

- над
чертежами
завтрашнего
дня
- в поисках
общего языка

советский
Экран 6

Советский Экран

№ 6 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:



Съемки фильма
«Испытание»
воскресили героические
страницы истории
Армении.
Стр. 10—11

Учебная студия
ВГИКа — начало всех
начал для будущих
кинематографистов.
Стр. 18—19



Если переложить на кино-
лентку яркую жизнь
Чарльза Чаплина, то малень-
кий эпизод в этом фильме до-
бавит рассказ Виталия Яков-
лева.
Стр. 20



«Трасса», проложенная
на Самотлоре
кинематографистами
СССР и ЧССР,
ведет к экранам.
Стр. 14—15



На первой странице обложки — актер Анатолий
КУЗНЕЦОВ (читайте о нем на стр. 6—7 12—13).
Фото Сергея Ветрова

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,
В. П. ТРОШКИН, А. Г. ФИЛИППОВ, Т. М. ХЛОПЛЯНИКИНА, Б. П. ЧИРКОВ,
Г. И. ЩЕРБИНА (ответственный секретарь), В. И. ЮСОВ.

Главный художник О. С. Теслер.

Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

Оформление Т. В. Ершова.

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.
№ 6 (510) — 1978 г. Сдано в набор 1/II — 1978 г. А 11836. Подписано
к печати 17/II — 1978 г. Формат 70×108¹/₈. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 550. Заказ № 1782.

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.

70-е. Время и герои

Эльга ЛЫНДИНА

Степану Ивановичу Шевчуку, вместе с которым я смотрю программу молдавских документальных фильмов, хорошо знакомы и герои и проблемы этих лент.

Это естественно: Степан Иванович уже много лет работает в сфере сельского хозяйства, сейчас он — главный специалист-организатор Службы совершенствования управления сельскохозяйственным производством Совета колхозов Молдавской ССР.

Несколько лет назад, когда в республике только что начинался процесс агропромышленной интеграции, технического перевооружения и индустриализации сельского хозяйства — то, что принято теперь называть «молдавским вариантом», — документалисты оперативно откликнулись на события. Большинство тех лент скорее всего можно было рассматривать как своего рода кинематографические пособия, где подробно была запечатлена работа первых крупных комплексов. Что же, наверно, тогда и нужен был именно такой простой и наглядный кинорассказ. Но уже в картине «Сады идут в завтра» была видна попытка не только фиксировать, но и как-то обобщить суть тех решительных социальных, экономических и нравственных сдвигов, которые прочно входили в жизнь молдавской деревни.

А что же происходит сегодня, когда этот процесс набрал силу?

Запечатленный на пленке факт должен нести в себе определенный социальный смысл, обладая при этом этической и эстетической ценностью. Тем более, если речь идет о сложнейших преобразованиях, существо которых далеко не исчерпывается сугубо практическими сдвигами и переменами.

С чего, почему началось преобразование молдавской земли? «Каждый ощущал назревшую необходимость ломки привычного...» — так отвечают на этот вопрос авторы фильма «Путь в будущее». Слово «ломка» — не случайное, точное в данной ситуации. Ждешь — стало быть, и рассказ будет острым, взрывчатым, врывающимся в глубинные пласты действительности. На экране же очередное кинопутешествие, где авторы обращаются к показу новых сельскохозяйственных комплексов на манер благожелательно настроенных вояжеров, ведущих краткий дневник своих странствий, где отмечено: «Были. Осмотрели. Понравилось...»

Вот на экране Теленештский животноводческий комплекс, огромная фабрика мяса, отличный пример современного промышленного животноводства. Уже знакомые по предыдущим фильмам сверкающие новизной пульты, белые халаты операторов, огромные цеха... Но ведь не по мановению волшебного жезла сложилось все это?

С. И. ШЕВЧУК. Теленешты — первое у нас в республике межколхозное объединение по производству мяса на индустриальной основе. Первое! А стало быть, тем труднее началось все здесь и тем труднее рождалось на свет. Сколько скептиков находилось в то время! Твердили: не оправдает себя новая фор-

КИН



МО ВА

ма. Например, представители колхозов имени Калинина и имени Мичурина долго не решались вступить в новое объединение, не хотели передавать скот на межколхозную откормочную базу. Считали, что таким образом снизят собственные, довольно высокие показатели. Время выявило, кто прав: в межколхозном объединении оказалась выше производительность труда, снизилась себестоимость продукта — экономический эффект был налицо.

Я смотрел фильм и думал: а почему не включить в него такой эпизод! Живой, наглядный пример — спор, сомнения, победа в споре, — это куда убедительнее той общей информации, которой переполнена картина. К сожалению, такова позиция молдавских документалистов, избравших для себя роль фиксаторов положительного результата. Все, что привело к этому, весь предыдущий путь с его сложностями, остается за кадром. Недаром кажется, что отдельные эпизоды просто кочуют из фильма в фильм (свадьба в селе, открытие новой школы и панорама по новым зданиям).

В картинах «Мы — молодые хозяева», «Путь в будущее», «В стране белого аиста», «Новелла о хлебе» эк-

НОВЕРОСИЯ



МОЛДАВСКОГО КАРИКАНТА

ран представляет зрителю множество героев, тех тружеников села, кого в первую очередь коснулись все происшедшие перемены, принципиально изменив их образ жизни. Но экран, к сожалению, только называет их имена, даже тогда, когда перед нами киноочерк или фильм-портрет, когда сам жанр диктует необходимость подробного, емкого рассказа о человеке.

В картине «Мы — молодые хозяева» мелькнула на одну-две минуты и исчезла, точно растворившись в барабанной дробе дикторского текста, директор совхоза-техникума Ирина Фоминична Анисимова, произнесла несколько дежурных фраз о профиле вверенного ей учебного заведения. Между тем даже короткая информация о пути, пройденном этой женщиной, позволяла авторам отыскать совершенно иной ракурс.

С. И. ШЕВЧУК. Ирина Фоминична долго была председателем колхоза в Оргеевском районе, членом Всесоюзного президиума Совета колхозов. В это время она работала над диссертацией, защитила ее, теперь она кандидат экономических наук. Отличный практик.

В картине «Мы — молодые хозяева», посвященной открытию учебно-

го заведения совершенно нового профиля, готовящего работников среднего звена в сельском хозяйстве, где теория будет повседневно соединена с практикой, казалось бы, и должно было найтись место живому слову Анисимовой, ее опыту, реальным фактам ее биографии, могущей быть примером для студентов.

Нет, и в «Молодых хозяевах» и в картине «Елена Стружук» авторы уходят от шероховатой фактуры реальной жизни. Тем более обидно, если вспомнить, что биография Стружук, ее незаурядный характер давали кинематографистам интереснейший материал, напрямую связанный с проблемами современного молдавского села, с взятием «психологического барьера», который не так просто дается в процессе ломки старого.

С. И. ШЕВЧУК. Ведь у нас сегодня не просто перестраивается хозяйство. Начинается перестройка образа мышления сельских жителей. Вы, должно быть, обратили внимание, как часто во всех просмотренных нами фильмах звучит слово «специалист»! И это применительно к исконно сельским профессиям — доярка, овощевод, свинарь, землепашец. Так

происходит потому, что сегодня крупное агропромышленное хозяйство нуждается не в работниках вообще, а именно в специалистах. В связи с этим в людях рождается, я бы сказал, иное социальное самоощущение, самочувствие. Тут и начинается взятие «психологического барьера», может быть, самого сложного рубежа в нашем сложнейшем процессе.

Елена Стружук — Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета, она возглавляет в Оргеевском районе крупный животноводческий комплекс, а начинала здесь дояркой, в шестнадцать лет. У нее в коллективе прекрасная рабочая атмосфера, настоящий дух товарищества. Она человек требовательный — к себе и к людям, есть в ней душевная широта, размах, масштабность мышления.

В фильме же нет личности героини, ее волевого напора, умения добрым и умным словом объединить вокруг себя людей. Обратили ли вы внимание, что Стружук почти не показана в деле! А интересно было бы увидеть, как она руководит такой машиной, что ее волнует и тревожит.

Итак, снова проблемы! Понятие, которое отступило на второй или

даже на третий план в нашем долгом кинопутешествии. И не просто отступило — оно было обойдено драматургами и режиссерами. Такова избранная ими система акцентов.

Здесь я позволю себе короткое отступление.

Естественно, что в молдавских лентах довольно большое место было уделено виноделию, одной из ведущих отраслей сельского хозяйства республики. На экране празднично, впечатляюще выглядела уборка винограда мощными современными агрегатами. Но вот небольшая ссылка на материал, опубликованный в газете «Советская Молдавия». В статье В. Продана «Думая о дне завтрашнем» исследуются причины низкой урожайности винограда в одном из совхозов Каларашского района — и бригадиры-практики резко критикуют те самые агрегаты для обработки рядов и междурядий (а как красиво было все это на экране!).

Я привожу этот факт не для того, чтобы призвать документалистов Молдавии снимать фильмы исключительно о тех или иных практических огрехах, но как одно из свидетельств, решительно противостоящих розовой безмятежности картин, о которых идет здесь речь.

Исключение в нашей программе составил, пожалуй, лишь фильм «Могущество синтеза» (сценарий Рафаэля Хачатуряна, режиссер Петр Унгурияну). В деловой, сдержанно-строгой его интонации, в спокойной простоте стилистического решения ощутило желание авторов подчеркнуть исторический масштаб процесса коренной перестройки сельского хозяйства. В четком отборе материала постепенно складывается и вырастает портрет преображенного села.

Именно в этой картине возникает по-настоящему серьезный разговор о смысле и цели нынешних преобразований, когда факторы экономические должны способствовать и влиять на ускорение исторического процесса. Фильм заключает серия коротких интервью, взятых у сельскохозяйственных рабочих, и здесь это не дань эталону: люди подчеркивают социальную сущность перемен, состоявшихся в их жизни в связи с переменами в хозяйственной структуре.

С. И. ШЕВЧУК. Бывают картины, где отдельные факты могут привлечь внимание, но в целом авторам не удается прийти к значительному, весомому результату. В «Могуществе синтеза» авторы ведут меня как бы от факта к факту, прочно сцепленным между собой, имеющим общий фундамент; так вырастает здание прочное, просторное.

Я практик, поэтому жду от картин, связанных с сельским хозяйством, практической пользы в самом широком смысле слова. Молдавия одна из первых в стране активно занялась агропромышленной интеграцией. Сегодня реализовано многое из того, что семь-восемь лет назад казалось почти фантастикой. Нам нужны фильмы, проникающие в самую сердцевину происходящего, и говорить об этом надо смело, учитывая не только победы, но и поражения, ошибки, которые сопутствуют всякому движению вперед. Увлеченно, честно надо говорить с людьми. Тогда картина и проживет не один день.

Иными словами, речь идет об обратной связи. Практик настаивает на художественно четком исследовании, на том, чтобы мы услышали голос живой жизни, который поможет им же, практикам, в серьезнейших социальных и этических преобразованиях.

● МАМА

По мотивам народных сказок
«МОСФИЛЬМ» (СССР)
«БУКУРЕШТЬ» (Румыния)
«РАЛЮКС-ФИЛЬМ» (Франция)

Сценарий Ю. Энтина,
В. Истрате
Постановка Э. Бостан
Гл. операторы К. Петриченко,
И. Маринеску
Гл. художник Д. Виницкий
Композиторы Ж. Буржоа,
Т. Попа

ИМ НЕ СТРАШЕН СЕРЫЙ ВОЛК

Тамара
ДРИЯЕВА

Над полунастоящим-полусказочным лугом не то парит, не то скачет, напевая, добрая и энергичная мама-коза по имени «Тетя Маша» — Людмила Гурченко. «Ничуть не постарела, посмотрите, как стройна», — поют о маме-козе обитатели сказочной звериной деревни, словно бы вспоминая «Карнавальную ночь». Тетя Маша умеет не только спеть — она умеет повеселиться, темпераментно танцевать — за двадцать лет после «карнавального» дебюта актриса не растеряла этих качеств. К ним добавились житейская мудрость и эхо нескольких серьезных ролей.

В фильме «Мама» нет безудержного осовременивания темы, от которого невинная сказка превращается порой в многосложный ребус. Но кое-какие изгибы сюжета и оттенки изложения, без сомнения, углубляют обе стороны хрестоматийного конфликта «волк — коза». Отправляется, к примеру, коза на ярмарку, где столько ребятшек: и медвежат, и зайчишек, и белочек, и даже ласточек, а своих козлят оставляет дома. Почему? Об одной причине можно догадаться: слишком уж они хулиганисты. Вспомним хотя бы, из-за чего разгорелся сыр-бор с Волком: самый непоседливый козленок, Митяй, выстрелил в Волка игрушечной стрелой, когда тот мирно знакомился у себя дома с прессой. По совести говоря, Коза могла бы разобраться в том, что рассердило соседа, могла бы и наказать негодника, но — «Я хозяйка в доме нашем!» — поет она. И знай себе скачет и веселится. А может быть, лишение козлят ярмарочных утех и было наказанием?

Но вот в нелегкую минуту тетя Маша поет совсем уже несказочную песню о засилье зла на земле, и зритель, хотя в фильме и нет об этом речи, задумывается, как трудно ей одной управляться с оравой бойких ребятшек. И тут — счастливая сюжетная находка: когда Коза возвращается в непогоду домой после утомительных и пустых поисков проказника-сына, ей не до вокализов, ее песня захлебывается, а козлята... отказываются пустить мать в дом. Хорошо, что ей приходит на помощь, дает приют чета интеллигентных зайцев.

И видишь, как, в сущности, беззащитна милая Коза: кроме практически безопасных рогов и копыт, ей нечего противопоставить силам зла. Но силы эти тоже безграничны. Немного смекалки — и серый шантажист лишается трех верных прихвостней. А один он и не так уж чтобы вреден...

Удачи в последнее время если и приходили к создателям мюзиклов, то в основном, кажется, лишь мультипликационным (за исключением, пожалуй, «Мелодий Верийского квартала»). Постепенно кое-кто из зрителей обрел уверенность, что герои мюзикла или должны быть рисованными, или говорить на иностранном языке.

Румынский режиссер Элизабета Бостан и художник Давид Виницкий смело обратились к опыту мультипликаторов: на лицах героев яркий «мультишный» грим, предназначенный для того, чтобы живые актеры казались нарисованными; что касается музыки, то композиторам Жерару Буржоа, Темистокле Попа равно удалась и выходные «арии» — представления Козы, Волка и Попугая, и суматошные ярмарочные запевки. Тексты Юрия Энтина, как правило, добротны, хотя нередко им недостает взволнованности.



Коза (Людмила Гурченко) и Волк (Михаил Боярский)

Более суровый критик, возможно, отметит, что игровое кино стало эксплуатировать успех своего меньшего рисованного брата; мы скажем, что, во всяком случае, влияние имеется. Более того, оно породило даже образы, стоящие на распутье двух жанров и ни на что не похожие.

Возьмем Волка. Этот несколько не страшный черноокий красавец лицемер с раскрашенным лицом (быть может, излишне раскрашенным), с хищными и вкрадчивыми движениями, конечно же, не станет есть козлят. У него другая цель — получить за них денежный выкуп. Волк — Михаил Боярский великолепно движется и поет на разные голоса. Песенку Козы он поет, сначала немилосердно фальшивя и путая слова, а потом — не хуже самой тети Маши. Что касается танцев, то М. Боярский достойно выдерживает соседство даже с солистами балета Большого театра. Впрочем, передать словами преступное обаяние серого гангстера просто невозможно...

Чтобы оценить меру режиссерской находчивости, достаточно присмотреться к овцам. Уморительный Баран (Евгений Герчаков) и его томная супруга (Вера Ивлева) по-человечески добры, по-родительски слепы и по-бараньи, что есть сил, хотят выглядеть значительными. Вот Овца предлагает Козе разделить ее восхищение своим очаровательным чадом, но тут же спохватывается, что Козе сейчас не до идиллий, и деликатно отводит глаза. Семейство овец нестандартно и симпатично, но ни на миг не забываешь, что все-таки они бараны, волк их побери! Кажется, в фильме решена самая трудная из задач: бараны привлекают симпатии, оставаясь баранами и не возносясь в орлиные выси. Под стать Волку и Козе многие другие персонажи. Взять хотя бы домовитую чету медведей (Олег Попов и Наталия Крачковская) или яркого, хвастливого Попугая, прелестных ласточек, ради которых удачно влетены в сюжет лаконичные балетные номера. Этого, к сожалению, не скажешь о танцах на льду в конце фильма: их слишком много,

и они не всегда усиливают эффект действия, порой же просто тормозят его.

Думается, один из зрительских адресатов фильма угадан авторами точно: взрослые, не забывшие начисто детства. А как же дети? По-видимому, идеальный фильм такого рода должен одинаково адресоваться зрителям всех возрастов. Однако самые маленькие зрители, смотря «Маму», часто сбиваются с толку тем сознательным смещением понятий, которое зрителя постарше только веселит. Совсем не страшный Волк маленьким детям неинтересен, тем более если ему столь успешно противостоит Коза. А забавный флирт осла и овечки, возмущающий больше всех пожилую овцу, для малышей вообще пропадает.

Да и не всякий взрослый зритель примирится с тем обилием условностей, которое он увидит в «Маме», — фильм, как ни парадоксально, требует для восприятия определенной эстетической подготовки. Что ж, советовать на это негоже, а то фильм стал бы уже в точности разжеванной ириской, которую остается только проглотить, нечего с нею церемониться. Но здесь зрителя зовут именно вникнуть, присмотреться — точно так же, как и Волк не торопится глотать козлят.

Едва ли будет ошибкой сказать, что «Мама» — это один из тех случаев, когда похвалы совместной постановке нескольких студий не являются данью интернациональной вежливости, — фильм действительно радует и задает. Он показывает, что в области мюзикла есть еще неизведанные тропы, на поиски которых отправятся в скором времени новые творческие экспедиции.

ЕЕ ЗВАЛИ АСЕЙ

Юлий
СМЕЛКОВ

Проза все еще ставит загадки перед кинематографом, и многие из них по-прежнему представляются почти неразрешимыми. В тургеневской «Асе» есть такое описание ночного немецкого городка: «Петух на высокой готической колокольне блестел бледным золотом; таким же золотом переливались струйки по черному гляncy речки; тоненькие свечки (немец бережлив!) скромно теплились в узких окнах под грифельными кровлями; виноградные лозы таинственно высывывали свои завитые усики из-за каменных оград; что-то пробегало в тени около старинного колодца на трехугольной площадке; внезапно раздавался сонливый свисток ночного сторожа, добродушная собака ворчала вполголоса, а воздух так и ластился к лицу, и липы пахли так сладко, что грудь поневоле все глубже и глубже дышала, и слово: «Гретхен» — не то восклицание, не то вопрос — так и просилось на уста».

Я хотел оборвать длинную цитату на полуправе и не смог, потому что каждая ее часть наводит на размышления. Как показать на экране таинственно высывывающиеся усики, как передать сонливый свисток, как сделать, чтобы воздух так и ластился к лицу и грудь поневоле дышала глубже? И еще: чтобы слово «Гретхен» так и просилось на уста — но не было бы произнесено. И еще добавить в эту лиричнейшую сцену капельку иронии («немец бережлив!»), и еще чтобы свечки скромно теплились... И ведь все это непередаваемое важно, существовавшее, оно помогает понять состояние души героя перед его встречей с Асей, то состояние, в котором только и могли произойти события, описываемые в повести.

Впрочем, способ известен — найти кинематографический эквивалент прозы, выразить ее дух и смысл через сумму изобразительных решений. Однако на практике этот способ редко приводит к успеху, ибо именно изобразительные средства, выбираемые режиссером, слишком часто кажутся нам не соответствующими стилю экранизируемого писателя. Все вроде бы на месте, все верно, а ощущение неточности все-таки возникает.

Иосиф Хейфиц исключительно удачно выбрал двух из трех актеров, играющих главные роли в фильме «Ася», — Елену Кореневу на роль Аси и Игоря Костолевского на роль Гагина, ее брата.

«...Самое изменчивое лицо, какое я только видел», — говорит об Асе герой повести. Коренева не просто демонстрирует эту изменчивость — она объясняет ее всеми тургеневскими мотивировками: страстная натура Аси, ее неуверенность в себе, странное воспитание и положение между двух миров — детство в крестьянском доме, юность в пансионе для благородных девиц. И пробуждающаяся женственность, и сильные, но ей самой неясные порывы к чему-то высокому, к некоему служению, и останавливающая эти порывы мысль, что она недостойна — многого не знает, дурно воспитана. «...И с вашим умом...» — говорит ей Н. Н. «А я умна? — спросила она с такой наивной любознательностью, что я невольно засмеялся, но она даже не улыбнулась». В русской литературе не много найдется аналогий этому характеру, разве что Лариса из «Бесприданницы», судьба которой еще более трагична.

Нервная подвижность Елены Кореневой, ее способность всю себя выкладывать в каждой

сцене, в каждом моменте роли (а в кульминациях у нее откуда-то берутся новые внутренние силы, новый темперамент) пришлись удивительно в пору тургеневской героине. Это тот редкий случай, когда рецензенту не нужно ничего описывать, ибо описание превратилось бы в простое цитирование страниц повести, посвященных Асе. Тут было бы и «что-то напряженное, не совсем естественное», что замечает в ней Н. Н., и «вызывающая, почти дерзкая усмешка», и бессильно-страстное «Ваша...», которое шепчет она в любовном безумии. Собственно, такие роли и нельзя играть иначе, играть не по автору — слишком велика власть прозы, однако вот эта непререкаемая точность исполнения встречается реже, чем хотелось бы.

Примерно то же можно сказать и об Игоре Костолевском в роли Гагина, с той разницей, что характер его дан Тургеневым скорее в описаниях, нежели в действии, и задача актера, естественно, в чем-то труднее. Игорь Костолевский справился с ней, на наш взгляд, отлично. В его Гагине странным образом сочетаются молодая непосредственность, обаятельное простодушие с какой-то едва намечающейся, но уже заметной спокойной вальяжностью — никаким живописцем этот милый молодой человек, конечно, не станет, а придет свою жизнь в праздности и удовольствиях, с тоскливой улыбкой вспоминая иногда о мечтаниях юности. Есть в нем и некоторая пылкость, однако... впрочем, предоставим слово опять-таки Тургеневу: «От него... так и веяло мягким, полуизнеженным, великорусским дворянином...» Когда Гагин приходит к Н. Н. сказать тому, что Ася его любит, он все время повторяет: «Ведь вы не женитесь на ней» — и право же, чувствуется, что он отлично понимает Н. Н. и сам вряд ли женился бы на такой Асе, поскольку спокойной жизни с ней не будет.

Но вот кому решительно не повезло в фильме, так это самому Н. Н., от лица которого ведется повествование. Дело не только в том, что трудно узнать героя тургеневской повести в этом немолодого выглядящем (а он, между прочим, почти ровесник Асиному брату Гагину) человеке. Режиссер картины настойчиво и последовательно компрометирует его, оценивая своего героя как будто только с точки зрения его поведения «на randevu». Так появляется в фильме вдова, которой Н. Н. (Вячеслав Езепов)

был увлечен ранее, та самая вдова, которая «была очень хороша собой и умна», но в ней, какой она показана на экране, нет ни ума, ни красоты, и назначение ее здесь только в том, чтобы мы поняли, какой Н. Н. пошлый человек, раз увлекся этой женщиной. Н. Н. то и дело проносит вслух свои мысли (голос за кадром), прибавляя: «думал я». Прием этот представляется не слишком удачным, ибо лицо героя в эти моменты хранит ледяное спокойствие. Между тем Н. Н. — это ведь, в сущности, родной брат Рудина, Лаврецкого, Санина — героев, право же, не заслуживающих столь однозначно-отрицательного отношения. Вот он разговаривает с Гагиным — «...и уж тут свободно потекли молодые наши речи, то горячие, то задумчивые, то восторженные, но почти всегда неясные речи, в которых так охотно разливается русский человек». Болезнь воли, страх перед поступком — черты, многократно описанные Тургеневым и имеющие своей причиной отнюдь не только индивидуальные особенности характера, но и мертвящее дыхание общества, в котором жили эти люди. Н. Н. кончает жизнь, «осужденный на одиночество бессемейного бобыля» — горькие слова, но вспомним других героев Тургенева, многие, очень многие кончают жизнь так же, и это не случайно. Так что сводить дело к тому, что Н. Н. — просто неприятный человек, которого каким-то чудом полюбила Ася, а он не смог принять ее любовь, вряд ли верно.

Рудин, Лаврецкий и Санин появились в последние годы на кино- и телеэкране, в разных фильмах разных режиссеров, но трактовались эти характеры примерно одинаково — как варианты образа «лишнего человека». Причем человек этот был лишним отнюдь не только в силу тех или иных черт своей природы (хотя и она в каждом случае играла определенную роль), но прежде всего по причинам общественным. Бездействие — да, конечно. Но вспомним, как один из первых «лишних людей», Печорин, начал действовать и убил Грушницкого, пустого, но, в сущности, безобидного малого. Просто действие в николаевскую эпоху зачастую приносило результаты, весьма дальние от ожидаемых. И в частной жизни людей это тоже проявлялось.

Очень подробно разработан в фильме так называемый второй план. Мы погружаемся в атмо-

В роли Аси — Елена Коренева



сферу жизни маленького немецкого городка. Узкие улицы, живописные окрестности, шумные трактиры, широкая река, по которой перевозят на лодках то добродушных обывателей, то животных, то гроб и пастора. Есть в фильме шарманщик с маленькой смешной обезьянкой, есть сцена в трактире, где пьяный русский пытается играть в кегли, а Н. Н. загадывает: «если попадет — женюсь» (пьяный попадает шаром по кеглям, но Н. Н. все равно не женится — компрометация продолжается); есть, наконец, сигары, которые щедро раздает Н. Н. «на чай» и которые принимаются с неизменной благодарностью. Многие эти сцены сделаны мастерски и, возможно, развлекут зрителя, но, быть может, оттого, что подробностей слишком много, возникает ощущение, что они решительно выбиваются из стилистики фильма.

Нужно ли все это, когда есть некрасивая и прекрасная Ася и ее полусмущенная, полудоверчивая улыбка?..



ЭТИ НЕПРОСТЫЕ СЕМЕЙНЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА...

Вацлав
МИХАЛЬСКИЙ

Конечно, в реальной жизни все не так ясно, красиво и целесообразно, как, например, в кино: одно обстоятельство не всегда вытекает из другого, поступки людей зачастую не поддаются никакой логике, мотивы тех или иных побуждений скрыты. Его Величество случай всегда наготове, всегда ждет своей минуты — для одних роковой, а для других счастливой. Все требует друг от друга милосердия, благородства, мужества.

Но многие, к сожалению, никогда не задумываются, что все это нужно иметь и в своей душе не на час, не на день, а до конца жизни. Мир тесен. И ничто не пропадает, ни хорошее, ни плохое — все отзовется.

В кино многое значительно проще, и это вполне понятно: даже самое правдивое, талантливое и яркое отражение, наверное, беднее действительности во всей многоликости ее связей. Но, как справедливо замечено, искусство всегда служило и будет служить делу поддержания жизни. Хороший фильм или книга всегда несут в себе тот нравственный заряд, который может помочь человеку сделаться добрее, совестливее, чище. Конечно, смешно думать, что, посмотрев хороший фильм, зрители разойдутся духовно усовершенствованными до такой степени, что с усмешкой поклянутся никогда больше не напиваться пьяными, не курить табака, не обманывать ближних и дальних. И вместе с тем нельзя сбрасывать со счета ту двух-трехминутную паузу, которая наступает обычно после хорошего, эмоционально точного фильма, когда зажигается свет в кинозале и люди потихоньку пробираются к выходу. Если фильм тронул сердце — зрители идут молча, говорить никому не хочется, хочется думать. Зачастую даже совсем не о том, о чем рассказывал фильм. Хочется думать о жизни и о своей судьбе. Ради этих двух-трех минут просветления, может быть, и работает художник. Во всяком случае, они венчают его труд.

Обо всем этом я подумал после премьеры фильма «Семейные обстоятельства».

Сюжет ленты довольно динамичен и напряжен: пятнадцатилетний подросток бежит из дома, из города, в котором он родился и вырос, бежит, преследуемый страхом перед возмездием — он стал вором, взломал кассу, украл триста рублей. Фильм начинается с того, что герой садится на поезд в своем родном городе, и кончается тем,



Перед первым запуском новой модели.
В роли Сергея Воробьева — Игнат Данильцев

что он соскакивает на ходу с этого же поезда вблизи какой-то неведомой ему станции. А между двумя этими вехами втиснута вся жизнь Сережи, все те житейские перипетии, что привели его к неблагоприятному поступку, а если формулировать жестче, к преступлению. Перед нами модный ныне прием ретроспекции, без которого не обходится многие современные фильмы. Как говорится, против лома нет приема. То же самое можно сказать и о моде. И все-таки мода модой, а самостоятельность тоже не последнее дело в искусстве. Вполне очевидно, что в данном случае режиссеру и сценаристу не следовало прибегать к модному, испытанному приему. Кольцо «поезд — поезд» выглядит искусственным, не только затрудняет зрительское восприятие, но, что еще более важно, уменьшает степень нашего сопереживания. В свое время Чехов говорил, что в рассказе не должно быть ничего лишнего: только необходимое или прекрасное. Эти слова применимы и к кинофильмам, если, конечно, судить о них, как о произведениях искусства. И в этой связи нельзя не заметить, что все сцены в поезде, хотя сами по себе и милы, но не необходимы, даже попросту не нужны. Кстати сказать, в повести Альберта Лиханова «Обман», на основе которой сделан фильм, действие дано в прямом развитии, без ретроспекций.

Что же привело юного героя к столь драматическому финалу? Каким нравственным проблемам посвящен фильм?

Все было хорошо и прочно в жизни Сережи. Была мама, Анна Ивановна Воробьева (артистка Зинаида Славина), была мамаина подруга, тетя Нина (артистка Валентина Титова), был знакомый мир провинциальной студии телевидения, на которой обе работали, было увлечение авиамодельным спортом, увенчавшееся для юного героя титулом чемпиона, считалось, что был у него и отец — летчик-испытатель, да погиб давным-давно при исполнении служебных обязанностей. Все было прочно, но вот появился отчим, Никодим (артист Эдуард Марцевич), он пришел вроде бы с большой любовью к его матери и с желанием подружиться с ним самим, с Сережей, не только подружиться, но даже и усыновить его. Никодим оказался хорошим человеком, добрым, внимательным, интересным. Со временем мальчик принял его, поверил, что эта связь навсегда. Но в

родах умерла Анна, и все рухнуло в один миг, распалось. Хороший Никодим не взял на себя дальнейшие заботы о судьбе Сережи, взвалив их на его старую бабушку. Хорошая мать, оказываясь, всю жизнь обманывала своего единственного сына: отец Сережи на самом деле никогда не был летчиком и не погибал в небе, а живет себе скромно на соседней улице и, как и полагается по закону, платит на сына алименты, пунктуально, из месяца в месяц, из года в год — еще бы, он ведь порядочный человек.

Потеря матери — великое горе, которое не так-то легко осознать, но не меньшее потрясение вызывает вдруг хлынувший на мальчика поток лжи. Она для него еще непостижимей смерти. Почему Никодим поспешил разменять их новую квартиру, отселить их с бабушкой, да еще сунуть, как совсем чужим людям, триста рублей в компенсацию за худшие условия? Зачем мать обманывала его всю жизнь? Почему его настоящий, а не выдуманный матерью отец был до такой степени равнодушен к нему, что за пятнадцать лет не нашел времени объявиться? Он дал слово Анне не видеть сына. Ах, как это благородно... но благородно ли?

И вот во всей этой жестокой житейской прозе должен разобраться пятнадцатилетний мальчик. Предельный максимализм оценок, душевная незапятнанность, безоговорочная вера в идеалы — едва ли не главные черты любого современного подростка. Не представляет исключения в этом смысле и Сережа. А семейные обстоятельства вдруг предлагают ему в один день признать, что на земле существуют предательство, измена, ложь во спасение, амбиция покинутой женщины, равнодушие и — компромиссы, компромиссы, компромиссы. Все это не где-то за тридевять земель, а рядом с ним, в его судьбе. Ему предлагается признать, что вроде бы существуют отдельные нравственные законы для взрослых и отдельные для детей. И все дело не в том, чтобы не нарушать законы, а в том, чтобы тебя не поймали. Эту же «мудрость» преподает Сереже еще один — вроде бы хороший, веселый, остроумный, добрый человек — осветитель телевидения Андрон (артист Владимир Басов), под руководством которого он начинает свой трудовой путь. Что и говорить, тяжелая ситуация, нелегкие семейные обстоятельства, суровые испытания на

прочность юной души. И все же нельзя обвинить авторов фильма в том, что они сгустили краски, сфальшивили или сползли в жестокую мелодраму. Хотя и для того, и для другого, и для третьего были все возможности. Фильм правдив по своей сути, психологически точен, выразителен. Серьезность поставленных в нем нравственных проблем не оставляет сомнения. Так же как не оставляет сомнения его общий оптимистический пафос. Фильм кончается тем, что Сережа спрыгивает с поезда с твердым желанием возвратиться домой и сознаться. Резервы его доверия к жизни еще далеко не исчерпаны: он крепко рассчитывает на справедливость, гуманность и единство нравственных законов нашего общества.

Фильм сделан очень мягко, пластично, без грубых швов, как в режиссуре, так и в актерских работах. Хорошо справился с главной ролью московский школьник Игнат Данильцев. Интересны актерские работы Зинаиды Славиной, Валентины Титовой, Эдуарда Марцевича.

Осуждая бездумность и душевную глухоту взрослых героев фильма, мы в то же время верим, что они просто не задумались всерьез о своей жизни, не взглянули на себя со стороны и что каждый из них знает теперь свою вину перед Сережей, как знала ее и мать мальчика Анна, не успевшая вовремя исправить свою ошибку. Пристальный взгляд художника всегда сумеет увидеть даже в житейской прозе поэзию и философию, увидеть и показать ее людям. «Семейные обстоятельства» — еще одно подтверждение этой истины.



СУРОВЫЙ РАССВЕТ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Дмитрий
БИЛЕНКИН

Понять духовную жизнь далекого прошлого трудно. Как проникнуть в мысли и чувства тех, кто жил десятки, сотни тысяч лет назад, если все, что от них осталось, — это каменные рубила, пепел очагов и кости?

Фильм «У истоков человечества», если хотите, об этом. О становлении человека, о его изначальной сущности, которая... Вот он, проклятый вопрос! Гуманизируемся мы или нет? Если нет, как нас в том уверяют некоторые ученые и философы Запада, тогда что ж... Истребим мы себя.

Вот какую острейшую тему поднимает фильм. Уже в первых кадрах авторы прямо говорят зрителю, что они не верят, будто изначально человек — зверь. Не верим, нет, нет и нет! Откровенность, конечно, хорошее качество. Но если художник столь заданно начинает свой труд, то кому же не ясно, какие бы там факты ни были, уж он-то подберет те, которые подтверждают его концепцию... Ведь сами по себе факты подобны груде кирпичей. Что из них сложено — школа, церковь, тюрьма? Так и здесь. Ничего нельзя правильно понять без видения связи, структуры целого, эволюции. А для этого надо охватить данные сразу всех общественно-гуманитарных и многих естественных наук.

Но как выразить всю сложность материала в кино? Это уже сама по себе огромная художественная задача!

Нельзя понять, как человек вышел из животного мира и чем он от зверей отличается, не уяснив, что же это такое — животный способ существования. И фильм закономерно начинается с наблюдения за стадом обезьян. Здесь почти все очень точно и выразительно. Не только сказано, но и показано, как организовано стадо, почему оно иерархично, отчего вождь попеременно жесток и заботлив, какие неумолимые законы регулируют поведение стада.

А дальше, казалось бы, самоочевидный и камерой доказанный вывод: выхода из-под власти

законов стадной организации нет. Чуть позднее в фильме звучит еще одно утверждение: человек и животное — два полюса мира.

Позвольте возразить. Человек тоже был стадным существом, подчинялся тем же законам: вел тот же животный, «бараний», по выражению Маркса и Энгельса, образ жизни. Значит, биологические законы все же не тупик? Далее. Человек и животное — два полюса мира? Нет, Энгельс писал: «Нам общи с животными все виды рассудочной деятельности: индукция, дедукция... абстрагирование... анализ... синтез... эксперимент...»

По типу все эти методы — стало быть, все признаваемые обычной логикой средства научного исследования — совершенно одинаковы у человека и у высших животных. Только по степени (по развитию соответственного метода) они различны. И дело здесь не во мнении, пусть даже такого авторитетного философа, как Фридрих Энгельс, а в истине, которую обрела современная наука. Поэтому куда точнее другое, тоже мелькнувшее в фильме утверждение, что люди и животные — звенья одной цепи. Вот это верно, но какому из двух утверждений должен верить зритель?

К счастью, подобных неточностей и противоречий в фильме немного. Сложнее с другим. Легко рассказать, как шло становление человека. Но показать это... Конечно, громадную информацию о становлении человека несет в себе эволюция орудий труда. Но как это перевести в образный ряд? И камера спешит запечатлеть современных исследователей, которые рубят дерево кремневыми топорами. Так выразительней, но мысль пробуксовывает... Несут в себе немалую информацию о прошлом и древние обычаи, празднества, легенды. Вот тут есть, что снимать, и авторы фильма снимают щедро и очень красочно. Беда в том, однако, что этнографический материал сам по себе очень сложен и противоречив. Фильм ссылается, к примеру, на давнюю традицию охотников Севера по-братски делить первую добычу. Хорошо, да здравствует гуманизм! А как быть с давним, но еще вчера не редким обычаем «кровной мести»?

Мысль авторы фильма вынуждены подкреплять пафосом заставочных «стихотворений в прозе»,

научный вывод — возгласами «верю — не верю!».

И тогда, когда наука и искусство не сливаются воедино, в структуре кинофильма появляется зазор, слабина, шаткость. Зато в тех случаях, когда слияние происходит, возникают прекрасные сцены, например, эпизод коллективного, по старому обычаю, возведения дома решен так, что звучит подлинным гимном гуманизму.

Несмотря на упомянутые недостатки, фильм «У истоков человечества» представляется мне все же значительным явлением нашего научно-популярного кино. Не только потому, что он первопроборческий. В нем ощущается современный уровень научно-философской мысли, авторы не уклоняются от «неприятных» фактов человеческой истории (войны, каннибализм и т. д.) и видят их в структуре и эволюции целого. Поэтому в фильме отчетливо звучит идея гуманизации истории.

Дополним этот вывод всего несколькими штрихами. «Звериное начало» в человеке, между прочим, более символ, чем сущность, ибо реальным зверям, кроме свирепости, присущи еще взаимопомощь, заботливость, — без этого семья, стадо, стая не выжили бы точно так же, как без свирепости на охоте. И у людей на заре их появления был свой, обращенный внутрь рода гуманизм, и своя, вопреки соперникам направленная свирепость. Древние племена очень часто именовали себя «людьми», все прочие были «нелюдьми», их уничтожали. Затем на новом этапе чужака-противника уже не истребляют, а обращают в раба, в «говорящую скотину». Потом социальное развитие человечества вымело и рабство... Теперь идет борьба за единение и братство всех народов, за полное освобождение всех и каждого уже от экономического, социального, духовного угнетения.

Вот схематично три великих витка гуманизации. И каждое восхождение требовало борьбы!

Фильм «У истоков человечества» побуждает задуматься над этими сложнейшими вопросами истории и дает размышлениям стартовую опору. Что уже, конечно, немало.



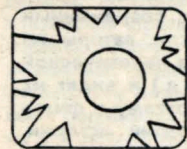
Ритуальные танцы несут информацию о прошлом...



Ленька («Ждите писем»)

Федор Сухов
(«Белое солнце пустыни»)

Костыря
(«Хомут для маркиза»)



крупным
планом

Наталья ЗЕЛЕНКО

ЗАКОНОМЕРНЫЕ



Судьба Анатолия Кузнецова богата неожиданностями. Актер способен к резким поворотам своего экранного бытия, к парадоксальным метаморфозам и превращениям.

Уже в первой его крупной работе — роли геолога Батанина в кино-

фильме «Случай на шахте 8» — отчетливо читалось серьезное отношение к своей профессии, воспитанное в школе-студии МХАТ. Батанин был милым, деликатным и совершенно негибким, когда считал, что он прав. Он ничего не боялся, мыслил свободно и доброжелательно. И вот такой мягкий человек со своей твердой верой в то, что все должно быть по справедливости, одерживает победу над противником гораздо более сильным, опытным, заматерелым в «производственных» битвах.

Герой Анатолия Кузнецова мгновенно покорила зрителей. И режиссеров: стало ясно, что актер обладает тем труднодостижимым качеством, которое гарантирует успех — обаянием.

В течение нескольких лет Кузнецов казался приговоренным к амплу «голубых» героев.

А потом произошла неожиданность первая.

Шофер Ленька в фильме «Ждите писем» самоуверен, неотразимо хорош собой и весело-нахаден. Любит острить, все время чуть-чуть «работает на зрителя», устраивает розыгрыши, сохраняя при этом абсолютную серьезность. Актеру Ленька явно нравился, но относился он к нему беспристрастно: не скрывал ни Ленькиной душевной незрелости, ни его хамства. Диалектику такого характера Кузнецов играл темпераментно, ярко, заразительно.

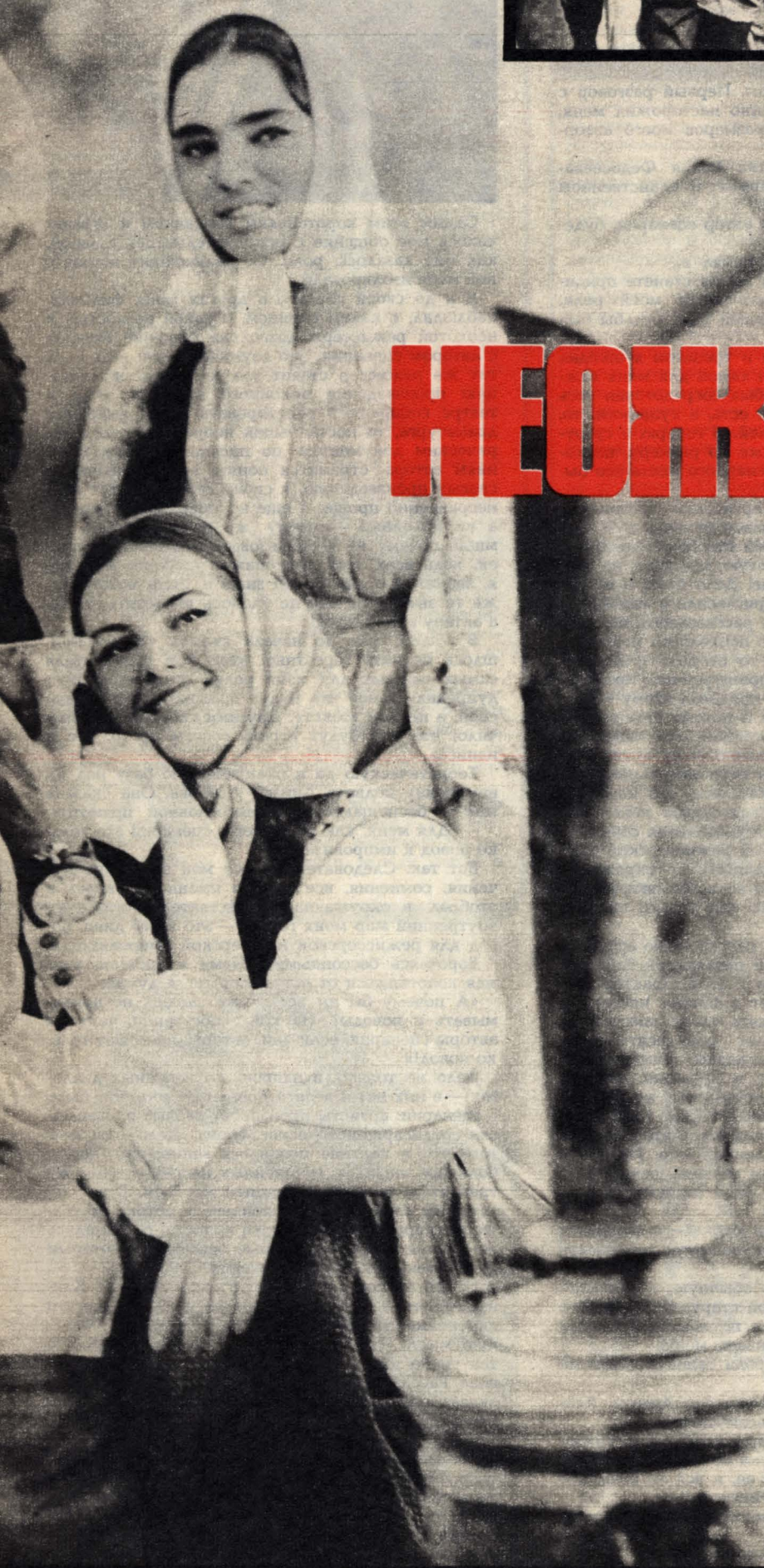
Почти сразу же последовала и неожиданность вторая — Павел в «Утренних поездах». Бездуховность Павла, его потребительство тем страшнее, чем сильнее и ярче кажется этот человек. Он притягателен, победителен, в нем много чисто мужской привлекательности. Кузнецов рисовал уверенность своего героя, щедрость и широту его натуры, силу его чувства к Асе, но тактично приводил зрителей к выводу о закономерной обреченности его жизненной позиции.

Темперамент Кузнецова, исполнительскую манеру которого всегда называли строгой и сдержанной, здесь почти неистов. Он работает резко, без психологических амортизаторов. Он взрывается любовью, азартом, желанием, нежностью, завистью, злобой, и глаза его становятся белыми от бешенства... Кузнецов доказал, что у него есть все, что создает яркую актерскую индивидуальность: обаяние, темперамент, юмор, умение понять характер героя и вылепить его, выразить пластически.

Но потом снова были роли как роли — добротные, профессиональные, свидетельствующие о крепнувшем мастерстве. Лишь спустя несколько лет пришла неожиданность третья — фильм «Белое солнце пустыни» и его герой Федор Сухов. Кузнецов здесь оказался одним из немногих актеров современного кино, способных возродить сказочную традицию, вернуть ей черты подлинно народные.

Сколько уже мы видели добрых и лукавых солдатских лиц, выгоревших гимнастеров и аккуратных скаток через плечо. И как часто выглядели они похожими друг на друга. Но возник в знойном мареве пустыни Сухов—Кузнецов, и выгоревшая гимнастерка его воспринимается как неповторимый подлинник. Пустыня обжита Суховым по-ховайски, по-крестьянски домовито, как собственное поле. Талантом актера словно вся Россия, вся рево-





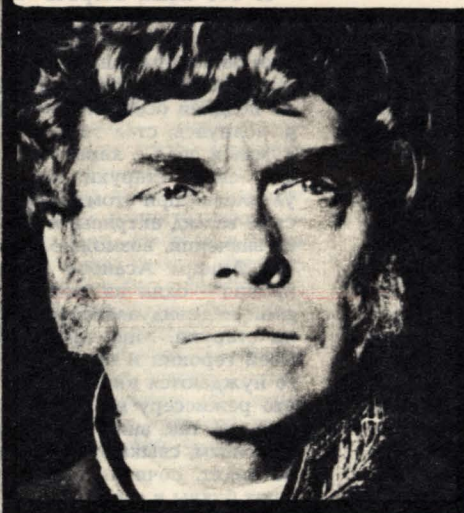
Жан («Бабье царство»)

Алесь Казанок («Братушка»)

Судья Ляпки-Тяпки («Инкогнито из Петербурга»)



НЕОЖИДАННОСТИ



люция с ее справедливостью, суровостью и добротой уместились в одном его Сухове. Это и называется типичный характер солдата революции, характер, обладающий огромной притягательной силой.

Когда актеру удается роль, всегда кажется, что исполнителю ничего не стоила такая легкость, органичность, естественность! Будто он, Кузнецов, просто родился Суховым.

Нет. Не только щедрость исполнительского мастерства, но и безупречная, хирургическая точность есть в работе актера.

Владимир МОТЫЛЬ, режиссер: — Природа наградила Анатолия Кузнецова большим человеческим обаянием, безотказным чувством юмора, тонкой наблюдательностью да еще тем, что принято называть русской смекалкой. Но в работе Кузнецов меньше всего эксплуатирует свое обаяние, не делает на него ставку. Он прежде всего труженик и, как хороший пахарь, старается вспахать глубоко, докопаться до сути каждого кадра. Всегда ищет сложные решения, максимально углубляя драматургию роли.

Требователен к каждой мелочи: в небольшом проходе на общем плане он снимался сам, без дублера — ему было важно выразить характер даже в походке. А ведь снимали мы в пустыне, в Каракумах, при беспощадной жаре...

К Анатолию Кузнецову пришло международное признание. Актер снялся в нескольких фильмах зарубежного производства, в совмест-

ных постановках. Он работал в Болгарии, Чехословакии, ГДР, Югославии. В совместном советско-болгарском фильме «Братушка» Кузнецов сыграл роль обозного солдата по имени Алесь Казанок, который отстал от своей части и теперь догоняет ее. Сломанная повозка Казанка постепенно становится интернациональным Ноевым ковчегом, потому что не может этот человек не помочь тем, кто встречается ему в пути. В отзывчивости и душевной щедрости Казанка мы обнаруживаем черты подлинно народного характера — это роднит его с Суховым. Однако актер находит для своего героя новые краски. Природа доброты у Казанка совсем иная, чем у Сухова. Там она шла от уверенности в себе, от сознания своей силы и опытности, здесь — от доброжелательности, от крестьянской привычки заботиться о тех, кто слабее.

Еще одна роль Кузнецова, о которой следует сказать, — в фильме чехословацкого режиссера Ярослава Балика «Один серебряник». Фильм этот возвращает нас в годы второй мировой войны, к напряженным дням словацкого восстания. Группа из восьми человек уходит в горы, чтобы обеспечить оружием восставших. Это люди разных национальностей, возрастов и профессий — учитель и экскурсовод, хозяин карусели и офицер, студент-философ и рабочий. Одну из главных ролей — словака Лацо — сыграл Кузнецов. Его герой — фактический лидер группы. Право на лидерство дано ему внутренней силой характера, масштабом личности.

Ярослав БАЛИК, режиссер:

— Мне показалось, что мы знакомы уже несколько лет. Конечно, я видел Кузнецова в «Белом солнце пустыни», но сейчас я имею в виду другое — то чувство моментального человеческого сближения, которое

В разговор, начатый критиком Станиславом Рассадным («СЭ» № 22 за 1977 год) и продолженный кинодраматургами Эдуардом Володарским и Виктором Мережкой («СЭ» № 2 за 1978 год), включились писатель Израиль Меттер и режиссер Динара Асанова.

Это закономерно. Тема «сценарий — фильм» шире размышлений о цеховых проблемах, за ней, этой темой, мы видим и проблемы качества нашего кинематографа. А это в конце концов то, что определяет, будет ли фильм принят зрителем или оставит его равнодушным...

И. МЕТТЕР

ИСТОРИЯ БОЛЕЗНИ

Некоторое недовольство между кинодраматургами и постановщиками фильмов существовало всегда, и оно, пожалуй, бывало закономерным: между рукописью литературного киносценария и фильмом, поставленным по этому произведению, неминуемо обнаруживается несхожесть — она естественна, исходя из самой природы различия между литературой и языком кино. Перевод с одного языка на другой может быть чреват и потерями и великолепными приобретениями.

Все это достаточно элементарно. И вряд ли стоило бы подвергать широкому обсуждению сетования сценаристов на кинорежиссеров, если бы речь шла лишь о неточном «подстрочном» переложении сценария в фильм. Хотя должен сказать, что в свое время я ощутил ранимость сценариста на собственной шкуре: довольно популярный фильм «Ко мне, Мухтар!», снятый по моему сценарию, гораздо дальше от меня, чем моя повесть «Мухтар», по которой сценарий мной же написан.

Однако нынче те далекие времена уже кажутся мне идеальными. Что-то получалось не так, как хотелось бы кинодраматургам, а что-то несравненно богаче и лучше. Главное же — на экран выходила недурная картина. Кто виновник этого торжества — режиссер или сценарист, — в конечном счете дело вполне второстепенное для зрителя. Пущай, как говорится, весь пирославы достается постановщику и актерам. Обиды мы на это в своей душе не держим. Для широкого зрителя сценарист «фигуры не имеет», ну да и бог с ней, с фигурой.

Глубина же нынешних разногласий между кинодраматургами и режиссурой приобрела такой клинический размах, что к болезни этой надо присмотреться. Она уже начинает носить инфекционный характер.

Что касается меня, то я только один из пациентов. Симптомы — изнурительная бессонница, сопровождаемая обильными внутренними монологами. Лекарство — лошадиные дозы валерьянки. Более никакого врачевания не знаю и не убежден, что оно в обозримое время будет открыто.

История же моей болезни такова, — засекречивать ее не имеет смысла, она типична.

В самом начале работы, еще до первой съемки фильма «Беда», артист Алексей Петренко сказал мне:

— Я по своей фактуре не подхожу для этой роли. Мне придется приспособлять ее для себя: я не смогу вжиться в тот образ, который вы написали.

— Ну, а как же в театре? — наивно спросил я. — Ведь в театре вы так не поступаете, там же вы играете то, что написано драматургом?

— В театре другое дело. Там у меня есть время для этого вживания, есть время для заучивания роли. А здесь, на съемках, настоящих репетиций не будет, значит, я должен играть «от себя», и текст пойдет от себя — вы на это, пожалуйста, не обижайтесь...

По правде говоря, я не очень люблю, когда речь персонажей, диалоги фильма, над которыми бьешься за письменным столом, пожалуй, более всего, стремясь достичь максимально точной психологической выразительности, — я терпеть не могу, когда всю эту мучительную работу называют «текстом». Наверное, ничего страшного в этом нет. В конце концов это дело вкуса. Мало ли чего я не люблю. Мне, например, не нравится, когда писатель говорит: я сделал рассказ, я сделал сценарий. Вкус у меня старомодный: в старину произведения литературы писали, а не делали.

Однако все это мимоходом. Первый разговор с артистом Петренко болезненно настроил меня, но я еще не представлял размеров моего авторского бедствия.

Дальше — больше. Артистка Лидия Федосеева-Шухшина, опять-таки в первом и единственном разговоре со мной, спросила:

— Я надеюсь, что вы, как автор сценария, будете демократичны?

— В каком смысле? — не понял я.

— Ну, в том смысле, что вы не станете придирайтесь, если я буду изменять текст моей роли. Но и это еще не все. Главный удар судьбы был еще впереди.

С наибольшим волнением и трепетом я ожидал встречи с исполнительницей самой для меня важной роли, роли, в которой был сосредоточен весь смысл будущего фильма, то есть, в сущности, то, ради чего я написал сценарий. Я говорю о старухе, о поселковой бабке. Даже по размеру, по количеству отведенного ей сценарного места это была наиглавнейшая роль.

И вот наша встреча с артисткой состоялась. Тоже единственная. Состоялась буквально в считанные минуты перед первой съемкой. Артистку, уже загримированную и одетую, привезли на съемочную площадку в машине. Дело было в поселке поздней осенью. Меня пригласили в машину, и я, волнуясь, стал торопливо рассказывать все, что думал и знал о характере, о психологии и биографии своей старухи. Каким-то вторым зрением я улавливал при этом слегка прищуренный, иронический взгляд актрисы, но не придавал этому особого значения, возможно, еще и потому, что режиссер Динара Асанова как-то поведала мне, что ирония — одна из замечательных черт артистической индивидуальности этой исполнительницы роли старухи. Мне, правда, казалось, что характер моей героини и ее трагическая судьба менее всего нуждаются в иронии, но я успокаивал себя тем, что режиссеру виднее. С этой режиссерской фразой: «Я так вижу!» — сценаристы, со скрежетом зубным, свыкаются: они-то ведь, бедняги, ничего не видят, сочиняя сценарий, они только складывают буквы в слова.

Итак, я сижу в машине и рассказываю артистке все, что знаю о судьбе моей поселковой бабки. Я даже говорю, что эту судьбу и этот характер почти буквально списал: живет в нашем поселке и порой приходит ко мне попить чайку замечательный человек, старушка лет семидесяти пяти, жизнь которой сложилась несладко, примерно так, как я постарался рассказать в сценарии. Беда не сломала ее человеческого достоинства, не угасила ее народного ума, не ослепила горем. Мне хотелось именно ее настрадавшимися, материнскими глазами запечатлеть окружающий мир. Говорю я и о том, как важна для меня лексика, речь старухи, я старался не сочинять ее, а записывать подлинно.

— А кто она такая, ваша бабка? — спрашивает меня актриса. — Чем она, по-вашему, занималась ранее?

Пытаюсь снова изложить обычную, незамысловатую биографию поселковой старухи, растившей своих детей, надрывавшейся по жалкому своему хозяйству... Актриса перебивает меня:

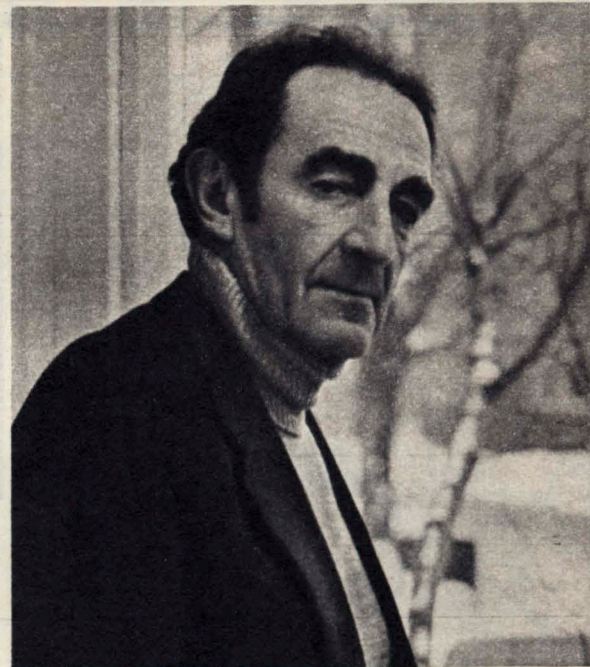
— Я буду играть в этой роли бывшую учительницу.

Рядом в машине сидит режиссер Динара Асанова. Лицо ее скифски невозмутимо.

— Но как же так... — говорю я противно униженным голосом. — Моя бабка не могла быть учительницей. Ведь и характер ее, и вся ее речь, все слова, которыми она объясняется...

— А я этих слов произносить не буду, — завела меня актриса.

Из машины я буквально выполз.



Одним этим коротеньким свиданием и ограничилось мое общение с исполнительницей главной, как мне казалось, роли. От дальнейших встреч с ней меня изолировали.

Я и до своей «Беды», в других моих фильмах, наблюдал, с каким скрипом, с какой ревностью и неохотой режиссеры позволяли общение актеров с автором сценария. Это изумляет меня: ведь если тот же режиссер ставит какую-нибудь экранизацию произведения покойного писателя, если в театре собираются репетировать пьесу умершего драматурга, то постановщик непременно, по историческим документам, по письмам и высказываниям автора стремится понять его отношение к своему произведению, к своим героям. А тут ведь несравненно проще: я еще не умер, я еще живой, а не покойный — почему же не поговорить со мной, почему не воспользоваться и моей позицией, ведь всех этих персонажей сочинил все-таки я, значит, я о них что-то знаю и, быть может, даже то знаю, что мне не удалось воплотить точно, а актеру это удастся!

В общем, еще до начала съемок «Беды» пришлось подбить горестный итог: три исполнителя самых важных для меня ролей откровенно предупредили меня, что будут произносить с экрана свой, а не мой «текст». Другими словами, это значило, что они будут играть совсем не то, что я написал.

Теоретическую да и практическую базу под их намерения подвела Динара Асанова. Она сказала мне с беспощадной, немногословной прямоотой:

— Для меня, как режиссера, сценарий это только повод к импровизации.

Вот так. Следовательно, все мои авторские мучения, сомнения, все то, что именно я увидел и отобрал в окружающей действительности, весь внутренний мир моих героев — это всего лишь повод для режиссерской и актерской импровизации.

Ворочаясь бессонными ночами в постели, унылая колотаясь от обиды сердце, я думал:

«А почему бы им всем, уже заодно, не придумывать и поводы? На кой, собственно, черт им авторы сценария, если они, авторы, швыряют только повод!»

Дело не только в напрочь изувеченных диалогах — в них нет и десяти процентов того, что было в сценарии: артисты произносят первые попавшиеся, среднеарифметические слова. Дело еще и в том, что в картине появилось множество новых больших эпизодов, сочиненных наспех все тем же треклятым импровизационным методом. В результате моя старуха была утоплена в потоке отсебятины, старуха исчезла почти начисто, сохранились же от нее невразумительные ошметки, к которым я не имею никакого отношения.

Не авторское тщеславие голосит во мне. Клянусь честью, я был бы счастлив, если бы все эти изменения, это вмешательство работало на основную мысль, на главную идею сценария, которую так точно изложил в «Статье не на тему» Станислав Рассадин («СЭ» № 22 за 1977 год). Однако оказалось, что сама идея-то подменилась, стала иной.

Фильм Динары Асановой убедительно рассказывает, что алкоголизм очень вреден. Отличный артист Алексей Петренко великолепно, почти с физиологическими подробностями, играет спившегося человека. Получился, на мой взгляд, весьма и весьма полезный фильм. Будь он еще и документальным, ему бы, как говорится, цены не было б.

Но он художественный, и цена ему есть: для художественного произведения та основная его мысль, что алкоголизм очень вреден, куцевата.

Нынче получилось так, что пресловутый режиссерский кинематограф — а это высшая похвала для современного постановщика, когда друзья говорят ему: у тебя получилось настоящее режиссерское кино! — этот кинематограф вступил в конфликт с литературой. Вот что я имею в виду. Режиссер читает сценарий и говорит автору:

— Прекрасно!.. Замечательно выписанные характеры, отличный язык. И современность буквально бьет здесь ключом!.. Но, понимаете ли, все это — литература...

Тон, которым произносится слово «литература», звучит у режиссера не то чтобы брезгливо, но как-то снисходительно, несколько свысока.

Зачем же, спрашивается, перекусывать пуповину, связывающую кинематограф с породившей его литературой? Да и не только породившей, но и выкормившей, и кормящей его ныне, присно и во веки веков. Безразвратно откреповаться от своей матери.

А делается все это будто бы во имя специфики кинематографа. К стати, в это понятие специфики зачастую вкладывается такой дымный смысл, что от него можно угореть.

Мне очень не хочется быть понятым элементарно: дескать, писатель, сценарист бухает против режиссерского кино. Отнюдь. Просто я, по наивности своей, полагаю, что режиссер, избравший некий сценарий для постановки, сделал это потому, что именно данное литературное произведение пришлось ему по душе, именно оно взволновало его мысли, его художественный вкус, его чувства. Тогда зачем же корчевать этот сценарий, зачем же, усевшись на свой режиссерский мегафонный каток, ездить по сценарию вдоль и поперек до тех пор, пока и следа не останется от авторской мысли?

Подобная позиция постановщика, естественно, передается и артистам. И начинается цепная реакция: артисты заново тут же, на съемочной площадке, «пересочиняют» сценарий. Случается, что им помогают уже и оператор, и ассистенты, и осветители. Даже дирекция группы вносит свою лепту. Каждый считает себя вправе «подсказывать текст», поскольку, как известно, кино — искусство коллективное. И все члены коллектива «видят по-своему». А потом на просмотре фильма бедняга-автор уже ничегошеньки не видит — ничего из того, что он написал в сценарии.

Мне могут возразить, — и совершенно справедливо! — что самое-то главное, как будет оценен фильм умным зрителем, для которого, в сущности, не столь уж важно, какое кино перед ним на экране: режиссерское или обычное. Было б оно лишь талантливым и правдивым.

Все так. Однако я думаю, что хорошие фильмы легче создавать в здоровых условиях — в таких, когда постановщик и сценарист работают не вопреки друг другу, а в согласии между собой и обогащаясь взаимно.

Начну с того, чем кончил И. Меттер: главное действительно заключается в том, как будет оценен фильм зрителем, для которого, в сущности, не так уж важно, какое кино перед ним на экране — режиссерское или еще какое. Рискну даже утверждать, что зрителю не очень важно и то, кто написал сценарий, а кто режиссировал. Зрителю нужно хорошее кино. И мы должны его делать.

Станислав Рассадин, говоря о сценариях, прочитанных им на «Ленфильме», особо подчеркнул их литературную самоценность. Так и написал: «Это хорошая литература. Хорошая проза». Он прав, строгий мой критик, — это действительно хорошая проза. А мне нужна хорошая кинодраматургия, потому что я снимаю кино. И давайте именно здесь вобьем в землю колышек и на фанерке напишем: «Здесь зарыта собака».

Разроем?

Попробуем.

Начну с экранизации, с простого и всем теперь очевидного факта, что литературное произведение — это одно, а фильм, снятый по этому произведению, — это совсем другое. И никто этому не удивляется. И даже считается дурным тоном буквально следовать первоисточнику. Об экранизации я говорю вот зачем: а не условиться ли нам считать фильм экранизацией сценария? Для простоты. Это успокоит не в меру разволнованных драматургов и оградит режиссеров от упреков в диктаторских замашках.

Да, я не скрываю, что в очень большой степени для меня сценарий — повод для импровизации. Однако это оговорительно для И. Меттера обстоятельство нуждается в существенном уточнении. Наивное предположение, что импровизация заключается в умении создать нечто из ничего еще бытует, к сожалению, даже в среде профессионалов. Боюсь запутаться в теоретических рассуждениях, а потому просто приведу два примера из собственной практики.

В фильме «Не болит голова у дятла» я работала с детьми. Сценаристом Юрием Клепиковым были написаны прекрасные диалоги, но я понимала, что если я просто заставлю ребят выучить текст, они никогда не смогут произнести его так, как нужно. Для них это чужой текст, чужие слова, а поскольку они вообще не актеры, будет практически невозможно добиться от них естественности. И я пошла от обратного — массу времени, сил и энергии потратила на то, чтобы привести их к необходимости сказать примерно то, что было написано. Диалог должен был родиться из драматургической ситуации. Самое удивительное произошло уже на съемках: ребята, ни разу в глаза не видевшие заранее написанного текста, повторили его почти слово в слово! Это была импровизация, но импровизация, основанная на абсолютно точно сформулированной «теме-задаче».

Многих поразило то, как работает в «Беде» Алексей Петренко. Есть в картине эпизод, когда герой приходит на прием к психиатру. На экране — только Петренко, только его крупный план. Психиатр (кстати сказать, настоящий — доктор ме-

дицинских наук Б. М. Гузиков) — за кадром. Пробовали играть «по написанному» — не выходит. Картон какой-то. Муляж. Неправда — и все. Тогда решили так: четко оговорили каждую реплику врача и точно, до мельчайших подробностей определили состояние героя. Текст Петренко должен был говорить свой, заранее не написанный, но естественно вытекающий из обстоятельств. Для актера это задача невероятной сложности, но зато уж в случае успеха... Ох, и дался же нам этот успех! Измучились до смерти, грушу измучили, зато — полное ощущение естественности, правды, то самое искусство, от которого — мурашки по телу.

Да простит меня И. Меттер, но тут уж не до пietetа! Искусство дороже. По мне уж лучше живые осколки, чем мертвый монолог.

Виктор Мережко и Эдуард Володарский сетуют на то, что они пишут одно, а на экране видят совсем другое. Их можно понять. Я, например, тоже была удивлена, когда из прекрасного сценария «Одиноким один» вышла такая слабая картина. Но ведь они же приводят и противоположные примеры!

Так давайте ориентироваться на них, давайте искать себе союзников! Давайте поймем, наконец, что в нашем деле многое нельзя объяснить словами, я в этом убеждена, и это не цеховое заблуждение, а твердая уверенность в том, что режиссура — слишком творческое, индивидуальное дело. Каким бы «железным» ни был сценарий, в процессе работы над ним, в процессе съемок многое меняется, и меняется порой неожиданно.

Вот так неожиданно (но я уверена, совершенно оправданно!) переместился центр тяжести в сценарии «Беда». Драма одного человека оказалась мне мелкой в сравнении с драмой множества людей, своими руками ломающих, калечащих себе жизни. Старуха — образ сугубо индивидуальный, ее сын — образ собирательный и, к всеобщему нашему сожалению, достаточно типичный. Центр тяжести переместился — сместилась и проблематика картины, не став, однако, на мой взгляд, ни мельче, ни упрощенней. Кино — искусство живое, и во имя того, чтобы это живое сохранить, нужно уметь многим поступаться.

Когда В. Мережко говорит: «Я очень плотно работаю с режиссером на площадке» — само по себе это не может вызвать возражений, но только при одном условии — если сценарист и режиссер — союзники и понимают возможность (а иногда и необходимость) взаимных компромиссов. И то до известных пределов: как только актер вышел на площадку, он должен видеть и слышать только одного человека — режиссера. И влезать в технику актерской и режиссерской работы драматургу все-таки не обязательно. От этого одни неприятности.

Странное, заметьте, дело: вот ведь никто не обижается, когда говорят «режиссер должен умереть в актере». Привыкли, что ли. Но если сказать «сценарист должен умереть в режиссере» — хлопот не оберешься. А ведь, если вдуматься, сценарист должен умереть дважды: сначала — в режиссере, а потом — в актере. Такая уж у него профессия.

Конечно, дискуссия, организованная «Советским экраном», мне кажется и полезной и необходимой. Но кое-какие сомнения у меня есть и здесь. Касаются они вот какой проблемы: должен ли зритель до конца знать, как это делается? Я, конечно, понимаю, что процесс съемок интересен и даже в какой-то мере загадочен, как всякий творческий акт, и зрителю всегда интересно знать, как снимается фильм, как работает тот или иной режиссер или актер. Но ведь есть же пределы! Съемочная площадка — это наша кухня. И у нас есть свои профессиональные секреты и даже тайны.

Мало ли каким способом иногда приходится создавать на площадке нужную атмосферу или привести актера к нужному состоянию! Если нужно, я могу для этого и на голове постоять, но это вовсе не значит, что об этом должны знать все. Я говорю об этом потому, что считаю не совсем этичным публично обсуждать некоторые профессиональные проблемы, какими бы интересными они подчас ни казались. Речь-то ведь идет не о таинственности, которой окружена наша работа, а о таинстве искусства — не правда ли, это ведь разные вещи? В конце концов зритель должен судить по готовой продукции, и только по ней. И я думаю, совсем неважно, с помощью какого творческого метода достигнут успех. Кино — искусство коллективное, а потому «сочтемся славою, ведь мы свои же люди...».

Конечно, драматург первичен, а сценарий, конечно же, — основа фильма. Но ведь фильм существует как единое целое! Когда фильм снят, сценарий уже умер. Вот прекрасная диалектика: сценарий умирает в фильме, но рождается КИНО!

Динара АСАНОВА

СЦЕНАРИЙ
УМИРАЕТ —
РОЖДАЕТСЯ
КИНО!



"ИСПЫТАНИЕ"

идут съемки...



На съемке... Актриса Лаура Геворкян и режиссер Эдмонд Кеосаян

Рена ЯЛОВЕЦКАЯ

Горис словно вымер. Опустели дома веселой каменной кладки, пятнистые, похожие на леопардов. Закрылись парикмахерские, клубы любителей нарда и даже школы. Население высыпало за город и оккупировало склоны гор.

— Где Мхитар? — со строгим пристрастием спрашивала старуха — под черным ее платком вздрагивали серебряные украшения.

— Кто Сатеник? — В глазах девочки — двух агатах — жгучее любопытство.

Для зангезурцев съемки фильма о легендарном земляке — полководце Мхитаре Спарапете («Мосфильм») совместно с «Арменфильмом») превратились в своего рода национальное празднество.

В объективе кинокамеры — фантастическое нагромождение причудливых глыб, словно упавших с неба: то окаменевшее войско в остроконечных шапках, то великан орел. По гребню горы мчится всадник, юн и строен. Это Горги, оруженосец и телохранитель Мхитара. С доброй вестью летит он в Алиндзор, но пленен будет разъяренными османами и растерзан перед осажденной крепостью в назидание непокорным.

— Хоп! Снято. Еще раз! — кричит режиссер. Но лошадь загнана и не выдержит дубля.

— Выводите Рыжего, Флирта! Быстрее! — В голосе Эдмонда Кеосаяна нетерпение, досада. С жадностью пьют воду из глиняных кувшинов режиссер и актер. У Корюна Григоряна под сбросившими бровями покрасневшие белки глаз и влажные следы на замшевом жилете.

Так же истоиво, в бешеном ритме снимались эпизоды Марагинского сражения. Разгоряченные режиссерским кличем, взрывами и дымами пиротехников актеры массовки впадали в раж, и после команды «стоп» еще долго звенели мечи, ржала боевая конница.

Ежедневно бутафоры готовили «к

бою» 3000 штыков, сотни мушкетов, сабель, османских и армянских кинжалов, десятки пушек. В батальных эпизодах снималось 2600 человек — студенческие строительные отряды, московский кавалерийский полк, конники Армении. Больше месяца съемочная группа в сорокаградусную жару делила с солдатами палатки и походную кухню. И это было только начало.

— Камервагены — к пещерам! — звучит команда. Панорама дает ощущение нереального. Пещерный город: пещеры-жилища, пещеры-храмы, выдолбленный в скале театр эпохи царя Тиграна. Чуть выше пещерный Хидзореск — неприступная крепость, никогда не платившая дани ни ханам, ни шахам. Здесь разворачиваются самые трагические эпизоды фильма. Замучены будут последние защитники крепости. Тер-Аветис (Хорен Абрамян) подожжет бочки с порохом и погибнет. Жена Мхитара Сатеник (Лаура Геворкян) будет сожжена за то, что на глазах у паши убьет собственного сына, предпочтя для ребенка смерть плену.

Ниже — маленькое кладбище. Среди каменных крестов-хачкаров на сером замшелом надгробье — грубо высеченная фигура воина и черные строчки староармянского шрифта: «Здесь покоится прах великого Мхитара Спарапета, который обладал властью и независимостью. Он погиб молодым. Кто вспомнит его добром, тот благословен будет. 1727 год».

В молчании постоят здесь участники съемок, и кто-то благоговейно прикоснется губами к могильной плите. И эти мгновения окажутся бесценными для актеров.

Но это будет завтра. А сегодня назревает извечный для кинематографистов конфликт с природой. Оператор Михаил Ардабьевский с неодобрением смотрит на слепящее зангезурское солнце, сетует на безоблачность. Глянув в объектив, бросит: «Скалы неправдоподобны, смотрятся, как декорация. Как фанера». И режиссер смирится: «Дневная съемка окончена».

Вечером, когда над Горисом заго-





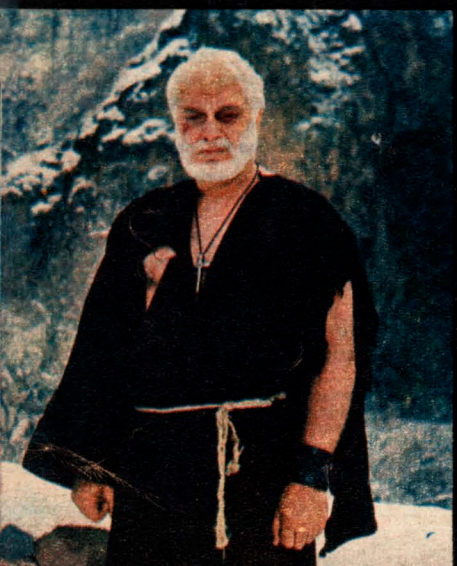
Сожжение Сатеник

Кёпурлы Абдулла паша
(**Овак Галаян**)
со своей свитой

Мхитар Спарпет
(**Армен Джигарханян**)
и **Давид-Бек**
(**Эдишер Магалашвили**)

Тер-Аветис (**Хорен Абрамян**)

Фото Николая Гнисюка
и Анатолия Гришина



рятся крупные звезды, прибудет из Еревана «график» с группой актеров. Из машины выйдет Абрамян, похожий на Зевса,— голова его в белой пене завитков.

— Такие бороды носили наши предки-сюникцы,— пояснит актер,— самый воинственный народ. Но действительно эпическое— и во внешности и в характере— чувствуется в наших героях. Они служили великой идее. Мой Тер-Аветис, например,— это патриот, сменивший ризу священника на кольчугу воина.

— Крестьянская вдова. Умеет возделывать землю и защищать ее. Зарманд— у меня в крови,— представляет свою героиню Люстик Оганесян.

— Нищий бесшабашный остро слов Гичи стал ополченцем. Он дух народа, его смех. «Смейтесь, когда идете в бой!»— вот девиз моего персонажа,— знакомится Азат Гаспарян.

Режиссерский выбор на главную роль Армена Джигарханяна несколько полемичен. Столетиями живут в народе легенды о Мхитаре Спарпепе

те — герое, исполнине. Джигарханян же не обладает канонической красотой и величием.

Как совместить традиционные представления о герое и данные, отпущенные конкретному исполнителю?

— Исторический фильм требует от актера особого подхода,— говорит А. Джигарханян.— Я ищу точки соприкосновения с эпохой, с личностью. Мхитар был великим человеком, умным, дерзким полководцем, национальным героем. Если я буду постоянно помнить об ответственности перед его памятью, о величии, я не смогу его очеловечить, не сумею создать правдивый образ. Ведь в основу характера ложится мой человеческий материал, мое сердце, мои легкие. Формула Вахтангова «предлагаемые обстоятельства плюс индивидуальность актера» — ориентир в этой работе.

Нельзя играть незаурядность величественной посадкой на коне. Когда мне говорят: твой герой — человек с кошачьей походкой, со взглядом барса, у него громовой голос,— во мне все сопротивляется. Почему громовой голос, а не сиплый, не сорванный? Мхитар рожден плебеом и постоянно слышит попреки от знати. Я пытаюсь не делать ничего внешнего, приблизительного, стараюсь помнить о профессионализме, не терять художественного вкуса и меры, не упрощать, но и не заземлять характер, не делать его однозначным.

...Точно выбранные актеры и типаж, не нуждающиеся в гриме. Им не хватало только облачения. Но завтра, надев к съемке кольчуги, шлемы, архалуки, клобуки, они превратятся в воинов, монахов, ополченцев, «впишутся» в зангезурский пейзаж. И оживет история Армении...

— Это был самый мрачный период. Конец XVII — начало XVIII века. Вся страна оказалась под пятою Османской империи,— рассказывает режиссер Э. Кеосаян,— на краю гибели. И только горная ее часть под предводительством Давид-Бека, а позже Мхитара восстала. Маленькое государство Сюник не пустило орды завоевателей. Где разгадка? С лица земли исчезли великие цивилизации, а кучка моих соплеменников (9 тысяч армян против 75 тысяч османов) сдержала нашествие!

В силу каких качеств выживает народ? Мы живем полноценной, здоровой нацией, хотя нас веками истребляли. Я бывал за рубежом и встречал там соотечественников. И все они с величайшей гордостью говорят о принадлежности к нации. Попадались среди них и такие, что утверждали: «Россия подчинила себе маленькие народы». Я считаю себя обязанным ответить им: если бы в XVIII веке русский драгун не вступил на нашу землю, Армении бы попросту не было. Русские защитили и спасли мой маленький народ. Единение с Россией произошло добровольно, желание исходило от армян. Фильмом своим я хочу сказать, что мой народ никогда не предаст историю и, однажды побратавшись, не изменит. Я снимаю картину на армянском языке, с армянскими актерами. Вся республика нам помогает.

Нам предоставлены для натурных съемок заповедные места Армении, уникальные архитектурные памятники — Гегард, Эчмиадзин, Татевский монастырь, специально отреставрированная крепость XVI—XVII веков Хор Вираб.

Картина создается по мотивам романа старейшего армянского писателя Серо Ханзадяна, сценарий написан Константином Исаевым. Музыку создает композитор Эдгар Оганесян.

Фильм посвящен 150-летию воссоединения Восточной Армении с Россией.

Людмила
ШАГАЛОВА

МОЙ



а, сниматься было, конечно, интересно. Но все-таки главное для меня — театр, театр — моя настоящая школа, мое призвание, моя первая любовь! Откуда я взяла эту цитату? Да ведь подобное можно встретить в любой статье, где рассказывается о том, как театралный актер работает в кино. Это не дань моде. Это твердое, выношенное убеждение. Тем более, что дальше обычно излагаются преимущества театра в сравнении с этим «странным искусством, кинематографом».

Читаю, и ощущение такое, будто лично меня обидели, и при этом жестоко обидели. Обидно не только потому, что память подсказывает одну за другой фамилии театралных моих коллег, «открытых» именно этим «странным» кинематографом. Есть и у кинематографа свои преимущества, дающие актеру огромные перспективы в работе, огромные возможности по-новому ощутить свое творческое «я».

Я понимаю, что, конечно, в чем-то пристрастна, когда говорю о кино. Но иногда именно пристрастие позволяет любящим взглядом увидеть то, что не дано взгляду стороннему и равнодушному.

Да, я пристрастна, начиная уже с первых своих детских впечатлений, когда кинематограф «нашел» меня, школьницу, в качестве одной из исполнительниц главных ролей в картине «Семиклассники».

...Жизнь иногда удивляет нас своими неожиданностями. Во время учебы во Всесоюзном государственном институте кинематографии на экзамене по истории кино в моем билете стоял вопрос: «Творчество режиссера Я. Протазанова». Я называла его фильмы, рассказывала о них, а передо мной вставал другой Яков Александрович Протазанов, «мой», к которому меня привели когда-то. «Хочешь сниматься в кино?» — спросил меня Протазанов. Кто из моих ровесниц (я училась в седьмом классе) ответил бы «нет»?! Что такое «сниматься», я совершенно себе не представляла, но немедленно согласилась. Так и началась наша работа с Протазановым. Седой, статный, с тростью в руке, он сам казался мне героем старой картины. Смотрел на меня умными, добрыми, чуточку насмешливыми, пронзительными своими глазами и рассказывал про девочку Лялю, которую я должна была играть в его фильме... Именно в эти минуты я безоговорочно решила, что буду режиссером. Как Яков Александрович. И буду так же ходить, говорить, смотреть...

После работы в «Семиклассниках» я действительно сняла во Дворце пионеров свой первый любительский фильм и во время съемок, команду товарищами, конечно же, старалась повторять протазановские интонации.

Я и во ВГИК пришла сначала на режиссерский факультет. Еще шла война, я только что вернулась из эвакуации, где работала на танковом заводе. Пришла в приемную комиссию — и оробела. Вокруг зеленые гимнастерки со следами споротых погон, нашивки за ранения, нередко костыли — таким был наш ВГИК в то время, такие были тогда абитуриенты, опаленные войной, взрослые ре-

ЗАКОНОМЕРНЫЕ НЕОЖИДАННОСТИ

Окончание. Начало на стр. 6

свидетельствует о духовной близости людей. Поэтому я попросил Кузнецова играть в моей картине.

Признаюсь, что у меня был страх перед языковым барьером, но в первый же съемочный день мои опасения рассеялись. Мы понимали друг друга с полуслова: нам достаточно было обменяться взглядами... Объяснение здесь очень простое: Кузнецов — прекрасный профессионал,

он сам знал, как надо работать. Так что мы говорили, можно сказать, на профессиональном эсперанто. Анатолий Кузнецов — очень современный, вдумчивый художник. В кадре вокруг него не бывает пустого пространства. Оно заполнено чувством, отношением к действию, к людям...

Неожиданность четвертая — фильм «Жить по-своему», роль Василия

Бальшева. Здесь об актере мало сказать, что он живет на экране жизнью другого человека — он проживает эту жизнь полнее и глубже, чем написано в сценарии. Образ Бальшева в исполнении Кузнецова — точное и глубокое исследование определенного социального типа, характера, сформированного в прошлом и не всегда вписывающегося в нашу сегодняшнюю жизнь. Актер ничего не «олицетворяет», он просто показывает своего героя таким, каков он есть, и тем не менее выражает действительное явление.

Бальшев Кузнецова — человек сильный и слабый одновременно, сотканный из качеств вроде бы

взаимноисключающих. Но взгляды ваясь в его характер, вдруг воочию видишь ту незримую обычно нить, которая связывает нашу духовность, уровень культуры с таким на первый взгляд далеким от быта, от семейных неурядиц процессом, как научно-техническая революция, дух которой пронизывает сегодня всю нашу жизнь.

Неожиданность пятая, шестая и так далее...

В минувшем году Анатолий Кузнецов снялся в пяти фильмах. И по крайней мере три из них снова представляют поразительную широту его творческого диапазона, богатству еще не использованных возможностей.



Рисунок Геннадия Новожилова

КИНЕМАТОГРАФ

бят, бывшие солдаты, командиры, которые шли теперь в режиссуру. Куда мне до них!

И переписала заявление — на актерское отделение.

...В нынешнем году исполнится тридцать лет со дня выхода на экран фильма «Молодая гвардия». Тридцать лет прошло, а я помню буквально каждый день нашей работы над фильмом, в котором начинало свой путь целое поколение советских кинематографистов. До сих пор его так и называют — «молодогвардейским».

Я помню, как наш учитель, руководитель мастерской Сергей Аполлинариевич Герасимов принес нам журнал «Знамя», где печатались отрывки из романа Фадеева, и предложил поставить их на учебной сцене. Затем родился спектакль. Затем фильм, где я сыграла Валю Борц.

Фильм «Молодая гвардия» — наша школа. Гражданская, человеческая, художественная. Нам повезло, что мы начали с такой высокой ноты. Нам повезло, что с нами был Сергей Герасимов и что наш фильм был так нужен людям, победившим фашизм.

Картина снималась в Краснодаре. Трудно и страшно было выходить на такую съемочную площадку. Но зато она дала точный зачин — и для фильма и для дальнейшего нашего будущего. Реальное окружение требовало от нас естественности и простоты, корректировало наше поведение. Многие надо было менять, заново передумать — нами руководила огромная ответственность перед памятью о героях.

Съемки в «Молодой гвардии» учили нас работать самостоятельно. Герасимов настаивал: «Умейте быть авторами своей роли, умейте выстроить ее непосредственно в процессе съемок...» Во время съемок действительно многое может измениться: от чего-то отказываешься, к чему-то новому приходишь. Это очень живой и конкретный процесс. Особенно у Герасимова.

После того, как фильм вышел на экран, замечательный режиссер и актер Николай Павлович Охлопков предложил мне вступить в труппу Театра имени Вл. Маяковского. Я отказалась. Тогда считала и считаю теперь, что работа актера в кино отлична от работы в театре и надо целиком посвятить себя чему-то одному. Музы ревнивы, они не прощают ухода в сторону.

Я осталась в кинематографе, хотя в ту пору было трудное время «малюкартинья», когда каждая роль для молодого актера была буквально подарком. Но, как говорится, у всякой медали есть своя оборотная сторона, в этом случае, может быть, и добрая для нас: в каждую, пусть и самую маленькую роль мы вкладывали все свои силы.

Была у меня в «Верных друзьях» такая Катюша Синцова — и как же я ее любила! За все! За то, что благодаря ей снимаюсь в доброй, умной комедии, что играю светлого, отзывчивого и притом очень забавного человека, что работаю с таким режиссером, как Михаил Калатозов, рядом с Александром Борисовым, Василием Меркурьевым, Борисом Чирковым. Это было как праздник!

Эпизодические роли открыли мне еще одну грань нашей работы: камера доносит малейшие нюансы (не удержусь: в театре это актеру недоступно!), приближает вплотную к зрителю. Важно

точно найти зерно характера. Именно этого, ни на кого не похожего. И сконцентрироваться на нем. Иначе эпизод не прозвучит. Школа эпизода дает о себе знать и в больших ролях. Особенно когда ищешь, чем твой герой отличен от остальных людей, в чем его неповторимость... Лично для меня страшнее всего унифицировать характер, привести его к «среднеарифметическому» знаменателю.

О моей Людмиле Иркутовой (я ее играла в «Деле № 306») еще до первого ее появления на экране известно, что эта юная особа — избалованная, легкомысленная профессорская дочка, лихо раскатывающая в собственной машине, чрезмерно самостоятельная и не признающая авторитетов. И ждать от нее можно чего угодно... Но я бы сказала, что это суждение лежит на поверхности характера... Мне интересно было сыграть контраст истинного и привнесенного, видимого и сущего в натуре этой эксцентричной девушки — правдивой и смелой, доброй и отзывчивой, если повнимательнее присмотреться к ней. Ведь мы часто судим о человеке, не пытаемся вникнуть в истоки его характера, ориентируясь на первое впечатление — и бываем обидно несправедливы. Я оправдывала Людмилу Иркутову и ей подобных. Например, Актрису в картине «Самый медленный поезд». Героиня эта так и называлась в фильме — Актриса, быть может, даже чуточку иронически: никак не соответствует это торжественное слово всему ее облику певички с несложившейся судьбой, не очень талантливой и не очень удачливой. Но Актриса все это тщательно скрывает, старается казаться и помоложе и побойчее, а от этого иногда видится людям вульгарной, смешной. Но опять-таки это лишь поверхностное представление.

Наша актерская профессия всегда казалась мне в чем-то сродни труду геологов: бесконечный поиск, разочарования, попытки, надежды, пока доберешься до своей золотой жилы. И сколько раз все надо начинать сначала! И нельзя терять ни веру, ни силу духа...

Вот такими чертами я хотела хоть отчасти наградить Актрису. Это было заложено и в сценарии, особенно в эпизоде, когда Актрисе дарят несколько подснежников. Она говорит: «Это лучший букет в моей жизни!» — а потом добавляет: «Правда, их было не так уж много...» Она человек искренний и по-своему гордый. Не склонивший головы.

Когда теперь я изредка встречаюсь с моей Актрисой в зале кинотеатра или на экране телевизора, у меня возникает чувство огромной благодарности к кинематографу, который дарит актеру такие встречи и запечатлевает их на годы, на десятилетия. В театре этого нет. Конечно, и в кино время многое зачеркивает, стирает, но многое остается, и актер может проверить себя, какой-то поиск продолжить. Или поставить перед собой задачи новые, совсем неожиданные.

Вот так вошла в мою актерскую судьбу мамаша Бальзамина из фильма Константина Воинова «Женитьба Бальзамина», одна из самых любимых моих ролей. Переход на возрастную роль был для меня неожиданным и резким, я должна была «состариться», найти в себе ощущение это-

го возраста, этой уходящей жизни... Мы уже снимали картину, а у меня все еще были сомнения: точно ли я старуха Бальзамина? Хотя и двигалась по-старушечьи и глаза «тушила», чтобы не выдать себя. И вот в Суздале, где в массовых сценах вместе с нами снимались местные жительницы, одна из них подошла ко мне и спросила:

— Ты с какого года, милая?

— С девятьсот четвертого, — ответила я ей в интонации Бальзаминовой, шамкая зубами.

— То-то, смотрю, вперед меня состарилась, я как-никак помоложе буду, все же с девятьсот восьмого.

А часа через два, когда я, разгримированная после съемки, проходила мимо нее, она и глазом в мою сторону не повила — не узнала. С этой встречи у меня роль «пошла»...

Актеры, особенно актрисы, что греха таить, неохотно переходят на возрастные роли, прощаются с молодостью не просто. Тем более, что нередко вслед за такой впервые сыгранной ролью начинают сыпаться аналогичные предложения, словно актер уже ничего другого не может играть. И снова многое здесь зависит от тебя самого — уметь выбирать, уметь отказываться, уметь не ограничивать себя одинаковыми ролями. Приходится помнить и о том, что переход на возрастные роли неизбежен, как ни грустно с этим смириться. Конечно, можно придумать грим, прическу, костюм, которые молодят. Но в каждом возрасте есть своя прелесть. Есть она и в возрастных ролях.

После Бальзаминовой я играла и женщин своих лет, например, в фильме «Скуки ради», но уже смело бралась и за такие работы, как весьма молодая дама Хиония, Хина, в «Приваловских миллионах».

Как видите, у актеров кино своя хронология. Мы отсчитываем свою жизнь по фильмам, каждый из них — большой отрезок нашего пути. Каждый — это новые места, новые люди, часто — новые друзья. И новые герои, которые с окончанием съемок уходят от нас и начинают свою вторую жизнь, ради которой мы и трудились. В этом и есть смысл нашей работы, наше «чрезвычайное поручение». Где только нам не приходится встречать своих героев — на тюменской земле, у строителей БАМа, в степях Казахстана и в южных морях.

Недавно я представила на суд шахтеров Кузбасса свою сорок первую работу — Марину Борисовну, заведующую детским садом из фильма «Усатый нянь» — и радовалась тому теплу и доброжелательности, с которой встретили нас сибиряки.

На роль Марины Борисовны меня пригласил режиссер-дебютант Владимир Грамматиков, а работа с дебютантами всегда особенно дорога для меня. Стало быть, еще в боевом строю наше вгиковское молодогвардейское поколение!

Огромная география! А встречают нас, актеров кино, как полномочных представителей этих героев и спрашивают с нас, как с них. Спрашивают оттого, что любят, и оттого, что мы нужны людям, как и они нужны нам.

Вот к этому, главному, я и клонила, когда заговорила о том, чем может одарить нас, актеров, кинематограф. И, согласитесь, разве я не права?

Комедия Гоголя «Ревизор» — фильм Леонида Гайдая «Инкогнито из Петербурга», роль судьи Ляпкина-Тяпкина. Роль невелика, но есть в ней у актера своя звездная минута — сцена вручения взятки Хлестакову. Один долгий крупный план: улыбка, отчетливо, на глазах у зрителя меняющая свой смысл. Сначала заискивающая, жалкая, неуверенная, испуганная — а вдруг да не возьмет, вдруг откажется? — потом хитрая, понимающая и счастливая этим возникшим контактом и, наконец, исполненная радостного облегчения. Одна улыбка — как мало! И как неизменно много...

Фильм режиссера Ильи Фрэза «Хомут для Маркиза» — роль отца глав-

ного героя — мальчика Редьки. Бывший жокей, знаток лошадей, а ныне просто пьяница. В начале фильма Костыри на экране нет, он отсиживает 15 суток за дебош на ипподроме, все только говорят о нем. И вот он наконец появляется: экзотическая фигура в брюках-галифе, в жокейской, не без шика, кепчонке, в обтрепанном пиджаке, который он носит с какой-то жалкой элегантностью. Он идет, по профессиональной привычке ставя носки чуть в стороны, под охраной милиционера, но это не конвоир и конвоируемый, а герой дня и сопровождающее его лицо. Немного позер, пьяница-философ, довольно безобидная, хотя и малоприятная личность. Но

это только на первый, поверхностный взгляд.

Авторов фильма и актера интересуют не истоки трагедии Костыри, а то, как она отражается на судьбе его сына. Кузнецов не просто разоблачает Костыря, он ненавидит его. Линия характера здесь графически четкая — от слабости, бахвальства, заискивания перед сыном, через мелкие и крупные подлости Костыри — к почти трагической финальной сцене, где его герой не просто несимпатичен, но омерзитель.

А в фильме «Право первой подписи» на экране появится современный, элегантный, чуть ироничный руководитель новой формации. В его словах и манере поведения — при-

меты сегодняшней нашей жизни. Он мыслит масштабно и смело, он привык брать на себя ответственность и не боится ее, он интеллигентен и демократичен...

Слова — мастерство, профессионализм — прежде всего приходят на память, когда думаешь о работах Анатолия Кузнецова.

И все же созданный им на экране мир простирается далеко за гранью пусть даже самого высокого профессионализма. Этот мир разнообразен и многогранен, он вмещает русский национальный характер в самых различных проявлениях. Он населен живыми людьми, одухотворенными талантом подлинного художника.



идут съемки...

«ТРАССА»

Юрий КАЛЕЦУК



Как из этой суматохи, из этой беготни неуклюже одетых, укутанных по глаза людей, из этого месива кабелей, камер, осветительных приборов, из этой неразберихи — грузовик вправо, бульдозер влево, ковш вверх, стоп, грузовик влево, бульдозер вправо, ковш вниз, стоп, и сначала, и с конца, и опять сначала — возникает кино, ну, пусть только кадр, но это уже кино, это, как говаривал один из его теоретиков, единица точки зрения, — как?

Или из этого диалога, произносимого на дне холодного карьера, произносимого снова и снова коченеющими губами?..

— Вот здесь тебе двенадцать положенных тонн насыплот — и шпарь. И записывай все недостатки машины.

— Я запомню.

— Записывай!

Карьер огромный, в его правом углу кран деловито мотает длинной стрелой, и самосвалы, проев под грузом, трогаются в путь и, набирая скорость, влетают на подъем, на дорогу, ведущую из карьера: каждый день и каждый час на Самотлоре и на севере от Самотлора строятся временные дороги, искусственные острова над затаившимся, прихваченным морозами студнем бескрайних болот — на искусственных островах возводят новые буровые, по новым дорогам тащат оборудование для буровиков, а самосвалы уходят дальше, везут грунт для отсыпки новых дорог и новых островов.

Давно это началось. Через год будут праздновать десятилетие с того дня, когда первая эксплуатационная скважина Самотлора, знаменитая скважина № 200, дала первую промышленную нефть, и этот день будут праздновать не только буровики, не только геологи, не только вышкомонтажники, но и строители дорог, но и водители самосвалов. «КрАЗы», «МАЗы», «БелАЗы», «татры» — каких машин здесь только нет! Но о «татрах» разговор особый...

— Вот здесь тебе двенадцать положенных тонн насыплот — и шпарь, — говорит артист Театра имени Ленсовета Виктор Гоголев чехословацкому актеру Яну Канызе. — И записывай все недостатки машины.

— Я запомню, — отвечает Каныза.

— Записывай!

Кран в левом углу карьера неподвижен. И «татра», у которой стоят Каныза и Гоголев, неподвижна. Такая же «татра», как и те, что нескончаемой вереницей идут на подъем, к дальним буровым и дальним дорогам.

— Вот здесь тебе двенадцать положенных тонн...

Здесь снимается кино. Художественное кино про «татры» на Самотлоре. Совместная постановка — «Ленфильм» и «Баррандов».

История, изложенная в сценарии, выглядит примерно так. Нефтяники Сибири отказываются от «татры», ссылаясь на то, что машины не приспособлены к работе на Севере, — вот «КрАЗ», к примеру, совсем другое дело. Конструкторы «татры»

с таким выводом не соглашаются и присылают в Сибирь своих испытателей — «КрАЗы» и «татры» соревнуются в сумасшедших гонках по сибирским дорогам...

Пересказ, конечно, это всего лишь пересказ. Схематичным изложением сюжета можно и «Балладу о солдате» привести к недоуменной формуле: он все едет и едет...

— Кстати, не так здесь было, — говорит режиссер-постановщик Анатолий Вехотко (он ставит картину вместе с Натальей Троценко). — Не совсем так. Это мы позже узнали, когда снимать начали. Ну, например: никаких гонок «КрАЗов» и «татр» не было. Была длительная и серьезная работа — конструкция «татры» доводилась в Сибири, как на естественном автодроме, и в результате родилась новая модификация самосвала — «татра-северянка». Теперь нам приходится искать иные драматургические решения, иные слова...

— Такой «поиск на ходу», по-моему, не всегда приводит к желаемому результату.

— А это зависит уже от конкретного сценария. На одних учишься сам — знанию, точности реалей, постижению внутреннего мира. Над картиной «Разрешите взлет» мы работали вместе со сценаристом Владимиром Куниным. Он сам бывший летчик, но для этой картины ему мало было воспоминаний — он вновь на несколько месяцев поселился на дальнем аэродроме, вновь сел за штурвал, на место второго пилота. И, конечно же, это ощущение точности, единственности выбора слов и решений не могло не быть прочувствовано по-

становщиком. Здесь же все приблизительно могло быть так...

— А могло иначе?

— Еще как иначе! Я на актеров надеюсь — не на технику, не на мастерство, нет, а на их личностный потенциал. Вы возьмите Яна Канызу. Это интереснейший человек! Умница, прекрасный профессионал, выдумщик, пишет стихи, песни поет... А кто его герой Карел по сценарию? Так, шалопай, самолюбивый и легкомысленный человек, которого преображает любовь...

Да, в фильме есть еще и любовь: врача Риту любят водитель «КраЗа» Аркадий и водитель «татры» Карел. Про Карела Вехотко уже сказал, ну, а Аркадий — это совсем другое дело. Он человек основательный и сосредоточенный. Он не разбрасывается, как Карел, на пустяки, он решает всего две задачи: заработать — и не на какие-нибудь «Жигули», а на «Волгу» М-24, и не уступить советскую девушку Риту иностранцу.

Ключевую сцену любовной драмы все в киногруппе знают наизусть, а одна фраза является, по моему, паролем, — вы поймете, какая:

«Это был странный вечер, в котором не было произнесено ни слова, и, быть может, потому, что словами литературного текста его не описать, потому что не поддается описанию атмосфера и глубина таких простейших движе-

Из карьера один за другим идут самосвалы. Это не кадр из фильма, это работа

Снимается кино.

Главный оператор Эдуард Розовский и один из режиссеров-постановщиков — Анатолий Вехотко

Актеры Валентина Шендрикова и Ян Каныза перед съемкой...

...и на съемке

Фото Альберта Лехмуса



ний, как разливание кофе по чашкам. Потому что долго описывать смысл того, что и телевизор работает беззвучно, лишь мелькает изображение. Это все... Это все — музыка. И медленный танец вдвоем. И снежная пурга за окном... И беззвучный ход часов на стене... Но только не надо слов...»

В автобусе жарко, но там, в карьере, уже за тридцать и с ветром. Предстоит съемка еще одного эпизода, а пока актеры сидят, нахохлившись, съездившись, еще и губ не отогрели. Второй режиссер Валерий Быченков пытается растормошить, развеселить их. Ну хотя бы вот так:

— Знаете, есть романс химика: «Растворил я окно...»

Но никто не смеется. А Валентина Шендрикова (по фильму врач Рита), поглядывая то на очковатого Яна Канызу, то на Наталью Троценко, говорит ехидно:

— Нет, я другой знаю. Романс режиссера: «Мне нравится, что вы больны...»

— Но только не надо слов, — строго говорит Наталья Троценко. — Согласно сценарию.

Авторов сценария трое: Александр Горохов, Карел Валтера, Александр Лукаш. До двоих далеко, они в Праге, а Горохов — Горохов наш, московский. У него немало картин, но, пожалуй, каждую из них, исключая экранизации, отличает одна особенность: его сценарии — это сценарии-гипотезы. Либо это человек в лабораторно сформулированных обстоятельствах, либо обычная ситуация наложена на необычный характер. Так было

в фильме «...И другие официальные лица», и в картине «Мой друг — человек несерьезный», и даже в давней, первой, схематичной и жесткой ленте «Ищите и найдете», где схема была достаточно демонстративна: упрямый рационалист в ситуации, которую принято считать романтической. Подробности в его сценариях, как правило, случайны и взаимозаменяемы, а для картин, поставленных Аватолем Вехотко и Натальей Троценко, как раз характерно, что подробности быта и достоверные житейские детали несут не только изобразительную, но и смысловую нагрузку, для них это важная часть эстетики фильма.

Мы стараемся примерить картину к местным, реальным обстоятельствам, — говорит Наталья Троценко. — Это требует неизбежной перестройки сценария...

— Реальные обстоятельства? — говорит Александр Горохов. — Но при чем здесь они? Меня интересуют люди, столкновение людей, по-разному понимающих одни и те же задачи. Так не было? Ну и что. Так могло быть. И не нужно никакой сложности. Вся сложность — в однолинейности, это мелодрама. Здесь все зависит от постановщика: один увидит «Адских водителей», а другой, быть может, «Мужчину и женщину»...

Но разговор с Гороховым происходит уже в Москве, а там, в карьере близ Самолора, хлопает дверь автобуса, салон заполняет волна морозного воздуха, а у бревенчатого шалаша с надписью «Медпункт» стоят Валентина Шендрикова и Ян Каныза.

Мороз немедленно принимается за них, особенно за Канызу: ведь его герой хочет быть не таким, как все, и авторы нашла ему это отличие — Карел ходит по морозу в легкой курточке и кепке. А тут еще ветродуй заработал — обрубок самолета на подставке неистово вращает винтом, и человек в полушубке деловито бросает под этот искусственный ветер лопату за лопатой заранее припасенный снег, и Ян Каныза — Карел храбро производит дубеющими губами:

— Может, прогуляемся?

— Надолго ли вас хватит?

— Сколько хватит — столько и прогуляемся...

Света хватает на три дубля. На столько же хватает Канызы.

— Что заставляет вас, — спрашиваю я потом, — преодолевать эти метеорологические трудности: любовь к герою или профессиональный долг?

— Зритель смотрит гоголевый фильм, и если он верит герою, то он верит актеру, если не верит, то не верит актеру. Это наша профессия — добиться того, чтобы нам верили. Это наша работа...

По вечерней дороге тянется к городу Нижневартовскому автобус, за ним «татра» Карела и операторский кран. Время от времени эта маленькая колонна прижимается к обочине, и слева проносятся самосвалы, тяжело нагруженные мерзлым грунтом, — «татры» везут в своих кузовах «положенные двенадцать тонн» новых островов и новых дорог. Если посмотреть на трассу сверху, то можно увидеть длинную вереницу автомашин, и «татра» Карела будет неотличима от других...

КИНОГРАМА

БОЛГАРИЯ

Институт по подготовке кадров для кино—одно из самых молодых учебных заведений в Болгарии. Он существует всего пять лет. Студенты обучаются здесь по четырем специальностям: актерское мастерство, режиссура, киноведение и операторское искусство. Они изучают историю, литературу, музыку, а также эстетику и общественные науки. Здесь преподают видные деятели культуры НРБ: профессора Пенчо Дончев, Любомир Тенев, Пеньо Русев, Крыстьо Горанов и другие.

Молодые киноактеры осваивают сценическое движение, танец, ритмику, технику речи, вокал, занимаются фехтованием и акробатикой.



Институт поддерживает тесные контакты с родственными ленинградским и московским институтами. Ежегодно организуются взаимные встречи, во время которых проходят дискуссии по проблемам педагогики, обсуждаются достигнутые результаты.

На смотре студенческих фильмов в Карловых Варах в 1977 году ленты воспитанников «Стекло», «Братья», «Травка» и «Собаки» были отмечены специальными премиями.

На снимке: урок фехтования.

Сегодня режиссер Марио Матиа Джорджетти, известный по фильмам о Брехте и Лорке, снимает новую картину о Сакко и Ванцетти. Он совершил путешествие по пути, который они проделали перед эмиграцией за океан. «Я хочу,— заявил он,— как можно точнее воссоздать обстановку того времени... Особенно тщательно стараюсь я воспроизвести последний день перед казнью, используя при этом воспоминания американского журналиста Уильяма Пеллифера, который видел революционеров и присутствовал при их казни».

ПОЛЬША

«Операция под Арсеналом» — так называется фильм режиссера Яна Ломницкого [его картина «Спаси город» представляла польское кино на X МКФ]. Операция началась 26 марта 1943 года и вошла в историю второй мировой войны как одна из самых смелых акций участников польского движения Сопротивления. В ночь с 22 на 23 марта сорок третьего года гестапо арестовало одного из руководителей боевых групп — Рыжего. Гитлеровцы подвергли его жесточайшим пыткам.

Спустя три дня в центре Варшавы среди бела дня на людных улицах столицы товарищи Рыжего — двадцать восемь человек — отбили своего командира, которого фашисты перевозили из следственного отдела гестапо в тюрьму Павиак. Рыжий был спасен, но, изувеченный пытками, потерявший много крови, умер на руках друзей и близких. Умер свободным человеком. Сценарий фильма написан известным писателем Ежи Стефаном Ставиньским. Оператор Ежи Гостик. В ролях: Цезарь Моравски, Мирослав Коначовски, Рышард Гаевски, Ян Энглерт, Лидия Корсакувна, Збигнев Запасевич.



Кадр из фильма «Операция под Арсеналом».

США

Экономический кризис, сотрясающий капиталистические страны, вызвал очередную волну свертывания газетно-журнального рынка. Одни издания уходят со сцены, выпуск других находится под угрозой. Кризис не обошел и журналы, занимающиеся проблемами кино.

В начале нынешнего года подписчики американского ежемесячного издания «Модерн скрин» обнаружили в своих почтовых ящиках письмо, в котором редакция журнала с при-



скорбием сообщает, что ввиду возросших цен на бумагу, увеличения почтовых и типографских расходов «Модерн скрин» вынужден прекратить свое существование.

На снимке: обложка журнала, которого больше нет.

Книга Л. Бэума «Волшебник Изумрудного города» была впервые издана в 1899 году. За прошедшие десятилетия название ее стало символом мира доброй и яркой фантазии, по которому вместе с детьми охотно странствуют и взрослые. Американцы утверждают, что рассказы о Дороти, унесенной смерчем в фантастический город Оз, можно сравнить лишь с приключениями Алисы в стране чудес. Правда, Алиса не имела такого успеха в кино, как «Волшебник из Оз» [режиссер Виктор Флеминг, 1939 г.] — один из самых удачных музыкальных фильмов Голливуда.

Новые киноверсии «Волшебника...» снимались в Австралии и еще раз в Голливуде. Сейчас реализована еще одна версия. В ее основе бродвейский мюзикл «Волшебник» с негритянскими актерами. Главную роль играет популярная певица Диана Росс. Собственно, тридцатилетняя Диана буквально отовоевала себе эту роль: она сумела убедить продюсера и режиссера, что «овзросление» Дороти не нарушает духа оригинала, гарантирует фильму универсальность. «Если внимательно прочитать книгу,— говорит Диана,— трудно не заметить, что в ней нет точного описания Дороти. Это может быть девушка или женщина любого возраста. Цвет кожи также не имеет значения. Дороти — воплощение человеческой сущности вообще».

Вначале была задумана обычная экранизация спектакля. Но проектом заинтересовался режиссер Сидней Люмет. Его участие привело к тому, что скромный фильм превратился в суперпродукцию стоимостью 11 миллионов долларов. Дороти — учительница из Гарлема, похищенная вихрем во время снежной бури; страна Оз — Нью-Йорк, где в современном Центре мировой торговли правит Чародей из Изумрудного города...

Вместе с Дианой Росс снимаются популярные негритянские актеры и певцы: Майкл Джексон, Нипси Расселл, Тед Росс и Ричард Прайор.

ФРАНЦИЯ

На кого на кого, а уж на Сирано де Бержерака Филипп Нуаре, кажется, похож меньше всего. И художью особой не видно, и нос тоже не то чтобы маловат, но уж не так велик, как у знаменитого французского поэта и философа. Впрочем, это

если судить по пьесе Ростана. А если обратиться к подлинному Сирано!

Будущий кинофильм французского комедиографа Филиппа де Брока станет как бы нашим сегодняшним представлением об этой удивительной личности, одинаково легко владевшей и пером и шпагой. И кто знает, может быть, Филипп Нуаре и в самом деле окажется тем самым Сирано де Бержераком, который сменит в представлении зрителя героя романтической драмы Эдмона де Ростана.

Кажется, даже название нового фильма Клода Лелюша в точности повторяет тот давний, принесший ему мировую известность... Впрочем, нет, он делает все, чтобы было похоже и в то же самое время непохоже — «Другой мужчина и другая женщина»... И такая же простая, лирическая история, только вместо улиц Парижа — американский штат Аризона в конце минувшего столетия, вместо гоночных автомобилей — ковбойские жеребцы, вместо выстрелов выхлопных труб — пальба из многозарядных кольтов... И вместо лирической комедии — крепкий американский вестерн... Герои картины — французские иммигранты в Соединенных Штатах, пытающиеся сохранить свои нравы и обычаи даже здесь, на Диком Западе... В главных ролях американские актеры Дженнифер Уоррен, Джеймс Каан, канадка Женевиэв Бужоль и француз Франсис Юстер.

ШВЕЙЦАРИЯ

Клод Горетта, ведущий кинорежиссер франкоязычной Швейцарии, приступает к съемкам трехсерийной кинобиографии Жан Жака Руссо. В этом фильме, как и в предыдущих своих работах, действие которых происходило в наши дни, Горетта по-прежнему исследует проблему одиночества в западном мире, стремится показать то пагубное влияние, которое оказывает на эмоциональную жизнь человека потребительская психология и философия успеха любой ценой. Именно поэтому он и обращается сегодня к Руссо, мечтавшему о тех временах, когда люди будут жить в полной гармонии с сердцем и природой. В главной роли — швейцарский актер Франсуа Симон.

ШВЕЦИЯ

Гуннель Линдблом — актриса, снимавшаяся в таких фильмах Ингмара Бергмана, как «Седьмая печать», «Молчание», решила попробовать свои силы в режиссуре: сначала в театре, а недавно и в кино. Она удачно дебютировала картиной «Летний рай», которая демонстрировалась на последнем кинофестивале в Каннах. Работа эта произвела на зрителей сильное впечатление прежде всего тем, что она развенчивает представление о Швеции как о стране «социального благоденствия» в рамках капитализма, выступает с резким осуждением сексуальной свободы на Западе. Гуннель Линдблом в отличие от других женщин-режиссеров направляет свои сатирические стрелы не только против мужчин. Она считает, что женщины в равной степени ответственны за ощутимую нехватку «здоровых человеческих контактов» в «образцовом» шведском обществе.

Киноرامу готовил Михаил СЕРГЕЕВ.

ВЕНГРИЯ

Миклош Янчо, венгерский режиссер [мы видели его фильмы «Звезды и солдаты» и «Тишина и крик»], приступает к съемкам кинотрилогии под общим названием «Наша жизнь и наша кровь». Трилогия объединит фильмы «Венгерская рапсодия», «Аллегро барбаро» и «Концерт». В центре картины судьба венгерского политического деятеля, перекликающаяся, как говорит Янчо, с биографией одного из руководителей антифашистского движения в Венгрии Эндре Байчи-Жилинского, убитого нацистами в 1944 году. «Наша жизнь и наша кровь» расскажет о политической борьбе прогрессивных сил Венгрии с реакцией в течение трех с половиной десятилетий — с 1910 по 1945 год.

ИТАЛИЯ

Пятьдесят лет назад в США по ложному обвинению были осуждены и казнены на электрическом стуле революционеры Сакко и Ванцетти. Трагической судьбе этих рабочих-иммигрантов из Италии была посвящена картина Джулиано Монтальядо, знакомая советскому зрителю.

У МЕНЯ СЕКРЕТОВ



Анна ХАЛАС

В одном из павильонов съемочной группы румынского режиссера Иона Попеску-Гопо на стене висит фотография: молодой Ион Попеску с дипломом в руке, а рядом с ним мужчина средних лет. Они улыбаются друг другу.

— Кто это? — спрашиваю я ассистента режиссера.

— Как, вы не знаете Уолта Диснея?

Мне приходилось видеть Диснея на экране. Но одно дело — крупный план в кино, а другое дело — случайное фото, выхватившее мгновение жизни.

Наверно, это впечатляющее мгновение в творческой биографии Гопо — стоять рядом с человеком, которому поклонялся, рядом с прародителем современного мультипликационного кино. А может быть, это кульминационный момент? Первая премия в Каннах на международном фестивале (за фильм «Краткая история») и пожатие руки великого мастера. Нет! Это только начало...

Сейчас Гопо заканчивает свой четырнадцатый мультипликационный фильм, героем которого по-прежнему является маленький «Человечек».

Среднее поколение мультипликаторов во главе с такими мастерами, как Гопо, Макларен, Вукотич, Динов, и другими начинало свой путь под непосредственным влиянием картин Уолта Диснея, однако они не были слепыми подражателями признанного мастера, а старались делать фильмы по-своему. Их поиск собственного стиля лежал через усвоение школы Диснея.

Маленький «Человечек» Иона Попеску-Гопо побывал, кажется, всюду. Он бродил по дорогам истории, совершал полет в космос, изучал мир искусства. В фильме «Опус № 1» он рукой художника помещен среди персонажей всемирно известных полотен, став тем самым частью композиции шедевров Леонардо да Винчи, Боттичелли, Брейгеля...

Прогуливаясь в пространстве этих картин, имитируя жесты, скажем, героев «Тайной вечери» Леонардо да Винчи или «Слепых» Брейгеля, «Человечек» показывает зрителю, как художник ощущает динамику движения, его образный смысл.

Посмотрев «Опус № 1», я вспомнила старую беседу с Гопо. Это было вскоре после успеха «Краткой истории». В то время журналисты часто беспокоили Иона Попеску-Гопо, художника, который с серьезностью и мужеством шел всегда новыми, неизведанными путями. Мы ему, наверно, сильно надождали.

На мои робкие вопросы он ответил тоже вопросом, но очень озорным: «Что я могу вам сказать? Вы, вероятно, знаете, что я гений?»

Это было слишком! Я взглянула на Гопо и увидела в его глазах невинную детскую иронию. Значит, мы играем, и ничто не должно меня шокировать.



Румынский режиссер Ион Попеску-Гопо

«Я это знаю. Скажите что-нибудь новое».

И он начал рассказывать о работе над кинематографическим воплощением сказки «Белый мавр»...

Но это было давно. А сейчас мы сидим в студии вместе с друзьями Гопо. Режиссер рисует сцену из своего следующего мультипликационного фильма и советует коллегам, как делать фазовые рисунки. Затем Гопо ведет меня в монтажную, где композитор Думитр Капоаяну и звукооператор Дан Ионеску работают над фонограммой нового фильма. Наконец, «деловая» часть заканчивается, и режиссер может уделить мне время.

— Недавно я нашел свой первый рисованный фильм. Я его сделал тридцать восемь лет назад, когда мне было шестнадцать лет. Название фильма «Волк и журавль». Пленка уже состарилась, и ленту нельзя показывать. Фоном в фильме служили реальные предметы, а действующие персонажи были рисованными. Я рисовал на старых рентгеновских пленках, которые мама специально очищала для меня содовым порошком. На бочке для соления капусты стояло устройство для шинковки, им я пользовался для того, чтобы соединить натуральный фон и рисованные фигурки. Весь этот «аппарат» я привез с собой на съемки фильма «Поминальная ночь», в которых участвовал в роли статиста. В

триковом цехе работали тогда Рад Кодрян и Ионица Стойка. Они раздобыли где-то пленку, и мы сняли фильм. Мой брат попытался сделать проекционный аппарат из автомобильной канистры, но его постигла неудача. У Дема Радулеску — графика (которого не надо путать с известным актером) я увидел проекционный аппарат «Дебри». Хозяин объяснил принцип его действия. По его образцу мы сделали свой — ручной. В детстве мы решали этот вопрос проще: аппаратом нам служила полая тыква, в которой стояла керосиновая лампа. Нас мультипликация захватила уже тогда, когда мы делали эти несовершенные проекционные аппараты. Представьте себе, племянник тут как-то заявил, что хочет стать актером. Я говорю ему: «Как это можно, ведь ты не занимался этим делом всю жизнь! Ведь ты не думал об актерской профессии до сих пор».

— И когда же мультипликация из игры стала профессией?

— В 1941 году я сделал первый фильм, который был показан широкой публике. Наивная короткометражка, но критики отметили в ней хорошее чувство движения. Потом через пять лет я снял агитационный мультипликационный фильм под названием «Голосуйте за блок демократических партий». Но это все лишь предыстория.

В 1950 году была создана студия мультфильмов. Мы сами собирали оборудование, у нас были некоторые фонды и, следовательно, возможности. В архиве хранится десять метров пленки — наша первая попытка сделать мультфильм по сказке «Кошелек с двумя грошами».

— Я его не видела.

— Не видели, так как мы не закончили его. Первый фильм, который я сделал на студии, был «Непослушный утенок».

— Об этом я писала.

— Я знаю, у меня есть эта статья. (Неожиданно с наигранной суровостью он обращается к одной из своих сотрудниц, муж которой критик: «Я имею даже статьи твоего «очкастого змея».) Вообразите себе, он написал о моем фильме «Три раза Бухарест» (фильм из трех новелл режиссер ничего не привнес в новеллу, кроме своей собачонки. Он критиковал даже моего бедного пса Нерона. Что он ему плохого сделал? Статьи, о воспоминаниях. Никогда не забуду, как я показал свой фильм «Краткая история» Жану Джорджеску, большому нашему мастеру, к которому некоторые относятся несерьезно, ибо его жанр — комедия. Он первый оценил «Краткую историю», сказав: «Еще немного вырежь, и ты получишь главную премию». Я был еще очень молод и, естественно, уверен, что я уже все лишнее убрал. Я его не послушался, и до сегодняшнего дня это меня мучает. Но уже нельзя ничего изменить, ибо в таком «несовершенном» виде фильм получил приз. Пока мы молоды, мы не прислушиваемся к советам старших.

— У вас есть ученики?

— Многие меня спрашивают об этом. Я обычно отвечаю: «Ученики есть, но они все второгодники, не сдали экзамен на самостоятельность». У меня нет секретов, каких-то особых приемов работы. Мой стиль рисунка и работы отнюдь не уникален. Обычный рисунок, обычная техника. Единственное, что я сделал нового, — это создал свой персонаж — «Человечка», партнером которого является весь земной шар. Этот дуэт может решить многие проблемы.

Фильм «Опус № 1» — наш самый интересный эксперимент. Этим фильмом мы достигли того, что мультипликация стала средством исследования в области искусства, средством его понимания. Серия опусов продолжается. В «Опусе № 7», который уже частично смонтирован, мы прибегаем к новому методу: двигаются не персонажи картин, а сами картины ведут диалог между собой. Этот фильм целиком рисованный.

— Что вы будете делать дальше?

— Новый фильм, в котором наш герой измеряет пространство и время, но без цифр и вычислений, исходя из идеи Пифагора, по которой проблемы надо решать путем логических операций, а не голых расчетов. В тот момент, когда есть логическое построение, расчет — пустяк. На этот раз «Человечек» изучает понятие бесконечности и находит потрясающее решение...

анонс



Эти фильмы выходят на экран



«БЛОКАДА» «ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий А. Витоля, А. Чаковского. Режиссер М. Ершов. Оператор А. Назаров. В ролях: Ю. Соломин, Е. Лебедев, И. Акулова, В. Стрельчик, М. Ульянов и др.

Из четырех фильмов киноэпопеи «Блокада» два первых уже шли на экране. Две новые ленты — «Ленинградский метроном» и «Операция «Искра» — рассказывают о времени с сентября 1941 по январь 1943 года. По количеству действующих лиц, сложности декораций, масштабу массовых сцен — это крупнейшая работа в истории «Ленфильма». Исторические события авторы соединили с личными судьбами героев, показали повседневную жизнь ленинградцев во время блокады. Вечная киноэпопея сцены прорыва блокады — операция «Искра».



«РОЖДЕНИЕ» «АРМЕНФИЛЬМ»

Сценарий А. Зурабова. Режиссер Ф. Довлатян. Оператор А. Явурян. В ролях: Х. Абрамян, А. Айвазян, А. Аристанкесян, М. Кечоглян и др.

Деятельности первого правительства Советской Армении во главе с Александром Федоровичем Мясникяном, выдающимся государственным и военным деятелем, соратником В. И. Ленина, талантливым литератором, человеком высокой культуры и редкой душевной красоты, посвящена эта историко-революционная лента.



«ТРАНССИБИРСКИЙ ЭКСПРЕСС» «КАЗАХФИЛЬМ»

Сценарий А. Адабашьяна, Н. Михалкова при участии А. Михалкова-Кочаловского. Режиссер Э. Уразбаев. Оператор В. Алисов. В ролях: А. Ашимов, Н. Терентьева, О. Табаков, Н. Аринбарова и др.

Политический фон, на котором развивается действие картины казахских кинематографистов, события 1927 года на Дальнем Востоке, когда реакция всеми силами пыталась помешать торговым контактам Советской России с Японией. Следуя законам приключенческого жанра, фильм вовлекает зрителя в динамичную и напряженную интригу.



«БЕТХОВЕН — ДНИ ЖИЗНИ» ДЕФА, ГДР

Сценарий Х. Зеемана и Г. Кунерта. Режиссер Х. Зееман. Оператор О. Ханиш. В ролях: Д. Банионис, С. Лисевский, Г. Тойшер, Р. Рихтер и др.

Авторы этого фильма ведут рассказ о днях жизни всемирно известного композитора. Избран нетрадиционный для биографической киноленты путь создания экранного образа великого человека, они практически исключили из повествования о Бетховене собственно процесс его творчества, но показали то «поле напряжения», которое создается между творческой личностью и средой. Главную роль в картине играет советский актер Донатас Банионис.

В репертуаре также
зарубежные ленты:

«Роман сорокалетнего» [Польша],
«Рейс» [Румыния], «Наследие» [Алжир]
и «Пароль — «Голубой лотос» [Индия].

Наталья КОЛЕСНИКОВА

Разговор в кабинете заместителя директора по производству был бурным. Два режиссера волновались по поводу отмененной съемки. Замдиректора был неумолим:

— У вас операторский брак был?

Были! Сначала разберитесь, в чем причина, потом продолжайте работу!

— Но мы выйдем из графика! — горячились сопостановщики.

— Ничем не могу помочь. К сожалению, ваша группа уже вышла из графика, — развел руками Гиви Кочладзе.

Нет, он совсем не бездушный администратор, в глазах у Гиви Александровича то и дело закипают веселые огоньки, и тогда он прячет глаза и говорит особенно строго. Поскольку беседа эта происходит на учебной студии ВГИКа, ребята еще не понимают (к пятому курсу пойдут!), что разговор в кабинете — часть учебного процесса. Тому, кто хочет стать режиссером, приходится с первых шагов постигать суровые законы кинопроизводства.

Директор учебной киностудии Владимир Макаров называет этот съемочный комплекс еще

ни наблюдал. Стоп! Теперь посмотрим на экране. Попробуем еще раз.

Надо ли говорить, что при наличии более чем тысячи студентов все четыре павильона, хорошо оборудованный звукоцех, монтажные, телетракт работают весьма напряженно.

— Если судить об объеме нашей работы по абсолютным цифрам, то получится, что мы выпускаем 22 полнометражных фильма в год, — рассказывает В. Макаров. — Этот метраж складывается из лент художественных, документальных, научно-популярных, мультипликационных...

В тот день Николай Шарубин, студент из мастерской Сергея Медынского, работал в монтажной над киноочерком «Посетите Болгарию!». Очерк снимался по заказу болгарского туристского агентства «Балкантурист». Студент резал и клеил пленку, не столь, правда, проворно, как это удаётся опытным монтажницам, но все же достаточно умело.

Студенты часто выполняют такие заказы и относятся к ним с большой ответственностью. То, что для кинематографиста-профессионала — рядовое, будничное дело, для студента — почетное задание, повод продемонстрировать всю свою творческую выдумку. («А для нашей студии, — добавил директор, — заказной фильм — дополнительный экономический стимул!»)

Александр Иваков монтирует свою картину «Русь»



БОЛЬШАЯ

одной кафедрой института. Это справедливо. Ведь без проверки практикой любая самая прекрасная творческая мысль рискует безнадежно испариться в облака.

Кому, особенно на первых порах, не кажется заманчивым удивить мир небывалым кадром? А задумывались ли вы, сколько такой кадр будет стоить? Давайте-ка составим смету!

У студии своя костюмерная и примерная, свой склад реквизита и автотранспорт. Можно создать в павильоне интерьер для героев Франсуазы Саган и устроить в Подмосковье африканскую зиму. Конечно, учебная студия не «Мосфильм». Но и студенты пока еще не волшебники. Они только учатся — малыми средствами — творить на экране чудеса.

От студенческих аудиторий ВГИКа киностудию отделяет только застекленный коридор. Студенты проходят его с первого же семестра. Будущие операторы получают возможность снять на цветную 16-миллиметровую пленку репортаж, будущие режиссеры — поставить игровой этюд, будущие актеры — увидеть себя на экране.

В одном из павильонов мы застали первокурсников мастерской Сергея Бондарчука и Ирины Скобцевой. Преподаватель Анатолий Стабилини разыгрывал с ними этюд «на непрерывное действие»: Ия Нинидзе принимала гостей. Работали три телекамеры, шла звукозапись. Стабили-

Среди заказчиков — Моссовет, МВТУ имени Н. Э. Баумана. Тесная традиционная дружба у ВГИКа с ЦК ВЛКСМ. В этом году, например, студенты из мастерской Лии Дербышевой работают над лентой, посвященной лауреатам премии Ленинского комсомола. А воспитанники Романа Кармена сняли фильм «Аргонавты» — о походе комсомольцев по местам боевой славы.

В звукоцехе студент четвертого курса Александр Панкратов принимал работу у композитора Вячеслава Чекина. Звучала экстравагантная эстрадная мелодия...

Будущий сирийский режиссер Шайя Реат готовился к съемке. Он сам написал сценарий о том, как на глазах ребенка крестители расстреливают мирных жителей. Шайя Реат — один из 150 иностранных воспитанников ВГИКа; на языках 32 стран мира говорят будущие кинематографисты.

Вгиковские мастера, те, кто прошел институтскую школу в трудные послевоенные годы, когда на учете был каждый метр пленки и дипломы режиссерам приходилось иногда защищать теоретически, на словах и на бумаге излагая свои замыслы, относятся к учебной киностудии с особым чувством. В нем и гордость, и зависть, и удовлетворение — эта большая мастерская, забота о талантах, дает право требовать от каждого студента полной творческой отдачи.

НАЧАЛО

Доцент операторского факультета
Тамара Григорьевна Лобова
и ее ученик Николай Волков

Сегодня павильон
отдан будущему фильму
«Охотники»

Фото
Николая Гнисяка



мастерская



Кто сыграет главную роль, покажут кинопробы...
Студент из Польши Роман Никольский
присутствует к съемкам курсовой работы



«ВОСХОЖДЕНИЕ»

Фильм Ларисы Шепитько — вершина кинофестиваля в Западной Берлине, где он был отмечен высшей наградой — «Золотым медведем».

...Благодатный литературный источник (повесть Василя Быкова), лаконизм и некоторая сухость в изложении материала, за которыми кроется философская масштабность и глубина, позволили создать впечатляющее кинопроизведение. Виртуозная работа оператора Владимира Чухнова поражает неожиданными возможностями черно-белого изображения.

Дух литературного источника присутствует в картине во всей своей нравственной широте: советский человек перед лицом самых жестких испытаний не роняет честь и совесть.

«Восхождение» — сложный, богатый по содержанию фильм, который надолго останется в сердцах зрителей. Это произведение с большой буквы...

«ОТЕЧЕСТВЕН ФРОНТ»
(Болгария)

Лариса Шепитько убедительно и умело использует обычные средства, применяемые при создании фильмов о партизанах. Она обнаруживает мастерство в постановке батальных сцен, подчеркивает героическое, создает и поддерживает напряжение на протяжении всей картины...

Этот фильм о партизанах стоит обязательно посмотреть.

«ДИ ВЕЛЬТ»
(Западный Берлин)

Внешняя сторона событий в произведении Василя Быкова отступает на задний план перед стремлением проникнуть в душу человека, оказавшегося в чрезвычайных обстоятельствах. Этот момент является доминирующим и для режиссера Ларисы Шепитько.

История Сотникова, слабого и легко уязвимого, болезненного и морально безупречного, превращается в современную легенду о великом мученике. Путь праведника, несущего крест, и путь предателя, который за постыдные сребреники вечно живет в страхе, позоре и бесчестии. Музыкальное сопровождение и напоминающие ксилографическое клише кадры, снятые в черно-белом цвете, подчеркивают аллгорию.

Суровый фильм, наводящий на глубокие раздумья...

«ЗОННТАГ» (ГДР)

Фильм поднимает много важных вопросов. Он, в частности, показывает, каким образом человек, позволивший страху и эгоизму господствовать над собой, уничтожает себя.

Картина показывает также, насколько неиссякаемы ресурсы мужества, самоотверженности, веры в будущее, когда идет битва за свободу, за свой народ, за коммунизм.

Сотников — символ миллионов советских людей, отдавших жизнь за освобождение народов от нацистского рабства. Он символ и для Чили, и для Южной Африки, и для всех, кто борется за счастье человечества.

«НОРШЕНСФЛАМЕН»
(Швеция)

Работа Ларисы Шепитько «Восхождение» должна представить этого режиссера широкой международной аудитории зрителей уже в силу одних лишь эстетических достоинств фильма.

...Вначале кажется, что картина сделана по шаблону, в рамках обычной партизанской ленты. Но к середине фильма психологическая грама перевешивает, и Шепитько концентрирует внимание на образах двух партизан. Режиссер ведет свой рассказ с таким мастерством, что зритель незаметно для себя втягивается в драму большую, чем жизнь.

«ВЭРАЙЭТИ» (США)

ВСТРЕЧА С ЛЕГЕНДОЙ

Виталий ЯКОВЛЕВ



этим человеком. Однажды я видел его за работой в течение целого дня. Это было в тихом лондонском пригороде Айвор, где расположена крупная киностудия «Пайнвуд».

Для многих из нас Чаплин всегда был легендой, кумиром, которым мы с детства привыкли восхищаться. Поэтому, когда у нашей небольшой группы появилась реальная возможность увидеть его, поговорить с ним, мы все — главный режиссер Московского театра сатиры Валентин Плущек, народный артист СССР Ростислав Плятт и артистка эстрады Мария Миронова — восприняли это как большую удачу.

Мы вошли в павильон вскоре после обеденного перерыва, когда работа над очередной сценой фильма «Принцесса из Гонконга» только началась. На съемочной площадке все, даже запахи декораций и краски, было похоже на обычную студийную обстановку. И в то же время здесь чувствовалась какая-то удивительная атмосфера творчества. Все участвующие в съемках, от осветителей, дублеров и статистов до звезд кино — Софии Лорен и Марлона Брандо, говорили и передвигались очень тихо, чтобы не помешать Чаплину, который уже начал разрабатывать мизансцену. Он сосредоточенно расхаживал по палубе декоративного корабля, на котором в этот день снимался несложный эпизод с участием в нем старшего сына Чаплина — Сиднея и 19-летней английской актрисы Анджелы Скаулер, впервые снимавшейся в кино. Чаплин подробно объяснил молодой актрисе задачу, затем с удивительной легкостью сначала сам, потом вместе с ней шаг за шагом, движение за движением показал, как она должна сыграть этот эпизод. Наблюдать за его работой было истинным наслаждением. На какое-то мгновение мы даже забыли, что перед нами человек преклонного возраста. То был наш старый знакомый — молодой Чарли, ко-

Чарльз Спенсер Чаплин
в фильме «Огни большого города»



О Чарльзе Чаплине написаны десятки, сотни статей и книг, и еще не одно поколение будет исследовать его уникальное, неповторимое творчество, его огромное влияние на судьбы мирового кино.

Ровесник двадцатого века, свидетель грандиозных перемен и катаклизмов нового времени, Чаплин смог увидеть, глубоко осознать социальные процессы нашей эпохи и отразить их в кинокартинах.

Все его творчество пронизано гуманизмом, любовью к человеку, пропитано ненавистью к насилию и несправедливости.

Каким был Чаплин в жизни? Как работал? Эти вопросы всегда интересовали многих.

Если бы можно было переложить на кинематографическую пленку его яркую и долгую жизнь, то в этом фильме вы увидели бы маленький эпизод, о котором мы и рассказываем.

Поколения советских людей знают и любят созданный великим Чаплином образ маленького человека, затерянного в жестоком мире капитала.

Он шагнул в наш двадцатый век вместе с кинематографом...

Встреча с творчеством Чаплина — праздник. Разве можно забыть его фильмы «Король в Нью-Йорке», «Цирк», «Огни рампы», «Золотая лихорадка» и многие другие?

К вершине своей славы Чаплин шел непростым и нелегким путем. Всю свою яркую, бескомпромиссную жизнь художника он упорно трудился. Мне посчастливилось встречаться с

торый грациозно и даже кокетливо, как того требовала роль, расхаживал по сцене, изображая светскую девицу.

Жесты Чаплина были выразительны и лаконичны. В них был неповторимый чаплинский юмор.

Чаплин, как только закончил разработку мизансцены, сразу же подошел к нам вместе с продюсером фильма Джери Эпштейном.

«У нас в стране все вас знают и очень любят», — сказали мы. На лице Чаплина моментально возникла улыбка.

Огни на съемочной площадке вспыхнули, и Чаплин, оставив нас на время, снова как бы нырнул в привычную для него стихию. В ярких лучах палящих со всех сторон юпитеров великий артист продолжал репетицию. Он неизменно оставался в темно-серой тирольской шляпе, которую время от времени снимал, чтобы вытереть со лба пот. Молодая актриса очень долго не могла передать то настроение, которого от нее добивался Чаплин. Но он проявлял удивительное терпение и без конца повторял задание, вновь и вновь показывая походку, жесты и даже улыбку ее образа, добиваясь правды движений и точной интонации.

Наконец, в павильоне прозвучала команда: «Тишина!» — и все, кто находился на съемочной площадке, замерли. В одно мгновение Чаплин сделался сосредоточенным и строгим, и даже спина его как бы выпрямилась и стала чувствительной и нервной, как струна. Раздалась последняя команда Чаплина: «Экшен!» — и все, как по мановению палочки волшебника, пришло в движение, ожили актеры, покатила камера...

Пожалуй, мы больше смотрели на самого Чаплина, чем на актеров. По выражению его лица, по движению его губ можно было судить о том, что происходило перед камерой, поскольку Чаплин сам, как бы синхронно с актерами, проигрывал всю сцену. Он повторял съемки этого незна-

чительного эпизода до тех пор, пока не остался доволен.

И вот Чаплин снова с нами. Теперь, когда работа была закончена, он казался каким-то беззаботным, еще более молодым, располагающим к разговору.

«В последние годы в театрах Западной Европы возрождается эксцентрическая комедия. Что вы думаете по этому поводу?» — спросили мы Чаплина.

«Я лично в своей работе, — ответил он, — стараюсь, наоборот, отойти от этого жанра и приблизиться к реализму, к искусству правды, похожей на жизнь. Только правдивая, реалистическая игра актеров может сделать комедию по-настоящему смешной. В этом плане мне особенно нравится игра итальянских актеров, которые умеют точно передать эмоциональное состояние и различные ситуации. Поэтому я очень рад, что в моей картине снимается София Лорен. Она настолько великолепная актриса, что мне не приходится ей ничего долго объяснять».

В разговоре с нами Чаплин оставался верен себе, исключительно точно подбирая слова и жесты.

Наблюдая за ним, мы не могли не восхищаться удивительным умением работать с актерами, вниманием к мельчайшим деталям. Именно об этом мы ему и сказали.

«Для меня самое главное в работе — энтузиазм», — ответил Чаплин. — Без него я не могу быть умным, не могу творить. Без энтузиазма я утрачиваю чувство ритма, музыкальность».

Настоящее искусство не существует без страстного и преданного отношения к нему. Особенно в работе над комедией важен глубокий и серьезный подход. Я всегда требую этого от всех своих партнеров».

...Сегодня трудно поверить, что его нет в живых, так же трудно, как представить себе мировой кинематограф без шедевров Чарльза Спенсера Чаплина.

*Валентин Плучек,
В. Н. Софинский,*

*Слева направо: Чарльз Чаплин, Ростислав Плятт,
Мария Миронова, София Лорен*



те, кто за кадром

Наталья БАСИНА

АКТЕРЫ ПОД МИКРОСКОПОМ



ВРЕМЯ: спрессованное, растянутое, раздробленное, снова склеенное. **СОБЫТИЯ:** на земле и под землей, в океане и в воздухе, уникальные и распространенные, невидимые или незамечаемые. **ЛЮДИ:** делающие видимым невидимое и, наоборот, останавливающие мгновение и пускающие время вскачь. **МЕСТО ДЕЙСТВИЯ:** лаборатория специальных видов съемок «Центрнаучфильма».

...В полутемном павильоне на штативе-насосе мирно спала кинокамера. Перед ней на черном бархате, как в ювелирной витрине, сияла груша. Она была огромная, золотая, сладкая даже на вид. Грушу хотелось немедленно съесть. Я сделала шаг... И в тот же миг что-то щелкнуло, вспыхнули софиты, камера всхлипнула и застрекотала. Похоже было, что сработала сигнализация, охраняющая грушу-драгоценность. Но тут же все успокоилось. Во внезапном пробуждении бдительной камеры не было ничего детективного — шла цейтраферная съемка, покрупная съемка с интервалом. Следующий раз камера включится и снимет один кадр через несколько секунд, минут, часов — интервал задает автоматическому устройству оператор. Время, расщепленное такой съемкой на части, снова склеивается на киноплёнке. Долгий процесс (в данном случае понадобилось рассмотреть, как гниет груша), за которым наше человеческое, утомляющееся внимание уследить не может, на экране проходит за считанные минуты. Сжатый во времени процесс становится «удобоизучаемым». Потому к цейтраферщикам студии уже больше сорока лет с основания лаборатории и обращаются за помощью ученые — химики и нефтяники, строители и геофизики, медики и биологи. Здесь снимали десятки разных растений, кристаллы серебра и серебряные облака, модели процессов, происходящих в земной коре и нефтяных месторождениях, твердеющий цемент и токи крови в организме.

Часто обращаются на «Центрнаучфильм» и режиссеры художественного кино, плененные необычной эстетикой цейтраферной съемки. Помните знаменитый «дуб Болконского» в «Войне и мире»? Его заставил мгновенно покрыться молодой зеленью для фильма Сергея Бондарчука оператор специальных видов съемки Николай Попов. На глазах распускающиеся цветы, прорастающая трава, покрывающееся листьями дерево — мы видели это во многих фильмах. Праздничное ощущение мощной силы живого рождает эти кадры.

Из всех съемочных павильонов, которые мне довелось видеть, этот меньше всего походил на «фабрику снов». Скорее на научную лабораторию: в

прозрачных шкафах мензурки, колбы и прочая химическая посуда, на длинных столах микроскопы. Да и главное действующее лицо всякого съемочного павильона — кинокамера — тоже сильно смахивала на микроскоп, только очень большой.

Это владение лаборатории специальных видов съемки называется «микро-макротелье». Здесь снимают с увеличениями до 1000 крат. И микро- и макросъемка может быть дейтраферной или рапидной. В практике все методы сложно переплетены. В умелых руках операторов и микрокамера сумела запечатлеть «для науки» и «для кино» невидимый миру «слезы» болезнетворных микробов, пожираемых фагоцитами, и полную страстей жизнь стрекоты, развитие эмбриона до первого биения сердца живого существа и начало всего сущего — деление живой клетки.

На этот раз оператор Владимир Новгородцев снимал атаку грибов-паразитов на древесину. Участники съемки перебрывались учеными словами из грибной жизни. Фигурировали «микросрезы», таинственный «мицелий» и загадочные «эпифы». Среди всего этого стужо научного антуража непосвященный ум томился, а глаз искал чего-нибудь «киношного» и остановился на крошечных домиках из бересты, напомнивших, наконец, привычную декорацию. Домики и оказались декорацией.

— Здесь у меня сверчки жили, — объяснил Новгородцев.

История такая: Новгородцев задумал снять для киножурнала «Хочу все знать» сюжет «Песня сверчка». «Актеров» добыли отличных — красавцы, как на подбор, и пели залиристо, но только в темноте. Что тут поделаешь: «запечный соловей», как зовут его в русских деревнях, — певец ночной. Пришлось Новгородцеву создавать собственную актерскую школу. Целое поколение сверчков вырастили при негаснущем свете. Эти снимались и пели под светом софитов, как звезды эстрады.

Летающие, ползающие, жужжащие, жалящие и плетущие паутину крошечные существа — любимые «герои» Владимира Михайловича Новгородцева. Их немногим понятной красотой, похоже, он тихо и навсегда потрясен, сложностям их коротких жизней искренне сочувствует, к их инстинктивной мудрости относится с почтением. В павильоне у него подрастает в цветочном горшке березка — декорация для задуманного сюжета про жука березового трубочковера, который так рационально раскрывает лист, что ученые заинтересовались, нельзя ли применить его опыт для производства труб.

— Мы обычно топчем насекомых, безразлично отворачиваемся от них, — говорит Владимир Михайлович, — а ведь они живое, часть нашего мира, в

АКТЕРЫ ПОД МИКРОСКОПОМ

Окончание. Начало на 3-й стр. обложки.

котором все взаимосвязано, все важно.

Любимые «актеры» Николая Степановича Попова — растения, особенно цветы. Одуванчик — прелесть: час-два, и расцвел.

Характеры и привычки своих героев Николай Степанович знает досконально. Кажется, кроме обычных пяти чувств, у него есть еще одно — чувство, а вернее, ощущение живого. Бывало, что этим чувством он улавливал неожиданный сбой в ритме жизни снимающегося цветка и менял по ходу цейтраферной съемки заранее рассчитанный интервал, бывало, что и сам он начинал жить в ритме какого-нибудь особо капризного «актера», ловя тот момент, когда цветок открывается или закрывается. У Николая Степановича есть, как он говорит, классический пример:

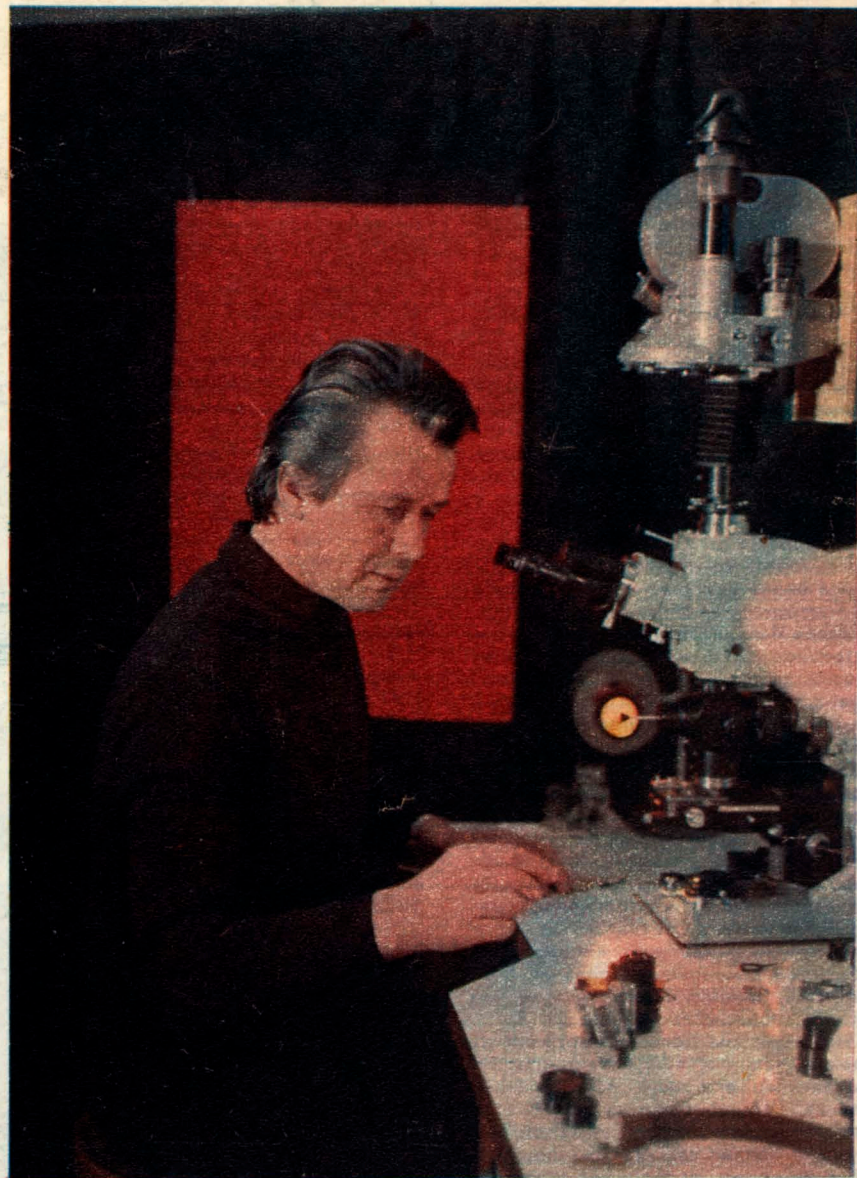
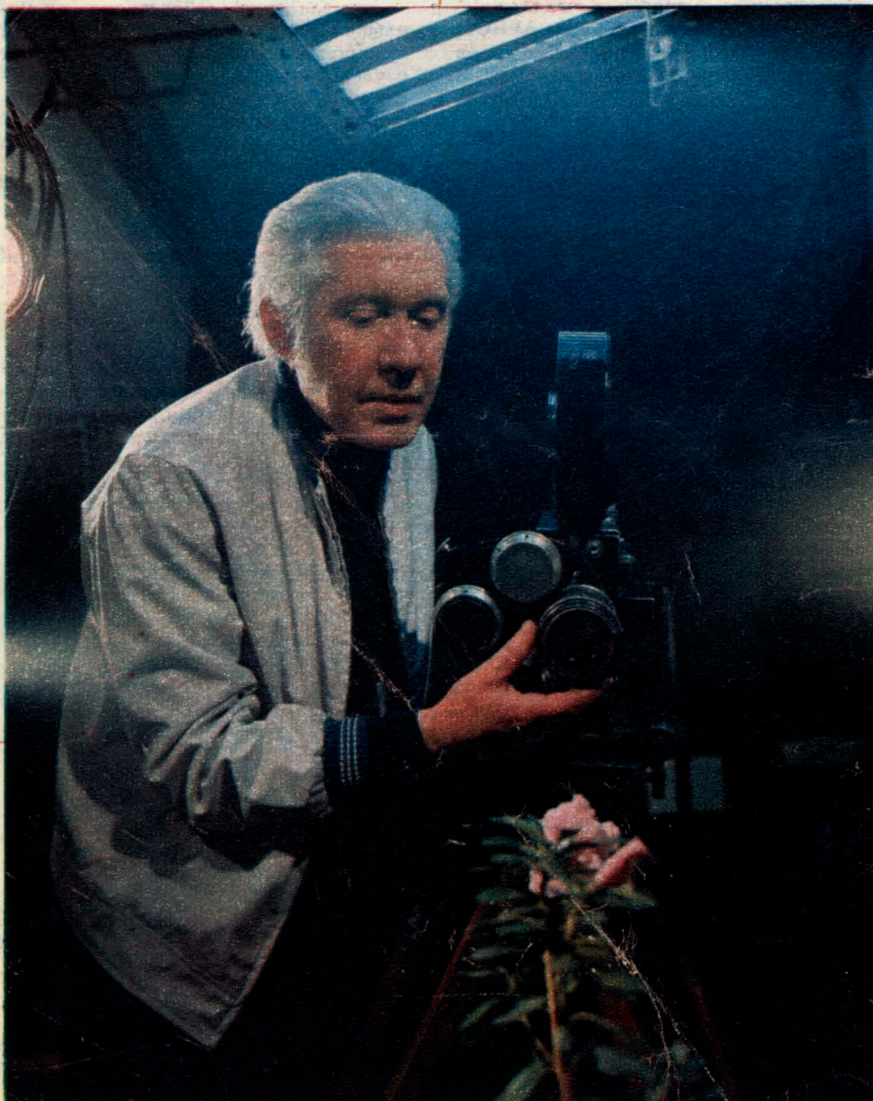
— Если спросить у научного работника, за какое время распускается

тот или иной цветок, он скорее всего ответит: «За ночь». Нам же для того, чтобы установить, например, интервал цейтраферной съемки, нужна точность повыше. Без знания биологии растений и вообще без широких знаний в нашем деле ничего не сделаешь.

Его слова могут подтвердить не раз прибегавшие к спецсъемкам Александр Згуриди и Борис Долин, молодой режиссер Елена Саканян, работавшая с Поповым над картиной «Регуляция пола: поиски и находки», и просто любители научно-популярного кино.

Не одна работа Николая Степановича отмечена медалями и дипломами, в числе наград — Ломоносовская премия АН СССР за фильм «Биологи моделируют растения».

Где же всему этому учат? Нигде. Ни в одном вузе не преподают дисциплины «Терпение», «Чуткость»,



Владимир Новгородцев ведет макросъемку

Николай Попов снимает расцветающую орхидею

Кадры из будущего фильма

Фото Николая Гнисюка

«Любознательность», не выдают диплома на все знания, необходимые здесь. Николай Степанович работает на студии 25 лет. Владимир Михайлович — 15 лет. Их третий товарищ, механик Виктор Иванович Охлопков здесь 35 лет. За эти годы они снимали... спросите лучше, чего они не снимали?

За эти годы они научились ходить по павильону особой «кошачьей» походкой, чтобы не потревожить цейтрафер, не спать ночей, чтобы держать «в фокусе» какие-нибудь нежные бактерии, научились видеть невидимое и слышать неслышимое, стали отличными оптиками, умелыми осветителями, электриками, биологами, химиками, физиками, токарями, слесарями, столярами...

Рабочий день окончен. На решетчатую дверь цейтраферного павильона повесили замок. Камера осталась дремать в полутьме. Съемка простая, интервал рассчитан точно, автоматике можно доверять: в нужный момент камера снимет кадр. Потом люди разглядят на экране то, что она запомнила. А разглядеть это очень важно для того, чтобы понять...

