняты также ЕВГЕНИЙ ЛЕБЕДЕВ, МИХАИЛ БОЯРСКИЙ и другие.

КИНОГРАМА

ЛЮБОВЬ И ВОИНА

Режиссер Самсон Самсонов приступает к экранизации повести Ивана Шемякина «Торговка и поэт».

— Не просто говорить о замысле, — рассказывает постановщик, — но замысел «Торговки и поэта» я могу, пожалуй, определить одним словом — преобразование.

«Торговка и поэт»... Это будет история любви, застигнутой войной, и поэтому это будет военная история. Все случилось в первые дни фашистской оккупации в городе, который первый принял на себя удары врага. Здесь встретятся два человека, и главной сюжетной линией станет путь приобщения молодой женщины, натуры темной, но талантливой от природы, к духовности. Короче, это будет история преобразования души. Героиня сделает шаг к прозрению, выполнит свой долг перед Родиной и людьми.

В фильме будут звучать стихи. Мы надеемся, что поэзия Блока сделает трагедию возвышенной и романтической. Да, любовь закончится трагически, герой погибнет. Но я бы назвал эту трагедию оптимистической. Потому, что была Победа.



по всему великому Памирскому тракту, а потом по опасным дорогам вдоль реки Шах-Дара нужно добраться до небольшого кишлака Сеиж. Оттуда по старой тропе, по висячим мосткам над грохочущей водой, пересекая следы снежных барсов, мимо поражающих воображение гигантских стен вершин Павла Лукницкого и Ашам нужно подняться в каменистую чашу небольшой долины, которую замыкает массивная, крижистая вершина. Вокруг горы, на которые ни разу не ступала нога человека. На земле такие места встречаются не часто.

Еще в Москве и потом в самолете, на автомобиле, во время переходов мы не раз говорили об этой вершине. Мы ни разу еще не видели ее, только знали, что она существует. Мы — строители и служащие, рабочие и инженеры — были не только альпинистами. В той, оставленной нами на два месяца равнинной жизни были мы и кинозрителями. Васильев из нас не был знаком с Василием Макаровичем Шукшиным. Но все мы преклонялись перед его творчеством. Ранним утром 1 июля вершина, которую мы решили назвать его именем, открылась перед нами.

Это была мощная, коренная гора, к которой сбегалось несколько гребней. В ней не было картичного изящества альпийских суперкрасавцев, в ней не было и мрачности развалин старых замков, на которые так похожи малые горы Европы. Это была прочная лестница в небо со стенами, вросшую исполосованными следами жутких тектонических сдвигов, с крутыми снегами и льдом, с гребнями, подобно гигантским пилам, подбегающими к его склонам. Только с одной стороны — с северо-запада — путь к пику Василия Шукшина относительно прост, к его вершине ведут огромные снежные поля многокилометровой ширины. По ним двумя группами мы и поднялись на вершину, сложили памятный тур и оставили в нем записку.

На снимке — пик Василия Шукшина.

ОПАСНЫЙ ПОВОРОТ

— Замысел будущей ленты «Поворот», которая сейчас ставится на «Мосфильме», мало чем связан с моей предыдущей работой, — говорит режиссер В. Абдрашитов, ранее снявший картину «Слово для защиты», — если не считать того, что сценарий снова написан драматургом Александром Миндадзе и персонажи вновь сталкиваются лицом к лицу с нравственными и юридическими проблемами.

Молодой ученый-биолог Веденева случайно сбивает автомобилем пожилую женщину на одном из поворотов шоссе. Но, как и во всяком фильме, подобный драматический поворот в судьбе героя отнюдь не случаен. Он поставит Веденева перед нравственным выбором, заставив его переоценить свои понятия о морали в связи с общепринятым кодексом законов.

В психологически напряженных обстоятельствах, как при вспышке электросварки, герои фильма впервые отчетливо разглядят свой собственный жизненный путь. И, может быть, выбитые из обыденности этой крайней ситуацией, они только и начинают жить по-настоящему, обретая самих себя.

ВПЕРВЫЕ

ПИК ШУКШИНА

2 июля 1977 года группа альпинистов из московского «Спартака» [руководитель Аркадий Мартыновский, старший тренер Владимир Кавуленко] в районе юго-западного Памира совершила восхождение на безымянную вершину высотой 5500 метров. По праву первовосходителей альпинисты назвали вершину «Пик Василия Шукшина».

...От города Ош, от его дрожащего в знойном мареве горизонта, через семь высокогорных памирских перевалов, через плоскую безжизненную пустыню Маркан-Су, вознесенную на четыре километра под самое небо,

ческого комбината Сергея Петровича Зуева. Отыскав среди многих нужную табличку, он толкает дверь и входит в кабинет.

— Могу я видеть помощника прокурора! — обращается он к молодой девушке в форме.

— Это я и есть, — смущаясь, отвечает девушка.

Разговор предстоит сложный. Речь пойдет о нарушении крупным предприятием правил охраны окружающей среды. И, преодолевая смущение, девушка-юрист горячо доказывает уважаемому в городе руководителю: если не обезопасить сейчас реку от загрязнения, если не внять предостережения инспектора водохраны Карнавина — недалеко до настоящей беды. А директор настроен легко, иронично, среди множества важных дел так мала эта забота — ручеек, что бежит от заводского гаража к реке. И стоит ли он горьких интонации, едва ли не трагических слов!

Так ведут своих героев через небольшой эпизод актеры Владимир Самойлов [Зуев] и Евгения Симонова [помощник прокурора].

Просмотры готового материала, последние съемки. А впереди еще один важный этап работы: монтаж многих сотен метров пленки в ленту, где образы, созданные актерами, замысел сценариста Владимира Гоника и режиссера Наума Бирмана соединятся в одно нерасторжимое целое — фильм «След на земле».



На снимке — директор комбината Зуев [Владимир Самойлов] и инспектор водохраны Карнавина [Виктор Павлов].

ЗАМЫСЛЫ

КИШИНЕВ, ГОД 1917-И

Известный молдавский актер Михаил Бадикяну, дебютировавший как режиссер картиной «Между небом и землей», приступает к съемкам нового фильма «Подозрительный». Сценарий написан Арнольдом Григоряном при участии М. Бадикяну, оператор Дмитрий Моторный, художник Михаил Гараканидзе.

— Это будет романтический детектив, — рассказывает постановщик, — а проще говоря, увлекательная приключенческая лента с острым сюжетом, с юмором, с музыкой. В основу сценария положены реальные исторические события, происходившие в Кишиневе в конце 1917 года. Воссоздать в максимальной точности тревожную обстановку тех дней нам поможет консультант фильма доктор исторических наук Александр Есауленко.

Не раскрывая сюжета картины, чтобы зрители не утратили интереса к неожиданным поворотам событий, могу сказать, что главным героем ленты станет направленный из Петрограда молодой молдавский революционер Евгений Думитру, который проникнет в великосветские буржуазные круги Кишинева под именем барона Каранфила, а помогать ему станет русская большевичка Анна Сабурова. Перед ними будет поставлена задача чрезвычайной важности и трудности...



На снимках — Желудов [Олег Ефремов], Анна [Ирина Мирошниченко].

На студии имени М. Горького роль молодого Гайдара [Аркадия Голикова] в фильме «Последний бой» [режиссер Владимир Саруханов, сценарий Бориса Камова и Павла Лунгина] исполняет выпускник ВГИКа АНДРЕЙ РОСТОЦКИЙ, знакомый зрителям по фильмам «Они сражались за Родину», «Это мы не проходили».

— Мы стремились, — говорит режиссер, — чтобы Андрей был максимально похож на Гайдара.

Гайдар же был человеком редкого характера и необычных поступков. В фильме он — восемнадцатилетний командир полка Красной Армии, направленный в Дачинско-Минусинский уезд для борьбы с бандой Соловьева.



На снимке — кадр из фильма «Последний бой».

ВНИМАНИЕ, МОТОР!

СЛЕД НА ЗЕМЛЕ

В директорском зале «Ленфильма» идет просмотр материала, отснятого киногруппой фильма «След на земле». ...Камера оператора Александра Черова провозагает по коридорам декорационного комплекса «городская прокуратура» одного из главных героев ленты — директора металлургии...

Публикация статьи кинодраматурга Натальи Рязанцевой «После кино» (№ 22 за 1977 год) вызвала большой приток читательских писем. Но дело не только в том, что письма спорят с автором статьи или соглашаются с ее выводами, — письма спорят друг с другом, углубляя и расширяя тему. Разговор о качестве суждений по поводу фильмов, определивший характер выступления Н. Рязанцевой, неизбежно привел к разговору о качестве фильмов.

И все же мы должны заметить: характер наших оценок зависит не только от качества кинофильмов, но и от уровня воспитанности, уровня знаний, от вкуса, способности понять и уважать чужое мнение. Понять не значит принять, а уважать не значит согласиться, но категоричность суждений и безапелляционность оценок никогда еще не были союзниками в споре об искусстве. Когда автор статьи в «СЭ» пишет о «взаимной терпимости, о тоне разговоров после кино», она вовсе не призывает быть терпимыми к посредственности, равнодушными к злу: опытный кинодраматург, известный зрителю такими «трудными» фильмами, как «Крылья» и «Чужие письма», Наталья Рязанцева напоминает лишь о том, что постижение искусства — это тоже нелегкое занятие, требующее от зрителя и нравственных и интеллектуальных усилий. Нам представляется очень важным вот какое положение статьи — мы повторим его:

«Судьба кино в большой степени зависит от зрителей, от всей их массы. Случайные, небрежные оценки, шум голосов, составляющий устную рекламу, или полное молчание о фильме, количество зрителей, посмотревших тот или иной фильм, — все это влияет на будущий репертуар, на качество будущего кино...»

Мы печатаем часть откликов, поступивших в редакцию. Публикуя их, мы приглашаем вас к дальнейшему разговору на тему, которую предложила редакция читательница из города Ростова-на-Дону Л. Мирная. Она спрашивает: «Что же это такое — «мое мнение»?» Давайте попробуем определить это понятие вместе. Итак, новая рубрика, рожденная читательскими письмами.

ЗАДАЙТЕ СЕБЕ ВОПРОС

Помню, как меня высмеяли на работе после фильма «Раба любви»: «Выделяется, никому не понравилась, а она в восторге...» Высмеяли меня и после телефильма «Фантазия». Откуда такая категоричность: мне не нравится, значит, ерунда! И не задают себе вопроса: а может, я не поняла или не восприняла? Главное — уничтожающая характеристика: выделяется, оригинальничает! Ну, а если действительно интересны поиски Никиты Михалкова и Анатолия Эфроса?

Н. Рязанцева пишет о зрительском восприятии, о том, что хорошо бы снять лица зрителей, послушать их реплики, сравнить оценки фильма разными аудиториями. А я вспомнила, как первый раз смотрела «Солярис» Андрея Тарковского. Со мною рядом сидели два парня и при полной терпимости зала издевались над фильмом. Их совершенно не волновало то, что они мешают окружающим услышать автора, мешают их восприятию, постижению увиденного. Я в искусстве дилетант, то есть никакой специальной подготовки не имею, но «Солярис», по-моему, произведение философское, трудное, но глубокое, дающее многое и уму и сердцу, над ним надо думать, это не серия картинок фантастического содержания.

Ну, когда же мы научимся уважать мнение других, научимся не мешать сидящему рядом? И что же это такое — «мое мнение»? Когда мы научимся не думать, что ты пуп земли и что твои суждения абсолютно непререкаемы? Когда?

Л. Мирная,
Ростов-на-Дону

РАЗНЫЕ ФИЛЬМЫ, РАЗНЫЕ ЗРИТЕЛИ

Мне всегда казалось, что письма, которые пишут читатели и зрители, просто необходимы актеру, режиссеру, то есть авторам фильма. Собственно говоря, фильмы создаются для нас, зрителей. И хотя сама я не пишу в редакции свои отзывы, всегда радуюсь за тех, кто находит для этого время. Думаю, что после статьи Н. Рязанцевой таких «охотников» поубавится. Ведь писать надо не то, что думаешь, а то, что понравится авторам. Разве это правильно?

Недавно в «Кинопанораме» я ви-

дела, как у Эльдара Рязанова брали интервью, а он торопился в кинотеатр «Художественный» на просмотр своего фильма «Служебный роман». Ведь он, видимо, не только свою картину хотел посмотреть, но и услышать, увидеть реакцию зрителей.

А они разные, зрители-то. И мнения у них разные...

Р. Положихина,
Москва

ЧТО-ТО ЗДЕСЬ НЕ ТО...

Не собираюсь вести речь о роли кино в формировании духовно-нравственного облика зрителей, о его влиянии на молодое поколение. Все это — правда, в разной степени — известно и зрителям и кинематографистам. И потому ничего, кроме удивления, статья Н. Рязанцевой у меня не вызвала. К чему же в конечном счете она призывает? К «непротивлению злу»? Нам предлагается признать свое невежество и помалкивать, учиться на «шедеврах» типа «Фантазии» и рукоплескать им.

Нет, что-то здесь не то...

К. Б.,
Павлодар

ТРУДНО, НО НЕОБХОДИМО

Если бы вы знали, как я ждала такую статью!

Ведь проблема эта касается не только журнала, не только критиков, драматургов и вообще профессионалов-кинематографистов. Это проблема общая: и для тех, кто делает кино, и для тех, кто его смотрит.

Как же воспитывать читателей и зрителей? В том, что их надо воспитывать, у меня нет сомнения. Но не у всех же такие учителя, как Н. Долинина, которая после спектакля или фильма разъясняла своим ученикам, что главное не в том, какой «душка Табаков», а в том, о чем произведение, какие мысли и чувства оно будит. Кто и как должен воспитывать вкусы кинозрителей?

Кино я люблю с детства. Когда-то бегала и смотрела все подряд. Потом, уже после университета, ходила в кинолектории, читала книги о кино. Каких прекрасных людей я видела и слышала в кинолектории, но не могут же они читать лекции в каждом кинотеатре! А ведь боль-

«ЧТО ТАКОЕ — «МОЕ МНЕНИЕ»?»



шинство не представляет даже роли режиссера в кино, не говоря уж об операторах и художниках. Видят только актеров...

Как же быть? Может, после вашей статьи дело как-то сдвинется с места. Хотя, как существуют родители, которые считают, что если они родили ребенка, то уже умеют его воспитывать, так есть и зрители, которые убеждены, что раз они смотрят фильмы, то это значит, что они все про них понимают. Трудно говорить с такими, но, вероятно, нужно. Необходимо. Почаще говорить о вкусах, о воспитании нравственном и эстетическом.

Думаю, что такой разговор будет полезен для нашего общего дела.

Л. Васильева,
Одинцово,
Московской области

ВЫХОД ТАМ, ГДЕ ВХОД

Чего доброго, Н. Рязанцева предложит еще разделить зрелищные предприятия: в один вход будет разрешен для понимающих, в другие — для непонимающих. И таблички соответствующие повесят над кассами, предупредительные плакатики. Ну и ну!

А. Г.,
Москва

«ЛЮБОПЫТНЫЙ ПОИСК СОЕДИНЕНИЯ»?

Это верно, что некоторым зрителям недостает простой вежливости, такта при оценке фильма. Торопливость в суждениях и скоропалитель-

ный приговор здесь недопустимы, главный судья — время. И все-таки...

Вы, наверное, заметили: на одном фильме люди сидят как завороченные, на другом — громко разговаривают, уходя, хлопают дверьми. В чем дело?

Наверное, было бы слишком просто объяснить, что на первом фильме сидели зрители вежливые, воспитанные, а на втором — невоспитанные. Нисколько не оправдывая тех, кто с шумом, демонстративно уходит из зрительного зала, замечу, что такая реакция, на мой взгляд, не случайна: видимо, в фильме был какой-то просчет.

Конечно, кинематографисты находятся в постоянном поиске, они ищут новые формы, ищут новые, неизведанные тропы в искусстве. Но нельзя забывать о зрителе. В конце концов фильмы создаются не ради фильмов, не ради одной лишь реализации режиссерской индивидуальности, а для зрителя. И коли говорить о судьбе фильма, то надо говорить не только о «невежливых зрителях», но и о тех, кто «в любопытном поиске соединения» породил уродливое дитя. А между тем Н. Рязанцева призывает к взаимной терпимости (невежливое зритель и серого кино). Зачем? Разве это выход — уйти с сеанса или переключить телевизор на другую программу?

Думаю, что вежливостью и взаимной терпимостью решить проблему нельзя. Не надо бояться громкого голоса зрителя — надо бояться серости на экране.

К. Ромашков,
Ногинск,
Московской области

ИЗВИНИТЕ, НО МОЛЧАНИЕ — НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО ЗОЛОТО

Сразу скажу: я не смотрел фильм «Фантазия», — но не это главное, а как говорит Наталья Рязанцева, разговор у нас о другом.

Сама идея статьи поразила меня. Выходит, что о киноискусстве могут и имеют право судить только люди киноискусства?! Разве искусство, тем более кино, не для народа? Вы мне возразите, скажете, что зрительница из Полявы и я — это еще не народ, а один фильм — это еще не искусство. Согласен. И все-таки задумайтесь, товарищи: а почему к вам в редакцию приходят «гневные письма»? Только лишь потому, что их пишут невежливые и невежественные люди? Я уверен, что зрители, которые вам пишут, — это уже по крайней мере не обыватели. Обыватель никуда не пишет, он живет в своем мирке, и ничто его не волнует, пока его лично не тронут. А по статье выходит: лучше молчаливый обыватель, чем крикливый, но активный зритель?! Не наоборот ли?

Конечно, кричать и ломать стулья не надо — в этом Наталья Рязанцева права. Но если на экране не видишь то, что хочется видеть, — не видишь раз, другой, третий? Автор статьи советует: «Не нравится — переключите телевизор на другую программу, пойдите на другой фильм». Спасибо за совет, скажет вам житель Москвы, Ленинграда, Минска и т. д. А что делать мне, уважаемая Наталья Рязанцева, если по долгу службы приходится жить в такой местности, где не то что две, а одна программа идет «с треском»? И до клуба надо идти пять километров, да и там не всегда новый фильм увидишь. А я тоже хочу новые и интересные фильмы смотреть, по своему вкусу, как вы говорите, для себя.

Здесь не советы давать надо, не судить о том, как написали, а необходимо, на мой взгляд, задаться вопросом: почему написали?

Когда речь идет о браке на заводе, об этом в достаточной мере пишут и наказывают виновных, при этом постоянно говорят об ответственности перед государством — и это считается в порядке вещей. А разве плохой фильм не такой же брак? Конечно, бракованную деталь можно определить сразу, а про плохой фильм кто-нибудь обязательно скажет, что это «любопытный поиск». И все-таки, согласитесь, брак в киноискусстве есть. И разве не вправе зритель судить об этом?

Не согласен я и с тем, что «фильмы не преподают уроков». Это смотря какие фильмы и как их смотреть.

Александр Кретов,
военнослужащий

ОСТАЕТСЯ НАВСЕГДА

Не думаю, что статья «После кино» дойдет до тех, кому она адресована. Скорее всего они ее не прочитают. А если уж прочитают, то так же рьяно возмутятся уже Н. Рязанцевой.

Такие люди закостенели в сознании своей абсолютной правоты. Приведенные выдержки из их писем заставляют думать, что они выманили бы детям ворота дома четырнадцатилетней Джульетты и забросали гнилыми яблоками «Вечную весну» Родена. Вот сейчас они с разъяренным ханжеством набросились на «Фантазию».

Истинное произведение искусства входит в нас часто с трудом, но остается навсегда.

Р. Чистова,
Москва

С Евгением Кареловым я познакомился давно. Это было тогда, когда он снимал свою дипломную работу «Дым в лесу». Несмотря на то, что он тогда еще был, как и полагается дипломнику, очень молод, общение с ним было удивительно приятным, интересным, обогащающим. Он шел в кино, сохраняя в себе глубокую любовь к нашей русской и советской литературе, одной из самых богатых и интересных в мире, литературе, которая всегда оставалась проповедником добра, человечности, гуманизма.

Свою приверженность к литературе Евгений Карелов сохранил навсегда. Надо сказать, он сам хорошо владел пером, и мне довелось быть свидетелем его первых литературных проб. Он писал рассказы, очерки, и они всегда отличались остротой и своеобразием.

Как актеру, мне довелось с ним встретиться только на одном фильме, а он снял много картин: «Служили два товарища», «Дети Дон Кихота», «Сохранившая огонь», «Высокое звание», «Два капитана», — в которых стремился вести со зрителями серьезный разговор о жизни, о прошлом и настоящем нашей страны. Он живо откликался на самые острые и злободневные вопросы нашей действительности, а это ли не признак настоящего, ищущего художника!

Картина, над которой мы работали вместе, — «Семь стариков и одна девушка» — посвящена спортивным проблемам. Обращение к этой теме было для Карелова далеко не случайным. Он очень любил спорт и в Федерации спортивного кино был одним из самых активных членов. И мне, как председателю Федерации спортивного фильма, часто случалось быть свидетелем того, как он заботился, чтобы эта тема звучала с экранов.

Как художник, он мог бы еще многое открыть нам. Но того, что уже сделано им, достаточно, чтобы память о Евгении Карелове навсегда осталась в наших сердцах...

Борис ЧИРКОВ

Мы печатаем несколько новелл Евгения Карелова.

МАЛЕНЬКИЕ ИСТОРИИ

Евгений КАРЕЛОВ

КИНО

Мне было шесть лет, когда родители впервые отвели меня в кино. Я очень ждал этого момента. Для этого мне пришлось быть и послушным, и паничкой, и вообще всем тем, кем не хочется быть в эти годы. Но КИНО гипнотизировало меня, и я ради этого жертвовал всем, чем мог.

И вот этот день настал. Мы пришли в зал клуба. Все расселись по своим местам. Я увидел перед собой белый квадрат. Смотрел на него. Но потом погас свет, и в зале наступила тишина. Было темно и тихо. «Вот что значит КИНО» — сидеть вот так в темноте и смотреть вперед, чего-то ждать. Я был счастлив. Я постигал какое-то таинство... Но вот осветился экран, и начался фильм. Я помню — это было «Гайчи». Мне было очень интересно. И сейчас для меня КИНО — это ожидание чего-то необычного, загадочно-чарующего.

СЧАСТЛИВАЯ

Стечения обстоятельств бывают разные. Вот так получилось у меня, что я попал в компанию мрачных, чем-то недовольных или просто озабоченных людей, — это был почти последний рейс метро, вагон был полупустой. Кто смотрел в пол, а кто просто, безучастно уставившись в окна, ждал своей остановки. Вот в этих самых окнах скоро и засверкала нержавеющей «Маяковская». На перроне почти никого не было. Прямо перед дверью стояла пара: мужчина лет тридцати и женщина ему под стать. Они целовались. Видимо, для них не существовало никого вокруг. Они были одни.

Когда распахнулась дверь и по микрофону объявили: «Следующая остановка — «Проспект Маркса», — женщина еще раз прильнула щекой к лицу

любимого и буквально впрыгнула в вагон. Она так и осталась стоять у двери, глядя на перрон. А в отражении я видел ее счастливое лицо и главное — глаза. Мужчина немного прошел по холлу, и выражение его лица очень напоминало лицо женщины. Когда замелькали кессоны подземной дороги, женщина так и не обернулась. Улыбка блуждала по ее лицу. Она только тряхнула головой, стараясь закинуть назад пышные, отдающие в рыжину волнистые волосы. Все взгляды были обращены на нее. Не могу сказать, что большая часть из них была поощрительна. Вот и «Проспект Маркса». Я прошел к выходу. Я увидел счастливое и задумчивое лицо женщины. Когда вагон тронулся, я помахал ей рукой! Она взглянула на меня, как на старого знакомого, через окно помахала мне перчаткой и, как мальчишка, прижала к стеклу нос.

Вагоны метро умчались. Умчалась и незнакомка. Я поднимался вверх и думал. Да пусть сохранится не только на сегодня, а на всю жизнь воспоминание об этой встрече. У меня было ощущение, что я немного погрелся у чужого счастья, и был благодарен судьбе за это.

РЫБАЛКА

Мы познакомились с ним на рыбалке. Это было на Москве-реке. Мартовское солнце уже пригревало, глаза слепила белизна снега и синий небес. Я пробурла еще одну лунку во льду и, лежа на животе, посмотрел в нее. На этот раз мне повезло, я видел, как у водорослей стояла стайка окуней. Полосатые, они почему-то казались мне похожими на тигрят. В то время, как в голову мне пришло такое сравнение, я услышал прямо над ухом чье-то посапывание. Я поднял



голову: мальчишка лет пяти старался тоже заглянуть в ледяную скважину.

— Посмотреть хочешь?

— Ага...

— Ну, смотри!

Я уступил место. Мальчик тоже лег на живот и, прикрывшись ладошками в зеленых варежках, стал смотреть в лунку.

Я насадил на мормышку свежего красного, как икринка, мотыля.

— Ну, дружок, давай-ка попробуем счастья!

— Лови, — сказал мальчик.

Я опустил в лунку удочку и, не отрывая от нее взгляда, спросил:

— А как тебя зовут?

— Алешка-картошка, Бирюлькин.

— А почему ж «картошка»?

— Потому что я много картошки ем и еще огурцов.

— А...

— А тебя так?

— Дядя Женя. Живешь, что ль, рядом?

— Ага, в Денисовке. Меня уже одного пускают. Прошлый год нет.

Сторожок из пружинки согнулся, я подсек, и на льду, как на сковороде, запрыгал окулек. Маленький он был. С палец, не больше. Я осторожно снял его с крючка и опустил обратно в лунку. Мотнув хвостом, он скрылся в синеватой глубине.

— Ты почему его отпустил? — поинтересовался Алешка Бирюлькин.

— Маленький он еще...

— А... это правильно. Когда я вырасту большой, и она вырастет — рыба.

— Да, пожалуй...

— Это ты правильно сделал, — сказал Алешка Бирюлькин. — Ну, я пошел. До свидания!

— До свидания, Алеша.

Алешка сопя влез на взгорок и зашагал к деревне. Шел он обстоятельно, не спеша...

Золотой глобус... Специальный приз журналистов, аккредитованных в Голливуде. Этой награды в 1977 году удостоена София Лорен за поистине «межконтинентальную популярность». Уже в силу данного обстоятельства творчество актрисы заслуживает внимания — серьезного и пристального

Маленький пригород Неаполя — Поццуоли. Жалкая, тесная лачуга, постоянные лишения, отчаяние и доводящий до безумия голод. Здесь росла будущая звезда, урожденная София Шиколоне. Отец семейства в поисках лучшей жизни бежит от вечно голодных ртов. Идут годы... Пятнадца-

тилетняя София, простодушно считавшая себя дурнушкой, уступает настояниям матери — неудавшейся актрисы — и принимает участие в одном из многочисленных местных конкурсов красоты. Она была искренне удивлена, оказавшись второй. А для энергичной синьоры Шиколоне событие это стало своего рода указующим перстом. Уверовав в счастливую звезду дочери, она не колеблясь выбирает дорогу в «вечный город» — Рим.

Трудно сказать, действительно ли София приобрела в те годы какой-то актерский навык или продюсеры просто пожелали избавиться от длительной осады своих резиденций синьорой Ши-

колоне, но так или иначе в 1949 году София наконец прорывается в мир кино, чтобы сыграть крохотный эпизод в забытом ныне фильме «Сердца на море». В последовавших за ним коммерческих безделушках «Это был он. Да, да...», «Фаворитка», «Шесть жен Синей бороды» она добивается внимания режиссеров, оценивших ее броские внешние данные.

К этому времени в итальянском кино разыгрались события весьма драматичные. Неореализм начал медленно угасать, все чаще уступая место чисто развлекательной продукции — «розовому неореализму», утвердившему и новый тип звезд-простолодюнок, неотразимых и прекрасодуш-



Фото Валентина Мастюкова

пресс-клуб

filmspiegel

УМЕТЬ ПОНИМАТЬ ЛЮДЕЙ

На сцене Берлинского драматического театра он играет сейчас Актера в пьесе Горького «На дне». В кино — снимается на студии ДЕФА в фильме «Ожоги», только-только завершив ра-

боту над ролью в картине «Оттокар, который хочет улучшить мир».

Сегодня мы публикуем интервью корреспондента журнала «Фильмшпигель» Анны Штефан с одним из самых популярных актеров в ГДР Дитером Вином.

Вопрос. Должен ли актер быть каким-то особенным человеком?

Ответ. Думаю, нет. Просто ему необходима сверхнаблюдательность, чтобы как можно точнее запомнить реакцию окружающих на то или иное событие, ту или иную информацию. Актеру надо быть своего рода психологом, надо интересоваться

людьми, их жизнью, их работой. Изоляция для актера смерти подобна.

Он должен заботиться о людях, для которых играет. И в этом отношении, мне кажется, мы вообще не вправе быть какими-то особенными, как-то обособившимися от людей.

Вопрос. Вот уже пятнадцать лет вы играете в театре имени Максима Горького. А вашим ролям в кино и на телевидении нет числа. Есть ли среди них любимые?

Ответ. Только не ждите ответа: «всегда — последние». Я бы скорей сказал так — всех дороже мне са-

мая трудная роль. Та, в которой я должен испробовать новые средства самовыражения, к которым раньше не прибегал. Многие роли я забыл, а другие и спустя долгие годы хорошо помню. Например, роль в «Лжеце» Гольдони. В то время я был начинающим актером в Гере. Именно тогда я первый раз почувствовал, что можно ощущать радость вместе с публикой и что эта совместная радость невероятно продуктивна для актера.

Вопрос. Почему вы снимаетесь в кино?

Ответ. Без театра я был бы са-

ных, флагманом которых стала Джина Лоллобриджида. В «плохоньких» платьицах от первоклассных портных, они оккупировали экраны мира. София с ее чувственной красотой идеально соответствовала сиюминутным требованиям итальянского кино. Продолжение ее карьеры казалось делом решенным. Трудно сказать, насколько успешной была бы эта карьера, если бы не одно обстоятельство...

В римском саду «Колле-Оппио» (снова конкурс красоты!) она знакомится с продюсером, в прошлом адвокатом Карло Понти. Почти двадцать лет спустя она назовет это событие «встречей с волшебным принцем». Карло Понти представил

героиню должны были уступить место исследованию самому серьезному. К этому обязывали тщательная психологическая разработка образов произведения и его антифашистская направленность. Под руководством Де Сики, опытного режиссера и превосходного педагога, задача оказалась ей по плечу. Неожиданно для многих роль Чезиры явилась подлинным триумфом актрисы. Ей присудили премию Международного кинофестиваля в Канне (1961 г.), а также американского «Оскара».

Успех утвердил Лорен в ее собственных глазах. Она старается быть требовательной и осторожной в выборе ролей. Но намерения актрисы,

ставшей героиней и жертвой кабального аттракциона «кинозвезда», не находили отклика у продюсеров, которые предпочитали риску уже апробированные рецепты зрительского успеха. Лорен оказалась как бы приговоренной к фильмам определенного плана. По меткому замечанию польского киноведа Болеслава Михалека, то были картины, «где нехватка смелости в изображении возмещалась намеками на разврат». Справедливо ради отметить, что в этих работах Лорен удалось продемонстрировать мастерство перевоплощения, комедийную легкость, тактичность и большой вкус (вспомним хотя бы ленту Де Сики «Вчера, сегодня, завтра»). Но, пожалуй, важнее то, что они послужили своеобразной разминкой перед взлетом, обеспечившим Лорен место в ряду крупнейших драматических актрис мирового кино. Огромный успех ее в роли Филумены («Брак по-итальянски») в значительной степени был запрограммирован драматургией образа — наиболее удачного и с психологической точки зрения варианта облюбованного актрисой национального характера. Жюри IV Международного кинофестиваля в Москве присудило ей премию за лучшее исполнение женской роли.

Не все, однако, сразу отказались от укоренившихся взглядов на актрису. А вместе с тем София Лорен переросла свой прежний образ, ставший чем-то вроде ядра, прикованного к ноге каторжника. При поддержке Понти Лорен решительно повела наступление на «миф Лорен». Она отвергает баснословный гонорар в два миллиона долларов, не пожелав показаться нагой (непременное условие) в фильме американского продюсера Кларенса Такера. Она, не колеблясь, затевает судебный процесс против журнала «Луи», опубликовавшего фривольные снимки загримированной под Лорен манекенщицы. Она решает на эксперимент, немислимый еще каких-нибудь пятнадцать лет назад: появляется на экране в облике обычных, простых женщин. Правда, этот ее шаг находился в согласии с утверждавшимися в кино тенденциями. Звезды с мраморными лицами и жемчужными улыбками становились постепенно символом кинематографического палеозоя. На смену им пришли женщины с самой заурядной внешностью, «женщины, живущие напротив», как называют их в Америке. В «Подсолнухах» Де Сики Лорен еще оправдывает прозаическую внешность своей Джованни ретроспективными сценами, где она ослепительно хороша. Но уже в одной из последних своих работ («Особенный день») она идет дальше: полностью отказывается от победительной внешности звезды, создает образ оглушительной фашистской идеологической римской обывательницы. Кроме того, Лорен максимально расширяет свой актерский диапазон. В «Человеке из Ламанчи», например, София пробует себя как актриса мюзикла, а в прошедшей у нас недавно «Поездке» создает в необычной для себя притупленной манере образ смертельно больной женщины.

Усилия Лорен не проходят даром. «Это крупнейшая актриса, — скажет о ней Де Сика, — которая может играть и фарс и трагедию». А Лукино Висконти добавит: «София не только великолепная актриса. Благодаря своему обаянию она воздействует на вас как личность. В жизни она, пожалуй, еще привлекательней, чем на экране». Картины дополняют преисполненные уважения сообщения прессы о личной жизни Лорен — примерная супруга, любящая мать, — что иллюзорно приближает знаменитую Софию к тревогам и заботам тысяч простых женщин.

София Лорен пребывает в зените славы. И если в ожидании ее новых артистических взлетов кто-то задается вопросом «Кто же она, Лорен?», ответ однозначным не будет: фотомодель, звезда легковесных пустяков, Золушка, попавшая на бал кинематографической удачи, большая разноплановая актриса и, может быть, одна из самых громких легенд послевоенного мирового кино.

зарубежное кино в лицах

Радион БЕРНАДСКИЙ

МЕТАМОРФОЗЫ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Софию Лорен (окончательный вариант псевдонима актрисы) Витторио Де Сике. Это было его первое «волшебство». «Де Сика не только мой первый великий режиссер, не только актер, перед которым я преклоняюсь, — говорит София. — Де Сика... мой отец, мой учитель, мой наставник. Их совместная работа «Золото Неаполя» была этапной для актрисы. Именно здесь, в роли уличной торговки Пиццайолы, она еще неосознанно, как бы пунктиром, наметит тот характер, который станет залогом ее будущих творческих побед. Характер женщины несколько вульгарной и суматошной, простодушной и коварной, мстительной, верной, греховной, но неизменно притягательной. Однако пока продюсеры видели в ней лишь старательную натурщицу, героиню бесконечно тиражируемой экранной «судьбы» — бедная, но победительно прекрасная...

Воодушевленный первым успехом Лорен, Карло Понти приступает к осуществлению масштабной операции, в результате которой предполагалось, что София, перешагнув рамки национальной популярности, вырвется на широкий международный простор. Лорен предпринимает вояж за океан, в Голливуд, закрепиться в котором представилось акцией весьма престижной. Поездка оказалась в высшей мере своевременной: актриса не меньше нужна была Голливуду тех лет, чем сама в нем нуждалась. Действительно, конвейерная система американского кинопроизводства неизбежно приводила к нивелировке актерских индивидуальностей. Стандартизированные секс-бомбы изрядно приелись зрителю, требовавшему новых лиц и новых впечатлений. В этих условиях экзотическая итальянская звезда пришла как нельзя кстати. Американские фильмы Лорен (например, знакомые нам «Ключ», «Любовь под вязами») исправно отражали эту точку зрения продюсеров. Одна из картин — «Черная орхидея» Мартина Ритта — принесла Софии «Кубок Вольпи» на Международном кинофестивале в Венеции (1958 г.).

Вернувшись на родину, Лорен, утомленная голливудской продукцией, с жадностью берется за роль Чезиры в экранизации романа Альберто Моравиа «Чочара». Она вновь возвращается к традиционному для многих ее итальянских работ народному характеру. Но теперь поверхностность и легковесность ее прежних «розовых»



Кадры из фильмов: «Любовь под вязами», «Альтонские узники», «Вчера, сегодня, завтра», «Брак по-итальянски», «Подсолнухи»

мым печальным человеком в этом мире. Без кино тоже! Мне необходимо и то и другое. Кино кое в чем прямей, непосредственней. Театр — мать актерского искусства, его основа, его родной дом. Но и работа в кино имеет свою привлекательность. Случается так, что на съемках фильма я совершенно забываю «соперничающее» искусство — театр.

Вопрос. Можете ли вы себе представить, что у вас другая профессия?

Ответ. Вот уж в чем я не нуждаюсь! Ведь у меня целая сотня с лишним профессий! Я всякий раз

другой человек. Я живу в самых разных временах: сегодня я в армии, а завтра, скажем, при дворе, да еще в роли не придворного, а самого короля...

Вопрос. Как вы работаете над ролью?

Ответ. Очень по-разному. Для подготовки к спектаклю ли, к фильму ли всегда требуется точная информация. Не только о моей роли. Но также об эпохе, о моих «современниках». Стало быть, я много об этом читаю. Мой интерес простирается вплоть до деталей реквизита и костюмов...

Когда же я приступаю к «построению» роли, я начинаю с того, что ищущу в ней противоречие. Я не люблю людей, у которых сразу на все есть готовое решение.

Текст дан мне в готовом виде, это бесспорно. Но ведь актер может одну и ту же роль сыграть по-разному — и гладенькой и колючей. Я пытаюсь «прогладить» сцены против шерсти». Порой это очень трудно.

Вопрос. Тщеславны ли вы?

Ответ. В точности, как все другие люди.

Вопрос. Бывают ли у вас сомнения?

Ответ. Да, например, в тех случаях, когда работа на радио вместо договоренных четырех часов кончается уже через два, и режиссер и я довольны результатом. Тогда я выхожу из студии неуверенным — было уж все прошло гладко. Слишком гладко. Я счастлив, когда мне трудно, когда задание требует от меня полной отдачи, когда мне кажется, что я дохожу до предела моих возможностей. Так что чувство сомнения я хотел бы сохранить на всю жизнь.

Сокращенный перевод с немецкого А. Маркова

прошлое,
которое
с нами

ОН ОСТАЛСЯ МОЛОДЫМ

Михаил КУЗНЕЦОВ



Кадр из фильма
«Иван Грозный».
М. Кузнецов (слева)
в роли Федора Басманова,
А. Бучла
(Алексей Васманов)

С. М. Эйзенштейн

На съемках фильма
«Иван Грозный».
В заглавной роли
Н. Черкасов

Народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР Михаил Артемьевич КУЗНЕЦОВ хорошо известен зрителям по фильмам «Иван Грозный», «Машенька», «Командир корабля», «Без вести пропавший», «Тарас Шевченко», «Чрезвычайное происшествие» и другим.

В предлагаемой статье актер рассказывает о работе с Сергеем Михайловичем ЭЙЗЕНШТЕЙНОМ, 80-летие которого было широко отмечено советской и мировой общественностью.

Простить себе не могу, что я не вел дневника тогда, в те далекие военные годы, когда в Алма-Ате снимался у Сергея Михайловича Эйзенштейна в «Иване Грозном». Надо было хоть краткие записи делать — ведь мы виделись ежедневно — и на съемках и в свободное от работы время. И потом, уже в Москве, встречались часто. Но я был молод и как-то не задумывался над тем, что каждая такая встреча драгоценна. Это я понял позже, когда Сергея Михайловича не стало. А сейчас, когда мне самому шестьдесят, я знаю, что такие люди, как он, встречаются чрезвычайно редко.

Я приехал в Алма-Ату в сорок втором с группой фильма «Машенька», где играл Алексея. Мы должны были закончить съемки и вернуться в Москву. Но в самом начале войны в столицу Казахстана Алма-Ату были эвакуированы киностудии «Мосфильм» и «Ленфильм»; мы, естественно, тоже остались. А вскоре, когда закончились съемки в «Машеньке», Эйзенштейн пригласил меня сыграть Федора Басманова в «Иване Грозном».

Вот так мы встретились.

Возвращаясь к тем далеким дням, вспоминаю самое важное, дорогое. Что было самым ценным в Сергее Михайловиче? Мне кажется, необычное внимание к тому, чем он занимался, к людям, с которыми работал. И уважение к точке зрения, к мнению другого человека...

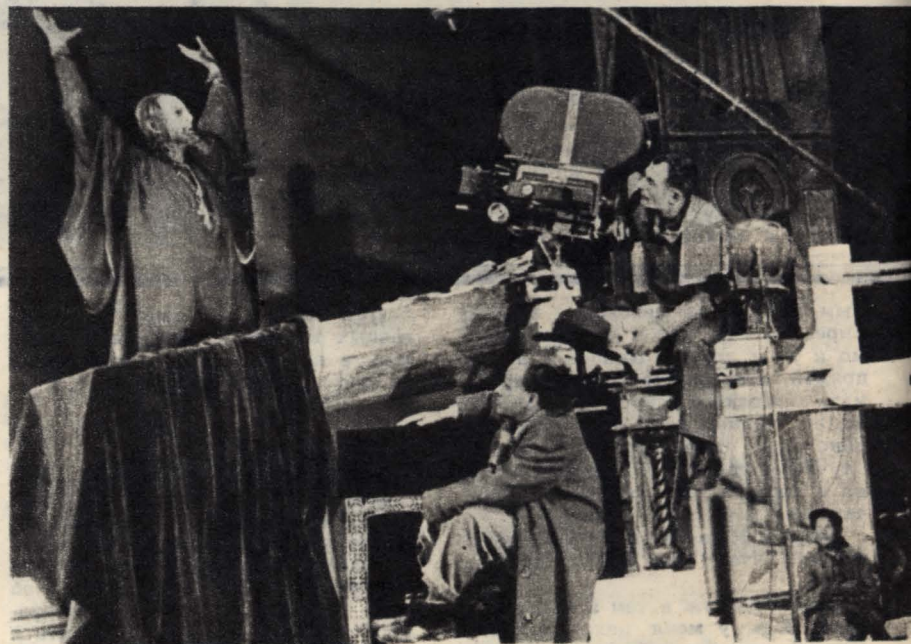
Режиссура Эйзенштейна — явление особое. Сниматься у него было поначалу трудно. Я учился в студии Станиславского, застал и самого Константина Сергеевича, с нами много занималась Мария Петровна Лилина, я привык к актерской школе МХАТа. Любил выяснять и понять все до конца — каждую задачу, каждое физическое действие. Воспитание актера по системе Станиславского приучает к логике действия, к правильно поставленной задаче, к уяснению мель-

чайших мотивировок и предполагает огромную внутреннюю работу актера, учебу «по всем правилам». Придя к Эйзенштейну, я и был таким учеником по всем правилам. Мне нужны были постоянные обоснования каждого действия, и я все время приставал к Сергею Михайловичу с вопросами. Он усмехался и терпеливо объяснял.

К актерам Сергей Михайлович подходил индивидуально. Знал каждого своего актера — его характер и особенности. Он был привязан к актерам, с которыми работал. Из «Александра Невского» он пригласил двоих — Черкасова и Абрикосова, причем Абрикосову предложил роль совершенно другого плана, чем в прежнем фильме: Федор Колычев совсем не похож на быллинного богатыря Гаврилу Олексича. Сергей Михайлович не раз повторял, что хотел снимать и Охлопкова в «Грозном», в роли Владимира Старицкого. Но Николай Павлович не соответствовал этой роли по возрасту: в фильме Владимиру лет двадцать. Как ни прикидывал режиссер, операторы Москвин и Тиссэ его убедили, что это неосуществимо. Вы думаете, Эйзенштейн успокоился? Нет, он стал ломать голову над тем, как бы найти актера, похожего на молодого Охлопкова. И нашел! Нашел Павла Кадочникова...

Однажды Эйзенштейн был в алма-тинском зоопарке и увидел там снежного барса. Сергей Михайлович мне сказал: «Пойди в зоопарк, посмотри, какие глаза у снежного барса. У Федьки Басманова должны быть такие глаза».

Я, конечно, пошел и посмотрел. И первое время старательно таращил глаза. Мне показалось, что у барса они большие, круглые — и Федору нужны такие же. «Нет, ты не понял, — поправил меня режиссер. — У барса, заметь, глаза не только большие, они все время пульсируют, как бы ищут фокус. Федька, защитник Грозного, страж его, опричник ближайший, смотрит на окружающих такими же



пульсирующими глазами, таким же подозрительным взглядом: а не задумал ли кто противу любимого царя каверзу, измену? И даже когда Федька молчит, у него немного пульсирует глаз».

Это режиссура, идущая и от наблюдения, и от знания человеческой психологии, от возможностей актера. Мне, во всяком случае, ассоциация со снежным барсом очень помогла.

Вот еще пример. Снимали мы сцену для третьей серии фильма: царь узнал, что по его приказу в Новгороде казнили 1200 бояр. Измученный бессонницей, в длинной черной рясе, изорванной, мокрой от пота, Иван вбегает ночью в пустой собор, на стене которого огромная, во весь рост икона — бог Саваоф. Гложет царя совесть, что загубил он столько людей. С посохом в руке, жалкий и униженный, становится он на колени перед иконой и кричит: «Простишь ли, царь небесный, царя земного? А? Молчишь? Не хочешь отвечать царю земному?» И в ярости, вспыхнувшей мгновенно, швыряет посох в лицо бесстрастно глядящего бога. И застывает в конвульсивной позе. Это была очень сильная сцена: мрачно, неровно освещенный собор, гулкое эхо; страшная внутренняя тревога, терзающая царя, великолепно передавалась Черкасовым.

В это время из-за колонны выглядывает Федор Басманов. Глаза его полны слез. Он говорит: «Да, тяжело дело царское». Сцена довольно трагическая. Сняли мы один дубль. Сергей Михайлович вдруг наклонился, стал что-то искать на полу. Кажется, нашел, поднял, взял двумя пальцами, подул на него — вроде что-то небольшое, круглое, мне издали не рассмотреть, — положил на ладонь и несет мне. Протянул мне ладонь — а на ней ничего нет! Что такое? Я опешил: «Что это, Сергей Михайлович?» «Глаз у тебя выпал!» И смотрит на меня лукаво. Я понял, что слишком широко открывал глаза. Больше никаких замечаний режиссер не сделал: «Глаз у тебя выпал!» Сняли второй дубль, и Эйзенштейн сказал: «Вот теперь хорошо».

Замечания актерам Сергей Михайлович предпочитал делать именно в такой форме — чтобы они сами думали, поправляли себя, искали новое решение. И чаще всего облекал замечания в шутовую форму. Сколько ни вспоминаю, он всегда шутил на съемках, особенно с Черкасовым.

Николай Константинович был ему дорог по «Александрю Невскому» и любим с тех пор. Они прекрасно понимали друг друга, ценили юмор, розыгрыш и вот так, шутя, работали над трагедией. К слову сказать, Сергей Михайлович считал — и, конечно, он прав, — что актер всегда должен быть в хорошем настроении, что бы ни играл — фарс, трагедию, комедию, драму. Он удивительно умел создавать хорошее настроение на площадке, рождать атмосферу творческой увлеченности. И все делалось свободными, раскованными, остроумными, веселыми, несмотря на военное время, недоедание, усталость, вопреки естественному беспокойству за судьбу близких. На съемках царило доброе, хорошее, чуть шутовское настроение.

К актерам Сергей Михайлович относился внимательно, выслушивал их мнение и считался с ним. Но если не соглашался, твердо настаивал на своем и на компромиссы не шел.

Добивался своего Эйзенштейн всегда тактично, не ранив самого актера.

Готовится сцена убийства сына Ефросиньи Владимира Старицкого. Тетка царская подослала убийцу к Ивану, но в царские одежды обрядили Владимира, и в соборе Петр Волынец ударил его ножом в спину. Выбежала Ефросинья, увидела распростертое тело и закричала: «Умер зверь!» И

вдруг из глубины собора, меж рядов oprичников, идет на нее Иван. В ужасе она сняла ногу с трупа — и увидела, что убит ее сын, которого она страстно хотела сделать царем московским.

Сцена снималась ночью, как и весь фильм, — днем город не мог нам дать нужного количества электроэнергии. И тут открылась дискуссия между режиссером и актрисой. Бирман — сама режиссер, у нее много театральных постановок, и свою роль, естественно, она строила и как режиссер. И в чем-то, вероятно, точки зрения Сергея Михайловича и Серафимы Германовны не совпадали. Итак, идет творческая дискуссия. А уже все готово, надо снимать, время дорого! Но Бирман произносит монолог, обращенный к Эйзенштейну. На коленях у нее — убитый сын. Режиссер ей что-то объяснил, и она начала петь песню «Купался бобер». Начала — и остановилась. И продолжает монолог. Эйзенштейн уже не возражает, а говорит только: «Да, да... правильно... так... посох левой... нет, правой... так, хорошо». Бирман держит посох и продолжает свою tiradu, а режиссер невозмутимо: «Посох выше... чтобы набалдашничек, набалдашничек чтобы играл... так... нет, посох не нужен совсем... уберите его...» Бирман, раскаяясь, доказывает свое, а Сергей Михайлович спокойно: «Нет, без посоха плохо... давайте его левее... нет, правее... выше... ниже». Я подошел к режиссеру и на ухо говорю, мол, надо снимать, сколько можно «посох левой, посох правой», а он отвечает: «Ничего, ничего, мне надо, чтобы она устала». Как только актриса действительно устала, он начал выстраивать задуманный образ. Тогда, видя, что она не находит понимания у Эйзенштейна, Серафима Германовна обратилась к лежащему на коленях Кадочникову: «Павел Петрович!». А Паша крепко спал! «Он спит!» — с возмущением сказала Бирман. — Вы подумайте, я тут волнуюсь, а он спит!» «Между прочим, ночь, Серафима Германовна, — ответил Эйзенштейн, — у него ни одной реплики, он вообще убит и правильно сделал, что уснул!»

Повторяю, он был очень внимателен к окружающим, при некоторой отрешенности, самоуглубленности, свойственной много размышляющим и много пишущим людям. В Алма-Ате актеры скопом жили в полуподвальной комнате гостиницы Дома Советов, в ней стояло штук пятнадцать кроватей. Мебели никакой, с потолка на шнуре висела слабая лампочка, так что ни почитать, ни письмо написать. Мы попросили другую — сказали, что другой нет. Пожаловались Эйзенштейну — он был тогда художественным руководителем студии. Пригласили его к нам. Посмотрите, мол, как живут актеры. Он зашел, посмотрел и сказал: «Да, живете вы вполне». И ушел. И мгновенно нашлись и лампочка и мебель!

Хочется нарисовать его портрет так, как он умел: брал карандаш и несколькими линиями — раз, два, и рисунок готов. Линию он видел необычайно. Много лет его великолепные рисунки путешествуют по всему миру. Не будь Эйзенштейн режиссером, он, вероятно, стал бы художником. Природа дала ему огромные способности, но не дала одного — здоровья. Иногда он говорил: «Я старый человек, я устал». И я тогда думал, что он в самом деле стар. А он был молод. Он ушел, не сделав главного. Я убежден в этом. Он остался бы самим собой, но, думаю, приблизился бы к Станиславскому, к психологической актерской школе. Он ведь задумал фильм о Пушкине. Подумать — Пушкин! Сложнейшая задача, и к ней Сергей Михайлович был готов...

Сегодня Сергею Михайловичу было бы восемьдесят, но и сегодня молодого его великое искусство.



СЛОВО О ДРУГЕ

...Все кажется — пройдут эти похоронные хлопоты, и в тишине обычного рабочего дня мы сядем за свой вечно захламленный стол, чтобы, отвлекаясь на телефонные звонки, шутки и долгие споры, начать писать. На столе еще лежат недоделанные общие наши воспоминания о Михаиле Ильиче Ромме в работе над «Обыкновенным фашизмом». И вот уже пришла пора вспомнить Юру Ханютину...

Он умер, не достигнув 50 лет, на ходу, собираясь на вечер памяти Эйзенштейна. Может быть, главное в нем было то, что он был человеком чрезвычайных способностей.

Проще, конечно, было бы написать «талантливый», но слово это, щедрым — пусть даже и по делу — нами раздаваемое, как-то затерлось и потеряло индивидуальность. Юра был именно что способен, притом в степени чрезвычайной. Это означает, что в нем всегда была внутренняя готовность — то, что в физике называется «потенциальной энергией».

Он не был книжником, кабинетным человеком. Но, столкнувшись с интересующей его проблемой, он становился уплотненно и высоковольтно работоспособен, заряжая этим людей вокруг себя. Это знают все, кто работал когда-либо с ним вместе, — в институте, на киностудии или за письменным столом. У него почти не было среднего состояния, медленного протекания мысли. Досугу он тоже предавался с азартом. Шахматы, теннис, плавание, магнитофон, марки, сочинение и исполнение капустников и просто веселое застолье в кругу друзей — все было ему не чуждо, и во всем он любил не конечный свой успех, а сам процесс.

Юра не был слишком здоровым человеком — у него были минуты мрачности, одиночества, хандры. Но стоило ему очутиться на людях, как он снова становился — не притворялся, а именно становился — веселым, заводным, бедовым.

Круг друзей у него был замечательный, сохраненный со школьных лет, что не часто случается в наше деловое время. Может быть, потому, что они — дети войны — рано узнали трудности жизни и навсегда сохранили вкус к ее радостям — творческим и человеческим. У него осталась прекрасная жена — болгарская художница Мария Иванова — и отличный сын Алеша, тоже кинематографист.

Есть люди, которые живут «в себя» — они могут быть сдержанными, замкнутыми, глубокими. Юра жил «из себя» — в мир, и за это его любили друзья, ученики... Не то чтобы у него был отменный характер или не было недостатков — его можно вспомнить всяким, — но он был из тех, кто, не задумываясь, берет все на себя. Женщина всегда могла чувствовать себя рядом с ним женщиной, ученик — учеником, сотрудник мог рассчитывать на руководство и на помощь. В этом Юра был щедр и вовсе не демонстративен. Мало кто знает, каким был он отцом, братом, товарищем. Разве что близкие... Очень рано лишившись матери и отца, сам он легко принимал старшинство даже там, где был младшим по возрасту. Он всегда был опекающим, а не опекаемым.

Кроме критической работы, замедленной на время нашими общими сценарными делами, а в последнее время — бурной, Юра написал много глав в истории советского кино, изданной Институтом истории искусств. Он был одним из самых знающих и толковых историков кино, в особенности 30-х и 40-х годов.

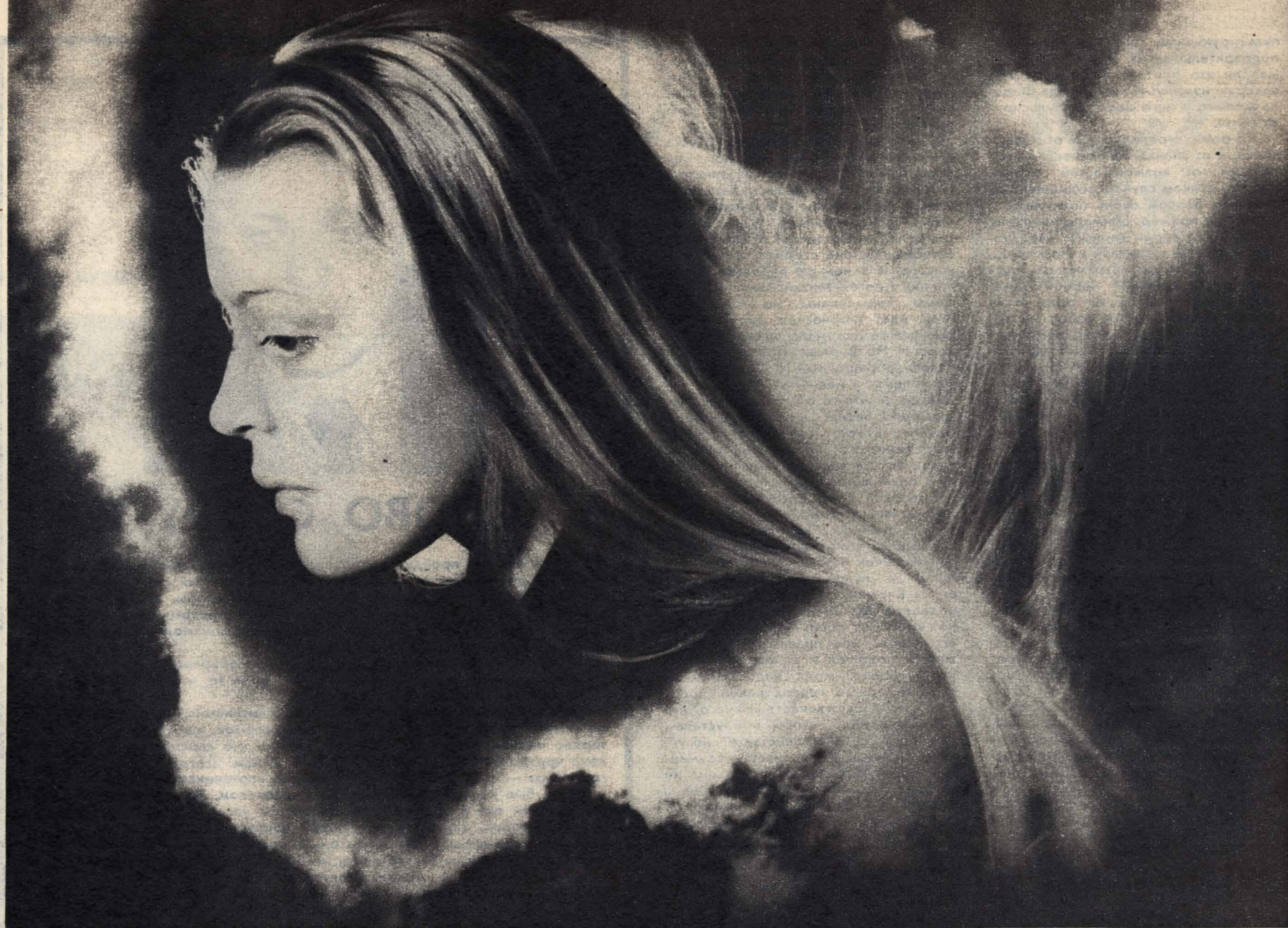
Историк кино по профессии, Юра был человеком сегодняшнего дня еще и в том смысле, что очень остро ощущал настоящее в его проблемности и конфликтности. Это сделало его документальщиком. Историю кино он ощущал как социологию действительности.

Кино он любил в его материальности: нестройную и в то же время слаженную работу съемочной группы, страницы сценария, которые можно черкать, пленку, монтажный стол — особенно по вечерам, когда пустеет студия и можно подумать над острым стыком кадров, поворачивающим мысль или рожающим эмоцию.

Он был настоящим кинематографистом еще и потому, что работа в искусстве была для него та же работа с людьми, организационной работой, которую он любил и умел делать. В последнее время он руководил сектором кино стран социализма в Институте истории и теории кино.

Правду сказать, мы не очень-то умели и любили говорить «друг другу комплименты», как поэт Булат Окуджава. И сейчас мне хочется сказать: «Юра, как плохо, что тебя нет, и как хорошо, что ты был...»

Маяя ТУРОВСКАЯ



ЗНАКОМЬТЕСЬ МИНИАЧОВА

«Фотография кажется легким делом. Это разнообразное и странное занятие, единственным общим знаменателем которого является орудие труда — фотоаппарат». Эти слова, сказанные известным французским фотографом Анри Картье-Брессоном, вспомнились в дни прошедшего Московского кинофестиваля.

Фоторепортеры все как один бросались в атаку на очередную кинознаменитость, но вели они себя по-разному, эти фотопозты и фотопрозрачки, фотонаторы и фоторетрограды, фоторыцари и фотопираты. А одна из них, милая, элегантная женщина, казалась почти безучастной к этому буйству фоторепортажа. Лишь изредка вынимала она из сумочки фотоаппарат, чтобы снять один-два кадра. Но каждый щелчок затвора ее камеры был точен, как выстрел снайпера.

В том было легко убедиться: тогда же, в дни киносмотр, в фойе Центрального фестивального зала была открыта выставка работ чехословацкой фотохудожницы Зузаны Миначовой. На этих страницах — несколько фотографий из представленной экспозиции.

Зузана Миначова окончила фотографическое отделение художественно-прикладного училища и пошла работать на братиславскую киностудию «Словенский фильм». Должность ее называлась «фотограф-художник», но вторая часть этого названия поначалу не очень соответствовала действительности. Работа студийного фотографа носит подчас чисто технический характер. И Миначова добросовестно выполняла задания, не ставя перед собой творческих задач. Однако сама атмосфера киностудии, атмосфера кинотворчества



«КВАРКВАРЕ»

Александр БУРАВСКИЙ

Кажется, получится веселый фильм. Забавный, хитрый. Ну, разве не хитро придумано: во дворе уездного комиссариата (дело происходит в 1917 году, после Февральской революции) возвышается колоссальных размеров бочка. В стенах прорезаны окошки и забраны решетками. Это небольшое деревянное зданище, используемое комиссаром уезда от эсеровской партии Кваркваре Тутабери в качестве тюрьмы, так перенабито заключенными, что раздулось, разбухло и совершенно случайно (а вернее, по веселой воле художников-постановщиков Дмитрия Эристави и Кукури Цхакая) приняло форму винной бочки. Но сколько же можно сажать людей в тюрьму, она ведь, как говорится, не резиновая. Может запросто лопнуть. Как бочка.

И — в финале картины — действительно лопнет (по веселой воле авторов сценария Реваза Чейшвили, Дэви Абашидзе и режиссера Дэви Абашидзе). Щепки в стороны разлетятся!

Короче говоря, на киностудии «Грузия-фильм» снимается «Кваркваре».

«Кваркваре Тутабери» — название пьесы драматурга Поликарпа Какабадзе, с успехом идущей на сцене почти полвека. Сегодня по мотивам пьесы режиссер Д. Абашидзе снимает фильм.

...Узники по-грузински темпераментны, высунулись, как могут, из окон и орут, насылают проклятия на голову властителя уезда. В общем, очень мешают работать — приходится Кваркваре, поднимаясь на крыльцо своего учреждения после блаженства в бане, зажимать кулаками уши и натягивать каракулевую папаху на глаза. Чтобы не расплыться по пустыкам, не отвлекаться, не терять сосредоточенности в работе. А работы много! Планов прорва! К примеру, обед. Кваркваре по себе знает: аппетит необходимо удовлетворять. Стало быть, хорошо бы открыть «народную столовую» на мельнице. Сказано — сделано. Открыли. Только вот крохотная поправка: в столовую ту никого, кроме Кваркваре, не пускать! Ни-ни! Еще чего. Работы горы! Планов горы! Кстати, горы мешают обзору остроконечными вершинами, дают массивной величавостью. Любопытно: что там, за горами? Надо бы туннель пробить, а? Хорошо бы! Сказано...

Понятно, кто такой Кваркваре? Переводится с грузинского так: ворошитель золы. Любит сидеть у очага и палкой водить по золе, рисуя загадочные чертежи и фантазируя: мост бы построить! (Пробовал, кстати, да рухнул мост.) Туннель бы проложить! (По счастью, не успел.)

Очень напоминает какабадзеvский Кваркваре гоголевского Манилова, помноженного на Ноздрева. Однако в арсенале нашего героя немало и других замечательных качеств. Среди них абсолютная, ну просто-таки полнейшая беспринципность. Все равно кому присягать в верности, лишь бы оставаться на поверхности. Приспособленец он, Кваркваре Тутабери, отъявленный, лишенный даже признаков собственной программы. Просто несет человека в вихре событий. А события ошеломляющие: Февральская революция! Позже, когда грянет Октябрьская,

вихрь событий уже не понесет — снесет Кваркваре, сдует его, и станет даже удивительно: как всплыл подобный тип? Могло ли вообще такое приключиться в природе?

Могло. Не зря ведь лидер грузинских эсеров Вашаломидзе (его играет Баадур Цуладзе) вот уже третий дубль сердечно напутствует храброго главнокомандующего Кваркваре перед отправкой на фронт. Герой! Победитель! Надежда и оплот! Призывно гудит паровозик, и прыгает наш герой на подножку, и игриво вкатывается в кадр вагончик, везущий армию Тутабери.

А войско-то, войско!.. Пугает бандитским видом, а не страшно. Поскольку смешно! Вот телохранители главнокома, вооруженные, как пираты, и, кажется, попавшие в «революционную» теплушку непосредственно с большой дороги. И катятся все они бог знает куда, бог знает зачем — во всяком случае, ни до чего хорошего они не докатятся, впереди туманное, малообещающее будущее, белый дым.

— Больше дыма, паровоз! — кричит оператор Игорь Амасийский, и верно: пусть комичное воинство побархается вслепую среди ватных клубов — это весьма символично.

В роли Кваркваре Тутабери снимается народный артист Грузинской ССР Давид Абашидзе. В его исполнении образ приобретает то добродушно-комедийные, то гротескно-сатирические черты.

Каков он, Кваркваре Тутабери? Неужели всего-навсего человек-щепочка, соринка в потоке исторических событий, единственно в силу своей легкости взлетающая на гребень волны? Беззлобный, смешной, обаятельный — и только? Правда, по его распоряжению вталкивают все новых и новых провинившихся в трещащее здание тюрьмы, но это же шутка, бочка!

Ведь лопнет наконец бочка-тюрьма, выйдут оттуда разгневанные узники и прогонят Кваркваре. Да, именно прогонят, и Кваркваре побегит, дрожа от страха за свою жизнь... и не расстанется с ней. На исходе дня, в сумраке, незаметно успеет юркнуть в какую-то пещеру или туннель (как мечтал проложить его!) и растворится во тьме. Навсегда ли? Может быть, через какое-то время вынырнет по ту сторону гор из туннеля — и... Облицев на земле пруд пруди, только держи нос по ветру. Найти удобное, подыскать псевдоним — и жив Кваркваре, и цветет! То есть не лично Кваркваре, а некто, на теле общества, скажем так: кваркваризирующий.

Две роли отданы дебютантам. Это роль большевички Гултамзе, ее играет 17-летняя Нана Эсакия, в этом году она окончила школу. И роль Студента, в которой снимается Георгий Дзенадзе, молодой артист тбилисского ТЮЗа. Кроме того, в картине заняты известные актеры Михаил Вашадзе (мельник), Кахи Кавсадзе (Тите Натутари), Гиви Тохадзе (полковник). Композитор Джансуг Кахидзе пишет музыку. Съемки проходили и в горах Имеретии, недалеко от города Чиатура, и в Кутаиси, и в окрестностях Тбилиси, и в небольшом городке Сачхере. Так что картина эта будет узнаваемой не только благодаря образам ее героев, но и за счет знакомых пейзажей Грузии.

постепенно высвобождала ее духовный потенциал, заставляла экспериментировать, искать свой язык в фотографии. В процессе этих поисков она вышла за традиционные границы и устремилась на своеобразную «ничейную полосу» между фотографией и графикой. Ее конечная цель не фиксация действительности, а создание образа.

В своем творчестве Зузана Миначова балансирует на грани, за которой красота становится красотой, изысканность — вычурностью, метафоричность — претенциозностью. Она идет по этому краю со спокойной уверенностью мастера. Прекрасный вкус, богатая фантазия, высокий профессионализм — эти качества выдвинули ее в ряд фотохудожников мирового класса. Она участница нескольких сотен международных выставок, перечислить награды, завоеванные Зузаной Миначовой, дело непростое. И хотя диапазон ее творческих интересов необычайно широк, все же центральное место в нем занимает мир кинематографа.

Сергей ВЕТРОВ

Магда Вашариова

Мария Драгоцилова

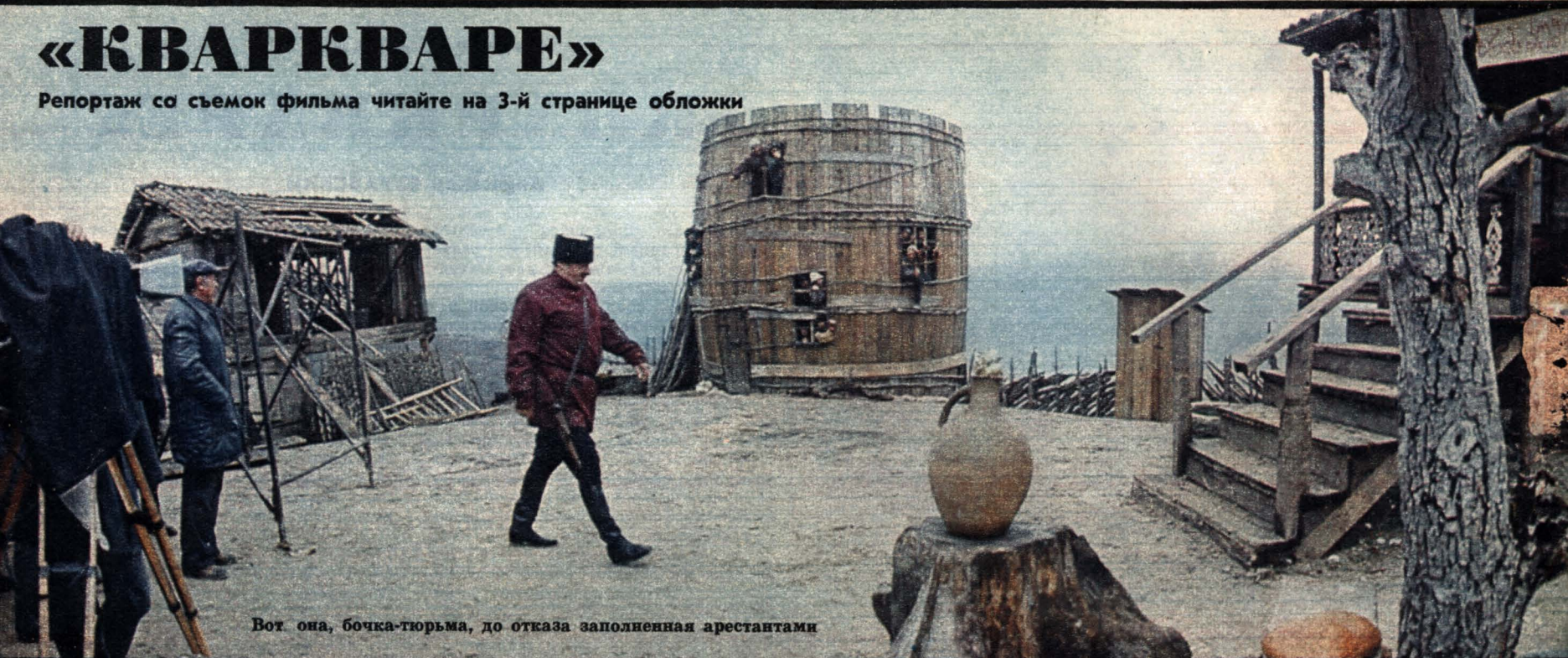
Божидара Турзонова

Зузула Килливова



«КВАРКВАРЕ»

Репортаж со съемок фильма читайте на 3-й странице обложки



Вот она, бочка-тюрьма, до отказа заполненная арестантами



Кваркваре Тутавери (Давид Абашидзе) в поход собрался...



Гултамзе (Нана Эсакия)

Какута и Кучара (Эроси Манджгаладзе и Шота Габелая)



Много шуму из ничего...