

СОВЕТСКИЙ

Экран

7



- отчего
пустует клуб...
- фантастика
и кино:
проблемы,
суждения

Советский Экран

№ 7 апрель 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

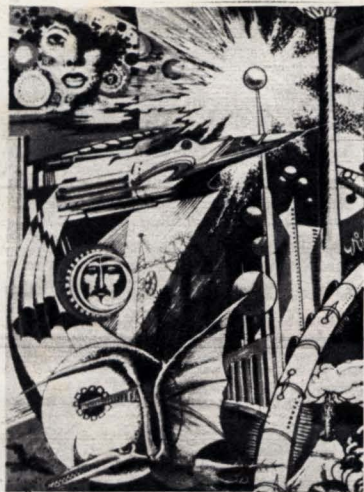
МОСКВА. ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»

В НОМЕРЕ:



Разговор о фантастике в кино начинают летчик-космонавт Георгий Гречко и кандидат технических наук Анатолий Птушенко.
Стр. 8—9, 18

Сценарист Александр Гельман представляет свою новую картину «Обратная связь».
Стр. 6—7



Заговор становится путчем...
Режиссер Витаутас Жалакявичюс снимает фильм «Кентавры».
Стр. 10—11



Каждый новый шаг в науке расширяет сферу непознанного. Именно об этом — фильм «Знание о незнании».
Стр. 12



На первой странице обложки — актриса Людмила Гурченко (читайте о ней на стр. 14—17).
Фото Николая Гнсюка

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. ХЛОПЛЯНИНА, 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.
№ 7 (511) — 1978 г. Сдано в набор 16/II 1978 г. А 09862. Подписано к печати 17/III 1978 г. Формат 70×108¹/₈. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 900 000 экз. Изд. № 773. Заказ № 1831.
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.

взгляд из зрительного зала

Владимир УСАНОВ,
заведующий кабинетом
политического просвещения
Московского автоагрегатного
завода

«...все работники культуры и кино примут необходимые меры к успешному выполнению решений XXV съезда КПСС по дальнейшему развитию советской социалистической культуры в деревне и улучшению культурного обслуживания сельского населения».

Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения».

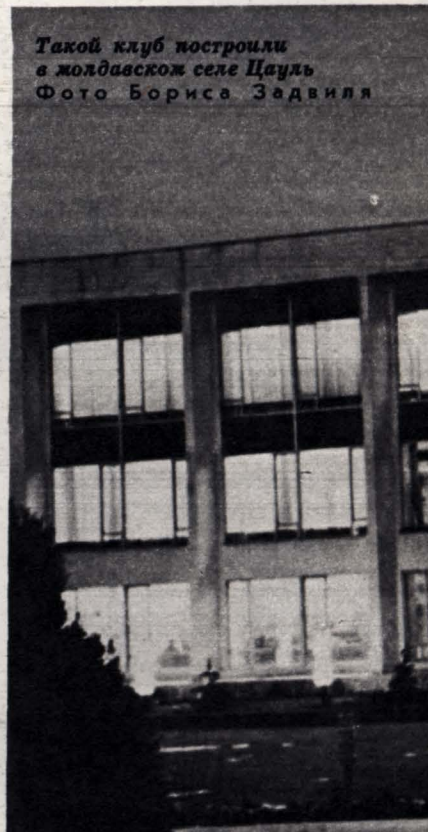
ДЕРЕВЬЯ

Зимы и весны деревни Лесная Крутовка

Сельский клуб:
кинотеатр,
лекторий,
концертный
зал...

Когда
киномеханику
не до зрителей

Такой клуб построили в молдавском селе Цауль
Фото Бориса Задвиля



У каждого человека есть место на земле, которое он с трепетом вспоминает до конца своей жизни, — место, где он родился. Для меня это небольшая деревушка Лесная Крутовка в Вадинском районе Пензенской области.

Весной, когда зацветают сады, деревня напоминает белое облако, которое в безветрие зацепилось за опушку леса да так и осталось там на несколько дней. А летом издали ее и не заметишь: прикрывая садами, кронами огромных ветел, она сливается с лесом.

От областного центра до деревни около двухсот километров, от районного — двадцать. И хотя она ничем не примечательна и трудно до нее добраться, все-таки в отпуск я всегда еду на родину.

Лет пятнадцать назад в центре деревушки стоял старенький клуб. В обычной избе-пятистенке убрали перегородку, отделяющую горницу от прихожей, и поставили скамейки. В

нем проводили колхозные собрания, а по вечерам устраивали танцы под гармошку. Раз в неделю или реже приезжала кинопередвижка. Теперь уже нет в деревне того старого клуба. Его разобрали на дрова и невдалеке построили новый, просторнее старого, с фойе.

Во время отпуска я заходил в клуб всего два-три раза, больше идти не захотелось. И колхозники равнодушно проходят мимо него. После полевых работ они приходят домой уставшие.

Их бы отвлечь каким-нибудь интересным разговором, заставить на время позабыть о повседневной работе, помочь им понять, что в мире есть много прекрасного, увлекательного.

И сделать такое можно только в клубе. Ведь клуб в деревне — это культурный центр. Сюда можно прийти на лекцию, посмотреть кино, поспорить о новом фильме, почитать свежие газеты и журналы, послушать хорошие пластинки.

Но получается странная история.

Когда-то в старом клубе постоянно не хватало мест, и зрители приходили пораньше, чтобы фильм смотреть сидя. Кинопредвижка приезжала в деревню от случая к случаю. А леснокрутовцы были довольны своим клубом. Там всегда толпился народ, оживленно обсуждались свежие газетные новости, до полуночи работал единственный тогда в деревне радиоприемник «Родина». А новый клуб фактически пустует. Перестал он быть центром духовной жизни Лесной Крутовки.

Почему?

Отчего пропал интерес к кинофильмам, которые совсем недавно (пятнадцать лет — разве это давно?)

Та же картина и в зрительном зале, если его можно назвать таковым.

Голые, обшарпанные стены, четыре старых деревянных дивана и несколько скамеек. В зале нет киноэкрана, и фильмы показывают прямо на стене, плохо побеленной, в трещинах и царапинах. Ко всему этому добавляются неполадки в киноаппаратуре, изрядно поизношенной: часто не разберешь, чей голос слышится — женский или мужской. Все лето фильмы «крутили» с одного поста. После каждой части перерыв для размышлений, а ведь в аппаратной два стационарных кинопроектора.

С чего начинается фильм? Навер-

ему в это время было не до зрителей.

Фильмы в деревню приходят с опозданием иногда на полгода, иногда на год. Когда я был последний раз в деревне, то там шли такие фильмы, о существовании которых я никогда и не слышал. Снятые лет десять — пятнадцать назад, скучные, неинтересные. Видимо, никто не занимается отбором фильмов, и посылаются картины по принципу: город не берет, так в деревне сойдет.

Мне очень хотелось бы, чтобы сотрудник кинопроката, подбирая репертуар для деревни, задал бы себе только один вопрос: а сам хотел бы он увидеть эти картины? Ведь дерев-

берется). И показывать им только лучшие фильмы: произведения, созданные Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко, киносказки, снятые Роу, Птушко, фильмы по произведениям Гайдара или картины о Борисе Бачкине, Игоре Моисееве, художниках Врубеле, Кустодиеве, Сарьяне, композиторах Прокофьеве, Шостаковиче и других.

И кто знает, может быть, сегодняшний школьник, попав под обаяние личности Шукшина или актерской манеры Никулина, в ином свете увидит окружающий его мир...

И о другом я думаю. Что отличает деревенский клуб от городского? Постоянство публики. Если в город-

ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЯ



собирали в тесном зале почти всех жителей деревни?

Когда открывали новый клуб, думали, что леснокрутовцы валом повалят в него. Сначала в нем действительно было многолюдно, но когда началась зима — ряды поредели. В чем дело? Неужели интерес к кино в Лесной Крутовке носит сезонный характер? Да нет же! Просто, когда строили клуб, позаботились о многом, немало средств потратили, ну, а мелкие недочеты и неполадки — это, дескать, утрясется, образуется. Не образовалось. Возле стены стоит обитая железом круглая печь. К ней невозможно прикоснуться, она раскалена. А в зале — минус, и в питьевом бачке позвякивают льдинки. Тут уж не до фильма. Лучше сидеть дома и в тепле смотреть телевизор.

В фойе вдоль стен стоят такие же скамейки, что и в старом клубе, массивный стол, который с первых же дней облюбовали доминошники. На стенах иногда появляются неаккуратно написанные лозунги.

ное, с афиши. Во времена кинопредвижек появление на деревенской улице лошади с телегой, нагруженной киноаппаратурой, агитировало быстрее и надежнее любой афиши. Поэтому киномеханик не затруднял себя этой работой. Мало что изменилось и сейчас. Названия фильмов пишутся на стандартных бланках формата в половину газетного листа или же на старой газете. Специальных рекламных щитов нет, поэтому «афишки» расклеиваются в двух-трех местах, на стволах деревьев.

Перед моим отъездом из отпуска на дереве возле клуба появилась написанная от руки афиша: «Дело доктора Ивана». Всю дорогу до железнодорожной станции я пытался вспомнить, о каком фильме идет речь. И лишь на станции, взглянув на рекламный щит, понял, что наш киномеханик «слегка» перефразировал название фильма «Молчание доктора Ивенса».

Не знаю, о чем он думал, когда писал афишу, но знаю точно, что

она выросла. И люди стали другими. Потому и сидят обычно в зале пять-шесть человек...

В Москве я могу пойти в любой кинотеатр или Дом культуры и посмотреть любой кинофильм из тех, которые идут в столице. В деревне такого выбора нет. Там только один клуб, который для колхозников и кинотеатр, и лекторий, и концертный зал, и аудитория для собраний. И смотреть приходится только то, что считает нужным показать дирекция районной киносети.

Каждый раз, когда я захожу в клуб, меня не покидает ощущение, что в нем еще не закончено строительство. Вот выберут строители время, зашпаклюют потолок, побелят стены, покрасят полы. Художник оформит зал, заведующий клубом подровняет ряды новых стульев, и пожалуйте, дорогие колхозники, в наш клуб.

Неплохо было бы собрать на специальные сеансы всех ребятшек нашей деревни (человек пятьдесят на-

ской кинотеатр все время приходит разный зритель — сегодня один, завтра другой, то в сельский клуб ходят одни и те же люди. Постоянный зритель. Если составить программу фильмов с учетом зрительских интересов и запросов, то и воспитательное воздействие кинематографа будет сильнее. В городском кинотеатре нельзя оставаться после фильма (поджимает следующий сеанс), а в клубе, пожалуйста, оставайтесь, говорите, спорьте о только что увиденном.

Можно ли сделать так, чтобы киноискусство стало снова необходимым для жителей Лесной Крутовки? Пусть не одним махом, пусть постепенно, но можно. И первые шаги, мне кажется, должны сделать областное управление кинофикации и контора кинопроката, интеллигенция района, руководство колхоза. К этому их обязывает постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения».

● МИМИНО
«МОСФИЛЬМ»

Сценарий Р. Габриадзе,
В. Токаревой, Г. Дanelия
Постановка Г. Дanelия
Гл. оператор А. Петрицкий
Гл. художники Б. Немечек,
Э. Немечек
Композитор Г. Канчели

СВЕТЛАЯ ДОРОГА ДОМОЙ

Виктор
ГУЛЬЧЕНКО

«Печаль моя светла», мог бы сказать о себе словами поэта Валико Мизандари, он же Мимино, герой лирической комедии Георгия Дanelия. Мог бы, но не был он красноречив. Как и фильм о нем скуп на кинематографические эффекты, но щедр открытостью, незамутненностью чувств главных его персонажей.

В неприхотливой мозаике микроновелл, составляющих этот фильм, легко прочитывается авторский идеал: жизнь каждого человека должна быть гармоничной. Мысль о гармонии укрывается за кажущейся фабульной дисгармонией, за внешней непоследовательностью, будто бы необязательностью сцен и эпизодов. Вряд ли справедливо награждать композицию картины тем же эпитетом — «гармоничная», но сама структура ее, отвечающая тем принципам сюжетосложения, какие авторами обозначены как «ничего особенного», сама структура эта программна и многообещающа. Ибо количество поступков, сколь бы анекдотичны, сколь бы веселы или грустны они ни были, не перекрывает качество того зыбкого, беспокойного состояния души героя, ненавязчивый анализ которого и составляет, собственно, сюжет комедии.

Вертолет (как и самолет) в этой комедии сродни летательному аппарату из другой грузинской ленты, «Чудаки», поднявшемуся в небо исключительно энергией неукротимой фантазии ничего философа и его молодого сподвижника. Да, эта лента, равно как и «Мимино» и «Не горюй!», населена чудаками, без которых жизнь была бы серой, скучной, и еще вообще неизвестно, какою бы она стала. Это все народные комедии в подлинном значении слова, ибо они в той или иной мере выражают дух народа, его миропонимание и жизнеощущение. Это все лирические комедии — и не потому, что там герои влюбляются и поют песни, а потому, что в них лиричен сам юмор. Это, наконец, фильмы, побуждающие вновь вспомнить об эстетике итальянского неореализма, демократичного, открытого всем и каждому искусства.

Место действия комедии «Мимино» простирается в географическом смысле от горных грузинских селений до какой-то неназванной европейской страны, где в сверкающем супермаркете пилот-стажер международных авиалиний Мизандари покупает надувного зеленого крокодила: пустячок-игрушка, но как важна она для Валико!.. Тысячи километров, а в сущности же, в кадр попадает лишь то, что дорого, что необходимо Мимино, ни одного самоцельного пейзажа в картине нет. Оператор Анатолий Петрицкий работает крайне аскетично. Экранное пространство комедии — это своего рода «портрет Мимино в интерьере», ибо весь фильм недвусмысленно выказывает предпочтение герою, является крупным планом его, даже если Валико непосредственно и не присутствует в кадре. Пейзажи родных мест, многократно и неожиданно повторяемые, тоже принадлежат его «внутреннему взору».

Этот «ничего особенного» рассказ о Мимино весь состоит из полутонов, нерасшифрованных, недосказанных, незавершенностей; логика однозначного повествования всецело подчиняется переменчивости настроения героя, и паузы порою значат больше слов.

В фильме торжествует искусство детали, подчинившее себе все его компоненты, искусство, в лучших сценах достигающее гармонического звучания. Так рассказ о гармонии смыкается с гармоничностью рассказа.



Валико Мизандари (Вахтанг Кикабидзе)

Чему же и кому же улыбаемся мы, всматриваясь в фильм?

Спору деда Валико с десятилетним правнуком Варлаамом об использовании электричества в музыке. Мастеру головных уборов, норовящему замазать грех перед клиентом пылкими рассуждениями о разной величине головы летом и зимою. Похождениям в столице «киногда летчика» Валико Мизандари (Вахтанг Кикабидзе) и «профессора» Рубена Хачикяна (Фрунзик Мкртчян), сошедшихся волею судеб в уютном номере гостиницы «Россия» по брони международного симпозиума эндокринологов. И их спорам по пустякам, скажем, в какой из республик вода вкуснее. И многому, многому другому.

А о чем грустим мы, когда смотрим «Мимино»?

Нам становится грустно, когда по соседству со спорщиками об электромозике оказывается учительница Лали (Русико Морчеладзе) — из-под ее тонких пальцев, бегающих по клавишам старенького пианино, льется нежная живая музыка, но и она не трогает сердца Валико. Нам становится грустно, когда мы видим, как переставших числиться в когорте неприкасаемых эндокринологов летчика Мизандари и шофера Хачикяна нелюбезно выселяют из гостиницы и следующие ночи они коротают в кабине новенького КРАЗа, где сближаются еще теснее, продолжая, впрочем, полемизировать по мелочам. Мы сочувствуем герою, который из-за драки с мерзавцем встречает свое тридцатипятилетие в следственном изоляторе и, таким образом, переступает возрастной рубеж, отрезающий ему путь в большую авиацию...

В комедии «Мимино» многие ружья вовремя стреляют. Одна ситуация, не исчерпавшись, подхватывается другой, одно недоразумение, едва начав разрешаться, уже «провоцирует» другое... Быть может, не все звенья здесь ладно пригнаны, быть может, отыщутся и лишние среди них. И уж наверняка в сравнении со сценарием фильм не только выиграл (прежде всего в речевых характеристиках Валико и еще больше Рубена), но и проиграл, не использовав до конца достижений литературного первоисточника.

Валико и Рубен на каком-то продолжительном отрезке картины являют собой тип парного лирического героя, хорошо известного искусству. Оставаясь непримиримыми в мелочах, в главном они обнаруживают родство душ. Кому-то может показаться, что наивная и в то же время святая вера в человека, трогательная естественность их поведения плохо согласуются с прозаической реальностью. Но на поверку за эксцентричностью поступков обнаруживается непосредственность, органичность натур. Валико и Рубен — личности, начисто лишенные таких качеств, как ненависть или злоба, оружие этих чудачков — доброта.

Добрый волшебником стал для Мимино и фронтовой друг его отца Волохов (Евгений Леонов). А когда выяснилось, что не отца вовсе, а однофамильца, то волоховское расположение к нему не сменилось равнодушием. Доброта вывела Мимино в мир белой мечты. Но светлая даль прошлого манила, звала, беспокоила сердце...

И обнаружил наш герой, что не может жить без своей земли, на которой родился, рос, к которой привязан, что не может без отчего дома, без тепла неостывающего очага. А обнаружив, зашагал назад в поисках себя, зашагал той дорожкой, что зовется светлой и имеется в душе каждого человека.

«ДАЛЕКО ЛЕТЯТ СТРЕЛЫ...»

Николай
КЛАДО

Э тот узбекский фильм поначалу кажется несколько необычным. И во многом даже странным...

Во-первых, он кажется таким потому, что является комедией. Да еще сатирической. А на «Узбекфильме» что-то очень давно, пожалуй, со времени «Птички-невелички» Абдуллы Кахара и Латифа Файзиева, комедий не ставили.

Но не только этим странен «Озорник». В конечном счете появятся же, надо надеяться, кинокомедии и в Узбекистане. Для этого есть все предпосылки. В Узбекистане работают отличные актеры. Шутки, юмор сопровождают всю жизнь народа. Достаточно вспомнить с блеском сделанный Маликом Каюмовым документальный фильм «Аския» о традиционном состязании острофлов, перелистать журнал «Муштум», побывать в драматических и музыкальных театрах республики. Но, повторяю, кинокомедий нет. Пока нет.

Фильм «Озорник» поставлен по почти автобиографической повести известного узбекского поэта Гафура Гуляма. Но это не автобиография поэта, а просто впечатления его детства в сочетании с народными анекдотами.

Фильм этот рассказывает о далеком прошлом, но без обычной романтизации.

Напротив, он сделан жестко и даже зло. Если искать параллели, то скорее всего он схож с одним из первых спектаклей театра имени Хамзы — «Худжум».

Да, на экране те же пляшущие дервиши, алчные муллы и баи, наглые разбойники и ловкие мошенники. В одном из эпизодов с издевкой показаны философствующие «мудрецы», возбуждаемые опиумом и устремляющиеся в своих рассуждениях ввысь, к абстрактным понятиям, трактующие догматически строчки корана, презирующие не обученную в медресе чернь, паразитирующие на непонятности заклинаний, будто бы несущих высшую мудрость. Да, начетчики осмеяны хлестко, а ведь когда-то эти бормотания принимались за высшую ученость.

Авторы доверились смеху — обличающему, беспощадному, несущему в своем отрицании мораль утверждения, взгляд современника на то, от чего избавила людей революция.

Что же касается, собственно, сюжета, то фильм рассказывает о странствиях подростка Карабая, вынужденного обманом и хитростью держаться на поверхности жизни. Конечно же, это плутовской роман, столь традиционный и для первых шагов восточной прозы. В данном случае он позволяет вывести из забытия целую галерею самых различных типов.

Чтобы выжить, даже просто поесть, чтобы избежать побоев, Озорник вынужден обманывать, хитрить, притворяться... Ему, как сказочным героям и плутам из романов, удается убежать и от скупца, и от жадного бая, и от хитрых воров, и, хоть и не обретя ничего, даже жизненной мудрости, остаться при этом в живых и вернуться домой таким же, каким он удрал.

Но каков же сам Озорник?

Хотя зрители и авторы, естественно, все время на его стороне, сам он, признаться, симпатий все же не вызывает.

И в этом, пожалуй, вторая странность фильма. Как же, плут всегда бывал прав, он достигал ус-

пеха, потому что был более ловок, более умен, более изобретателен. Здесь же...

И дело не только в том, что внешне Озорник в фильме не очень привлекателен. Нет, тут другое: в фильме плут не умнее, не выше тех, кого обманывает.

Конечно, и он наделен известной смекалкой, но, умело прикидываясь глупцом и невеждой, он слишком редко открывает истинное свое лицо. За маской глупца нам не открывается ум.

Путь романтизации плута весьма привычен в искусстве. И какой же автор не хочет, чтобы зрители любили героя его произведения! Но режиссер Дамир Салимов не пошел по этому пути.

— У тебя что, шея не гнется? — спрашивают Озорника окружающие. Увы, гнется. Особенно если благодаря этому можно избежать побоев.

Что кроется за этим? Быть может, авторы стремятся показать, что Озорник — продукт времени, что он стоит на уровне тех, кто его обижает? Что он и не мог быть иным? Повременю с ответом на этот вопрос.

Добавлю только, что в фильме «Озорник» густыми красками, сочно изображено человеческое существование в стародавние времена.

Но присмотритесь: все это тоже лишено авторского умиления. Убогий быт, убогие наслаждения, утлые радости. Мечты людей сосредоточены только на одном — лишь бы насытиться. Насыщение изображено в фильме с раблезианской яркостью. В современной литературе можно вспомнить такой силы только образ ростовщика у Садридина Айни.

Особенно яркие и сатиричны сцены на базаре — тут и бродячий цирк, в котором «Шарлотта-Ханум, собачки которой обучались в знатном медресе Петербурга»; и «Абдураим-богатырь... в зубах запросто подымет двух бычков», и выставка фото — своеобразный паноптикум, в котором зазыватель обещает показать «Изобретение германов — пузырь, надутый дымом», а также «кор-

милицу белого царя, недавно умершую от колита» и т. д. Все это, как карусель, увлекает посетителей базара и Озорника... Он смотрит... Но на этом его участие в событиях, пожалуй, исчерпывается... Да, это не Ходжа Насреддин. Тот беден, но победитель. А кто же Озорник?

Как-то раз его попросили спеть. И он запел, вспоминая мать, свой дом, бедную, но чем-то милую жизнь. Озорник затосковал... и решил вернуться в Ташкент, хотя, как его пугали, «там тебя люди проглотят и выплюнут».

И что ж? Пока он забавлялся, «озорничал», жил текущим днем, мать его похоронили... Озорник плача обнимает одинокую сестру... Оба они, жалкие, стоят, обнявшись у пепелища...

Нет ли в этом намека автора: «Не уходи от очага родного! Заманчивы скитания, но отчий дом ценнее?» Может, в этом и заключается мораль склонного к иносказаниям Дамира Салимова? (Не могу забыть его ранний, тоже сделанный в жанре притчи фильм о том, как обиженные черствостью людей кони ушли из города. Фильму этому, кажется, уже более десяти лет.)

Возвращение героя в родной дом — еще не все. Исчерпана лишь фабула.

Итак, стоят, обнявшись, сироты... А мимо них проходят толпы бедняков, слышны крики: «Не дадим детей на войну! Бей полицейских! Долой царя!»

Оказывается, можно было иначе бороться со всем этим миром несправедливости, обрушившимся на Озорника.

А ведь и он тоже слышал рассказ о том, как некий купец стаскивал сапоги с убитых в бою и продавал их снова... Слышал, да не услышал.

И вот комичная история Озорника, оказывается, открывала нервозный, смятенный мир предреволюционного, взбудораженного войной общества. И колоритные, сочные картины предреволюционной жизни вдруг обретают конкретность исторического существования.

Мальчишки есть мальчишки



Есть и еще одна — теперь уж не странность, а особенность фильма, отличающая его от других узбекских картин о детях. А таких теперь немало. И удачных. Напомню лишь «Горькую ягоду» Камары Камаловой.

Но в этих фильмах почти не шла речь об ответственности подростков за свою жизнь — ответственности, с которой обязательно встретятся на рубеже созревания их герои.

Озорник это ощутил. Правда, эта проблема уже лежит как бы за пределами конкретного сюжета, но она есть, существует, и если не герой, то зритель наверняка это почувствует. А разве это не главная цель искусства?

Очень хорошо, что сейчас узбекские кинематографисты так много фильмов посвящают детям. И как же не готовить детей к тому, что на их плечи ляжет ответственность за страну, что именно им нужен труд, как первое условие, как радость созидания?

Вот куда летят стрелы искусства...

Далеко...



ОДА ДУХОВОМУ ОРКЕСТРУ

Эдуард
БЕЛТОВ

Искусство — пароль к нашим ощущениям, переживаниям, оно апеллирует прежде всего к нашему личному опыту. Стихотворная строка может вызвать в душе неожиданные эмоции, один-единственный кадр фильма — родить бурю страстей. В этом великое таинство и сила искусства, а особенно искусства лирического.

Фильм «Играет духовой оркестр» прямо и непосредственно обращен к зрителю. Не к зрительному залу вообще, а к каждому из нас в отдельности. Это вроде приглашения к воспоминаниям: изображение задевает в нас то, что подобно нити Ариадны ведет по лабиринту нашей эмоциональной памяти. Поначалу память ехидно подсыпает обрывки фраз, стершихся, выцветшие куски пейзажей, лица давно забытых людей. Роешься в куче мале ощущений, звуков, запахов, и вот оно — то самое, необходимое! Пропуск в собственную память — духовой оркестр:

...послевоенная скромность танцплощадок; рано поседевшие молодые люди; следы споротых погон; пустой рукав офицерского кителя; высокие плечики жакеток и мелкие завитушки «шестимесячных» — вальс «Березка».

...от просмоленного пуза неряхи-дебаркадера быстро, словно боясь запачкать лебединую свою белизну, отчаливает красавец «Спартак» — гордость Волжского пароходства. Золотые шевроны капитана, бормотание воды под плицами, прощальный взмах руки — марш «Прощание славянки».

Духовой оркестр — поэзия горсадов и курзалов: усатый капельдинер, порхание польки-бабочки, чопорность падекатра...

Такие вот ассоциации родились у меня на просмотре картины «Играет духовой оркестр». У вас, зритель, они наверняка будут другими. Но — будут, и в этом одна из сильных сторон этой работы.

В фильме нет сюжета, а потому его невозможно пересказать. Это не история самодеятельно-



Играет духовой оркестр...

го духового оркестра, хотя авторы предприняли экскурсы в прошлое. Это и не пропаганда самодеятельного искусства, хотя сам по себе фильм — прекрасное доказательство того, что лучше, конечно, вечерами играть на кларнете, чем забивать «козла».

Так о чем же фильм? А вот о чем: человек не может исчерпать себя чем-то одним, не должен, во всяком случае. Хороший токарь, скажем, — это только профессия. Но за гранью того, чему себя человек посвятил, есть что-то такое, что позволяет сделать жизнь полнее, интереснее. Разнообразие этого «что-то» неисчерпаемо: один в свободное время изобретает (пусть хоть велосипед), другой играет на трубе (пусть плохо). Но главное: есть у людей необходимость в общении. В фильме духовой оркестр — способ общения, возможность собрать вместе людей, неравнодушных друг к другу вообще и к музыке в частности. И, право же, маэстро Дмитрий Трофимович Пыхтин, шестьдесят лет посвятивший самодеятельной музыке, прекрасно понимает, что его питомцам далеко до профессионального оркестра. Но разве в этом суть? Конечно, записные меломаны содрогнутся, услышав, как нестройно самодеятельные музыканты играют бессмертного Верди. Но, смею думать, сам бессмертный Верди, посетовав на их музыкальное несовершенство, несомненно, умилился бы самим фактом исполнения марша из «Аиды». Важно ведь не как они играют, а что, зачем и почему!

Конечно, идея фильма родилась не на пустом месте: в эпоху всеобщей механизации проблема способов и форм человеческого общения приобрела огромное значение. Прекрасно, что есть отдельные квартиры и цветные телевизоры. Но опасность превращения человека в социальную единицу, замкнувшуюся в четырех стенах, пусть даже со вкусом обставленных, реальна.

Духовой оркестр в фильме — это, в сущности, коллективный портрет его участников. Пусть не все названы по именам, но у каждого свое лицо. Оркестр — это каждый в отдельности и все вместе. В том, что в фильме сложился емкий художественный образ, безусловная заслуга режиссеров, свободно оперирующих изобразительным ма-

териалом самого разного характера — от крупных планов музыкантов до кадров старой хроники, обаяние которой, как всегда, неотразимо.

Мы привыкли к размаху самодеятельного искусства, но, радуясь его достижениям, забываем иногда о том, что главное, пожалуй, не блеск фестивальных наград, а радость общения. Прекрасная радость общения через искусство. Собственно говоря, об этом и фильм.

К сожалению, достоинство этого хорошего фильма значительно снижено заключительными кадрами. Авторы как будто спохватились, что в фильме не хватает производственной характеристики героев. Надо бы вставить. Вставили. И поэзия умерла. Нет, я вовсе не против того, чтобы показывать человека в работе. Приятно видеть отличного токаря, скульптора или шофера. Только уж если показывать производство, то нужно точно знать, для чего. Иначе получается обязательная иллюстрация — вот-де, человек вечером играет Верди, а днем он прекрасный слесарь. А если не прекрасный, а только хороший? Или, упаси бог, вообще средний? Тогда и фильма бы не было!

Плохо, если талант пропадает втуне, обидно, если он тратится на утверждение общеизвестных истин. КПД таланта должен быть стопроцентным. В технике это желательно, но, к сожалению, невозможно. В искусстве и возможно и необходимо.



ГОНКА ЗА ЛИДЕРОМ

Юлия Баклакова
Приглашение
к разговору на тему, которая
кажется нам важной и интересной.

У кинотеатра их всегда полно. Но не стоит обольщаться, будто эти ребята без ума от кино. Здесь (в зале, у касс — если холодно, на крыльце — если тепло) они чувствуют себя вольготно — ни педагогов, ни родителей, ни милиции.

Да, они ходят в кино. Ведешь ли дочерей на детский утренник, вырвешь ли в свободный день час-другой одна, чтоб посмотреть хороший фильм, — они всегда в зале. Последние ряды — их «епархия». Запросто входят и выходят во время сеанса, пьют пиво, скатывая по проходу пустые бутылки, гогочут, отпускают во весь голос непристойности. Словом, развлекаются. Подростки. Акселераты. Высоченные, модно одетые; наглые, пустые глаза. Иногда до жути хочется наорать на них; чаще хочется, чтоб это сделали с экрана — у искусства есть сильные средства воздействия: потрясение, страдание, боль, ставшая на миг и твоей болью, гнев... Конечно, навивно было бы думать, что вот войдут такие с пивом и челками, закрывающими пол-лица, в кинозал, а через полтора часа выйдут на яркий, солнечный свет ангелы. И если им с детских лет не привили любовь, уважение, а главное, активное восприятие искусства, то, каким бы ни был экран острым, публицистичным, злободневным, проблемным, той публике, что в задних рядах, все это будет безразлично.

Разумеется, не следует сгущать краски. Только вот что удивительно: свято место пусто не бывает! Уходят одни, появляются другие. Мне все они казались прежде на одно лицо. Теперь, когда подросли дочери, я пытаюсь взглянуть в их лица повнимательней. Я вижу, что все они разные. Что кому-то бывает стыдно за скотские проделки приятелей. Что кто-то из них сам по себе, и лидер для них нуль, пустое место. Просто скучно. И отраднo, что киноэкран выглядывает в лицо нынешнего поколения пылливо и зорко, всерьез. Хотя и нелегкое это дело, ведь известно: «Лицом к лицу лица не увидать...» Интересно отметить один парадокс: чем талантливее фильм, чем ярче выражена в нем позиция авторов, тем труднее путь произведения к сердцам юных зрителей. «Думать, соображать, шевелить мозгами» — это не всегда под силу тем, кому «до шестнадцати». И наоборот, фильм становится невероятно популярным, когда в нем есть все, что может увлечь подростков: и гитара, и песенки, и джинсы, и танцплощадка — только нет одного, самого главного —

серьезного размышления над проблемами, нет исследования... Готовые рецепты, приукрашенные сверхсовременным соусом, — это ведь еще не искусство.

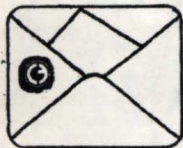
И потом, не слишком ли мы увлеклись своеобразной «гонкой за лидером»? Вспомните: «Перевод с английского», «Ваши права?», «Розыгрыш», «Несовершеннолетние», «Все дело в брате» — всюду лидеры; проблема лидера, сопротивление лидеру, развенчание лидера. Вот видите, как все непросто: прежде представлялся эдакий с чубчиком переросток в кепочке задом наперед, второгодник и шалопай. Мишка Квакин, например. А «лидер» — это уже серьезно. И разве могут сравниться проделки того же Квакина и К⁰ с цинизмом и далеко идущими планами «Гоголя» из «Несовершеннолетних»? Ну, хорошо, «Гоголь» ясен — подонок. Но откуда взялся? Что им движет? Такое, с позволения сказать, «явление», уж коли выпустили его на экран, надо исследовать очень глубоко. А Олег Комаровский? Этот не станет пачкать рук, чтоб грабить пьяных, не будет скрывать свою стрижку под патлатым париком, но он посерьезнее «Гоголя», его кредо — за семью печатями, он тоньше, интереснее, значительнее. В «Розыгрыше» Комаровскому противопоставлен Грушко, темпераментный, нервный, вспыльчивый, но, по мнению авторов, глубоко порядочный парень — иначе некому было бы физиономию Комаровского набить. Но какие у Грушко идеалы — гитара? Не слишком ли мало? Получается не конфликт, а гонка за лидером. Побеждает, выходит, сильнейший.

Что меня поражает в иных фильмах о детях и для детей «до шестнадцати», так это полнейшая законченность характеров. «Гоголь» — законченный подонок (но обаятельный, что небезынтересно!). Комаровский — законченный негодяй (и такой обходительный!). А Зина Бегункова в «Чужих письмах»? О, эта девочка прекрасно знает, «куда ей плыть». После шестнадцати ей остается только выходить замуж и расгильдеть детей, себе подобных. Или сделать карьеру, спокойно пройдя «по трупам» ближних. Не надо строить иллюзий, что, быть может, под влиянием Веры Ивановны что-то повернется в ее законсервированной душе. Последний взгляд Зины «под занавес» говорит нам гораздо больше — эта будет хозяйкой жизни при любых обстоятельствах. Но это-то и страшно, ведь шестнадцать — такая пора, взлеты, и падения, и мечты, и слезы в подушку, а тут...

Что же, выходит, это и есть лицо поколения?... Или настоящее лицо — это Митя Лопухин и Со- ня Загребукина («Сто дней после детства»), это юные эрудиты из фильма «Ключ без права передачи»? Прекрасные лица, искренние чувства, высокие мысли. А вот эти, что, насвистывая, выходят на яркое солнце, шурят пустые глаза, сплевывая на тротуар? И давайте не будем обольщаться, что их мало. Не так уж мало, каждая школа может «похвастаться» десятком-другим «трудных». А «легкие» — это какие же? Такие, как Фрол Калиткин — «сверхзвезда». Волевой, исполнительный, премьер на олимпиадах, тоже лидер, только одинокий — не любит его ребята. Но фильм «Все дело в брате» с легкостью необыкновенной заставляет «перековаться» своего героя. Наверное, потому, что он не десятиклассник, а всего лишь семиклассник.

Да, смещаются акценты, и выходит, что мы совсем не знаем своих детей. Они-то нас давно «раскусили»! Как «прелестно» обходится со своими бедными родителями Юлия Баюшкина в «Ключе без права...», как презирает отца Олег Комаровский, как ненавидит Грушко, как бежит «На край света...» от родительской опеки Володя Федоров, как жалка под испепеляющим взглядом дочери мать Зины Бегунковой! Бедные мы, бедные... Насмотрятся, думаю, мои девочки таких фильмов — и завтра тоже станут презирать, унижать, убегать из дому. За лидером или сами по себе, уж не знаю.

И еще: скажите, товарищи взрослые, у вас не остается горького чувства после просмотра этих «детских» фильмов — чувства, будто мы все в чем-то очень виноваты перед ними? Вглядитесь в них, ведь, в сущности, они все очень одиноки, наши дети на экране — начиная от пятилетнего Кузи в «Автомобиле...» и кончая тем же неуравновешенным героем фильма «На край света...». Родители (если они появляются в фильмах) — это просто знаки, схемы, мало того, они попросту мешают самоутверждаться. Но в чем же наша-то вина? В том, что мы трагитим на них свои душевные силы? В том, что слишком нежим и бережем их? В том, что у самих порой жизнь не задается? Экран, к сожалению, не дает ответа на эти вопросы. Но откуда же тогда у ребят эта жесткость во взгляде, эта грусть и эта отрешенность? Почему они судят нас, как самые высказательные судьи? Чего же мы хотим от тех, кто в кинозале? И не только на последних рядах...



отклики...
ответки...

«СОЛДАТЫ СВОБОДЫ»

Смотришь и буквально пропитываешься ненавистью к фашизму — ведь сколько погибло людей, которые хотели жить, работать, радоваться жизни! Не могу забыть кадры, когда рушились здания Варшавы!

С. Афанасьев,
Барнаул

Передайте мое огромное спасибо создателям фильма «Солдаты свободы». Посмотрев его, еще больше понимаешь, чем оплачена наша мирная счастливая жизнь.

Л. Морозова,
Москва

Фильм меня поразила. Я плакала. Все настолько реально, как будто смотришь кадры хроники тех далеких суровых лет, и не актеры перед тобой, а живые герои.

И. Тешева,
Батайск

Я стараюсь не пропустить ни одной картины о Великой Отечественной войне. Эпопею «Освобождение» смотрел несколько раз. И вот новая работа Ю. Озерова. Я пошел на этот фильм вместе со своими сыновьями-школьниками. Хотел, чтобы они посмотрели и запомнили, как это было, какой ценой досталась нам победа.

И. Шестаков,
Набережные Челны, Татарская
АССР

«ЛЕГЕНДА О ТИЛЕ»

Уже несколько лет — с тех пор, как узнала, что будет сниматься такой фильм, — ждала я встречи с Тилем. И, наконец, дождалась. И не испытала разочарования ни чуточки. Лембит Ульфсак — именно тот Уленшиггел, какого я всегда знала и видела, именно тот Тиль, который сражается за родину, гибнет за ее свободу и воскресает вновь. В фильме живет дух эпохи жестокой и грубой, но в то же время и дух романтики — подлинной и пленительной.

Н. Бушко,
Ростов-на-Дону

Допускаю, что кому-то фильм и понравился. Но, согласитесь, что просто понравится фильм о Тиле не имеет права. Ведь это же Тиль, в котором бьется сердце маленького и отважного народа! Он обязан потрясать, он должен быть лозунгом, вызовом, взрывом! Но не становится

ни тем, ни другим, ни третьим. Дерзкий и восторженный шут, он не спел мне ни одной песни, он просто постоял и удалился под грустную музыку Вивальди. Он ушел под чужую музыку, так и не сочинив своей. А я пришла домой, раскрыла роман Шарля де Костера и вступила в его удивительный мир.

М. Данилова,
Москва

«ПРЕДАТЕЛЬНИЦА»

Оказывается, можно потрясти обыкновенной добротой. Все, что происходит на экране, кажется очень простым, все, как в жизни, просто и значительно. В героине фильма есть умение понимать ребят в каждой малости, как самое себя, и даже больше — способность пропустить все их беды через свое собственное сердце, уважая при этом их личное достоинство, их наивные и уже зрелые чувства.

И. Б.,
Челябинск

Еще долго-долго после просмотра думалось об этом фильме. У каждого из нас в школьные годы была любимая учительница, такая же молодая, все свое время отдававшая нам и запомнившаяся на всю жизнь. Мы так же ее любили и ревновали — причем, всерьез — к ее будущему мужу. Единственное, что отличало нас от ребят в фильме, — то, что у нас был дом и родители.

С. Князева,
Караганда

ОБРАТНАЯ СВЯЗЬ

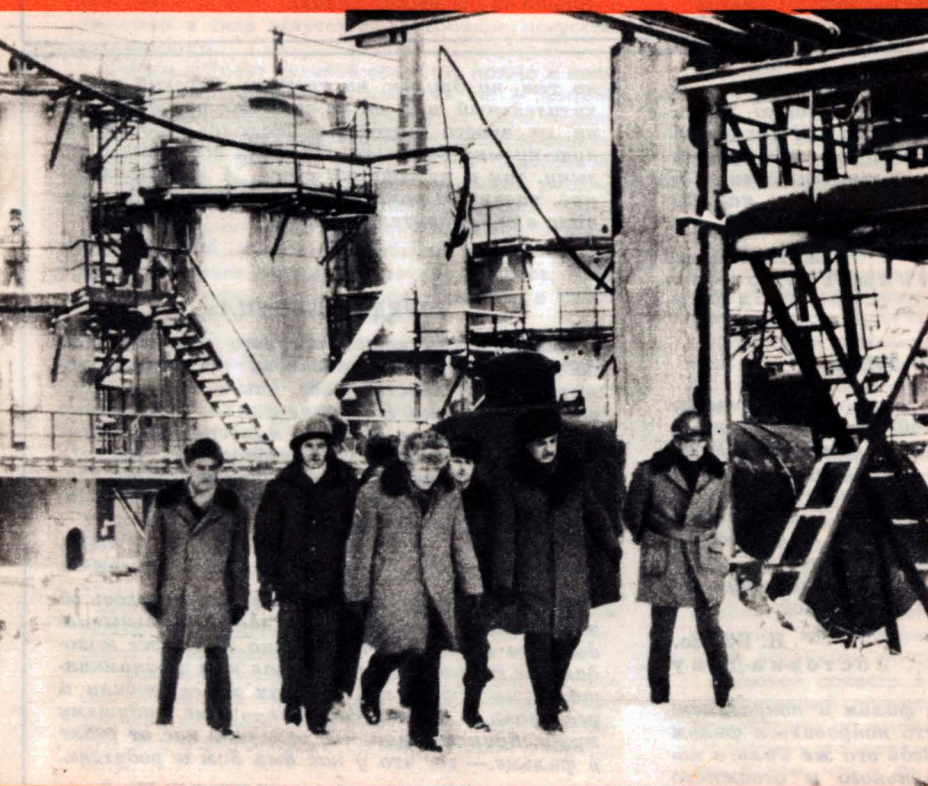
сценарист
представляет
фильм



Сакулин (Олег Янковский)

На стройке...

Сакулин и Окунев (Кирилл Лавров) на пленуме горкома



Возможно, мудрость природы нигде так явственно себя не обнаруживает, как в универсальном механизме обратной связи. Любая неприятность перед тем, как ей случиться, в жизни отдельного человека или коллектива непременно дает знать о себе разнообразными предупредительными сигналами. Если эти позывные обратной связи будут своевременно услышаны, беду можно предотвратить.

Наш фильм рассказывает о случае, когда эти сигналы были услышаны слишком поздно. В результате общество потеряло более двадцати миллионов рублей. Эти деньги не бумажки, а труд многих коллективов, который мог принести пользу, сделать нашу жизнь богаче, но вместо этого прошел даром. Фильм показывает достаточно подробно, как это случилось. Мы стараемся в меру нашего понимания и возможностей вскрыть причины, мы надеемся, что зрители, не обязательно во всем соглашаясь с нами, продолжат начатый нами анализ.

Не буду пересказывать сюжет — это история одной стройки, точнее сказать, история управления одной стройкой, еще точнее, история безответственного управления одной стройкой.

Картина снята на «Ленфильме» режиссером Виктором Трегубовичем. Он еще молодой человек, но снял уже много лент, среди них «На войне, как на войне», «Даурия», «Старые стены», «Доверие»... В нашем фильме два или три раза он появляется на экране в крошечной роли многолетнего, грустного и смешного дорожного мастера Кроля. Его легко узнать — он единственный бородач среди исполнителей.

С актерами нам очень повезло. Людмила Гурченко, Наталья Гундарева, Валентина Талызина, Михаил



Нурков (Михаил Ульянов)



Идет рабочая планерка

Квартира Нуркова. В роли его жены — Зоя Соколова
Фото Владимира Вигдермана



Ульянов, Кирилл Лауров, Олег Янковский, Всеволод Кузнецов, Игорь Дмитриев, Игорь Владимиров, Федор Одиноков, Михаил Погоржельский, Николай Сытин, Дмитрий Кривцов, Леонид Неведомский... Картина почти целиком построена на крупных планах, для раскрытия сущности действующих лиц имеют значение каждый жест, каждая улыбка. Эту галерею образов хозяйственных и партийных работников, взаимоотношения между которыми — самое главное в этой картине, просто и скромно снял оператор Эдуард Розовский, давно и, по-моему, плодотворно сотрудничающий с Трегубовичем. Композитор Алексей Рыбников написал для фильма совсем немного музыки, и я даже не знаю, хорошая она или плохая, но другую музыку в этом фильме трудно себе представить. Как и всякая картина, и наша имела художника, директора и редактора — я назову их: Грачья Мекянян, Владимир Семенец и Светлана Пономаренко.

В наше время зрители порою знают о кино больше, чем те, кто делает кино. Поэтому я опускаю разного рода типичные сложности, перипетии, смешные, серьезные и грустные эпизоды, которыми сопровождался съемочный, монтажный и сдаточный периоды. Ведь главный период в жизни фильма впереди — встреча со зрителем.

АНОНС



Эти фильмы выходят на экран



«КРАСНЫЕ ДИПКУРЬЕРЫ» ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

Авторы сценария Э. Володарский и А. Преловский. Режиссер В. Новак. Оператор В. Авлошенко. В ролях: И. Старыгин, М. Матвеев, Л. Неведомский, Э. Романов и др.

Лента рассказывает о становлении советской дипломатии, о дипкурьерах первых лет революции. За нашей дипломатической почтой в 20-е годы постоянно охотились враги Советской власти, которые любой ценой стремились продлить изоляцию молодого государства. И профессия дипкурьера была чрезвычайно опасной. В основу сценария положены страницы биографии Теодора Нетте, Владимира Урасова и их товарищей.



«ПРИЕЗЖАЯ» «МОСФИЛЬМ»

Сценарий А. Макарова. Режиссер В. Лонской. Оператор В. Папан. В ролях: Ж. Прохоренко, А. Михайлов, С. Поначевый, Е. Кузьмина и др.

Лейтмотив картины — тема всепобеждающей силы любви, тема высокой нравственности. А начинается эта киноповесть с того, что в деревню приезжает новая учительница. Молодая, привлекательная, она производит неотразимое впечатление на мужскую половину населения...



«УСАТЫЙ НЯНЬ» СТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

Сценарий А. Вейцлера и А. Мишарина. Режиссер В. Грамматиков. Оператор Л. Рагозин. В ролях: С. Проханов, Л. Шагалова, Е. Уварова и др.

Вчерашнего десятиклассника Кешку направляют в детский сад ночной няней... Эта смешная, шумная и озорная кинокомедия стала режиссерским дебютом Владимира Грамматикова. Она заражает весельем и добротой, внушает веру в исцелимость юношеских заблуждений.



«СИЯТЕЛЬНЫЕ ТРУПЫ» П. Е. А. Италия, и «АРТИСТ АССОСЬЕ», Франция

Сценарий Ф. Рози, Т. Гуэрра и Л. Яннуцци. Режиссер Ф. Рози. Оператор П. де Сантис. В ролях: Л. Вентура, Ф. Рей, П. Грациози, М. фон Сюдов и др.

Новая работа одного из ярких представителей итальянского «политического кино», Франческо Рози, — фильм-размышление. В нем сплелись элементы «криминальной ленты» и политического памфлета, гротеска и киноисследования. Еще во время съемок Ф. Рози говорил, что это будет как бы путешествие сквозь чудовищные кошмары аппарата власти.

В репертуаре также советские художественные фильмы:

- «Последняя двойка» [студия имени М. Горького],
- «На короткой волне» [студия имени А. П. Довженко],
- «Солдатки» [Одесская киностудия],
- «Белая мгла» [«Туркменфильм»]
- и «Озорник» [«Узбекфильм»].

Анатолий ПТУШЕНКО,
кандидат технических наук

В ожидании Контакта

Нет нужды доказывать, как популярна сегодня научная фантастика и насколько важен этот жанр. Под влиянием научно-технической революции незаметно, но непрерывно меняется мироощущение людей: обостряется потребность заглянуть за край доступного, познанного, увидеть в туманной дали черты грядущего. И фантастика способна удовлетворить это стремление. Она предвосхищает нередко многие открытия науки, намечает проблемы, которые могут встать перед будущим человеческим обществом, позволяет построить мысленный эксперимент по принципу «а что будет, если...». И у кинематографа большие возможности в этом жанре. К сожалению, он редко их использует. Но все же заметны уже две тенденции.

Странники первого направления считают, что научно-фантастический кинематограф должен заниматься анализом актуальных проблем сегодняшнего общества, сегодняшнего человека. Эти проблемы изучаются в особых, экстремальных условиях, обостренных ситуациях. Такая фантастическая условность, полагают они, способствует более свежему восприятию сегодняшних проблем и более глубокому их решению. Ярким примером выражения такой тенденции является, на мой взгляд, фильм А. Тарковского «Солярис».

Я решительно не согласен с этой точкой зрения. Считаю, что такое отношение снижает роль научной фантастики, тормозит развитие ее возможностей. Меня привлекают в ней не приключения сами по себе и не страдания современного героя, поставленного в экзотические ситуации, а неожиданные повороты мысли, освещающие скрытые ранее грани привычного, волнует жизнь новых научных или квазинаучных идей, которые в столкновении с инерцией нашего мышления высекают искры озарения, а подчас ослепительные сполохи, беспощадно, до дна высвечивающие глубины человеческой психики.

Иными словами, научно-фантастический кинематограф может и должен быть способом познания мира, ему под силу ставить и анализировать действительно научные проблемы будущего, а не выполнять некую вспомогательную роль при других киножанрах. К счастью, фильмы такого направления или близкие к нему у нас уже есть. Это прежде всего интересная лента Б. Метальникова «Молчание доктора Ивенса», где ставится серьезнейшая проблема будущего, проблема Контакта. Она уже, впрочем, вошла в нашу жизнь. Много веков люди, не задумываясь, убивали дельфинов. Столетиями психологи и философы наделяли сознанием только человека. А сегодня ученые не шутя спорят на тему «Может ли машина мыслить?», не опасаясь обвинения в ереси, строят «ряды интеллекта», где в начале — примитивные животные, а в конце (да и в конце ли?) — «венец творения», человек. Ведутся ошеломляющие опыты с дельфинами, в ходе которых самих экспериментаторов подчас берет оторопь (кто кого, в конце концов изу-

чает?). С началом эры космических полетов проблема Контакта приобрела особую остроту. Дело здесь не только в том, чтобы научиться понимать чужой язык. Поняв другого, человек лучше познает себя. О контакте и фильм А. Тарковского «Солярис». Но если у С. Лема превыше всего преодоление человеческой ограниченности, познание неведомого, пусть даже ценой самоотречения, то у Тарковского иной акцент. По его концепции, человеку нужен прежде всего человек, ибо главное для него — он сам, его внутренний мир. Поездка в космос имеет для героя смысл лишь как средство испытать очищающее воздействие спасительной ностальгии — ради того, чтобы разобраться в самом себе. Но вряд ли «чисто земные» задачи оправдывают стремление использовать космический антураж.

Столкновение этих двух направлений в кинофантастике объяснимо. Все мы выросли из гуманитарной культуры, девиз которой, как известно, — «человек — мера всех вещей». Мы живем в обществе, и нам, конечно же, «ничто человеческое не чуждо». Но одежды этой антропоцентристской культуры стали тесны, как средние вековые латы для нынешнего акселерата. И ее главный лозунг, утверждающий, что все в мире создано для человека, для удовлетворения его нынешних потребностей, сегодня многим кажется далеко от бесспорным. Раньше, например, не задумывались рубили леса. Теперь проблемы экологии стали едва ли не главными, теперь начали понимать, что учитывать нужно не только ближайшие, но и отдаленные последствия человеческой деятельности.

Мы говорим, что наука стала непосредственной производительной силой. И сама структура человеческого мышления претерпевает глубокие изменения: техницизм, пронизывающий нашу повседневную жизнь, накладывает отпечаток на все средства культурного общения. Современный человек все шире ставит себе на службу приемы точного отображения явлений — математического, формализованно-логического, информационного — он все более опирается на гигантские возможности «мыслящих» электронных вычислительных машин.

Это смещение акцентов имеет еще одну (быть может, главную) причину. Развитие земной цивилизации немислимо без непрерывного роста материального производства, без количественного развития энергетики. Однако земля безгранична. Есть пределы и для роста энергетики на поверхности нашей планеты, иначе перегреется атмосфера. Такую проблему, как и другие безотлагательные задачи, — социальные, демографические, экологические — может решить точная наука. И уже в силу этого она формирует мироощущение людей.

Итак, на смену гуманитарной культуре идет... Как бы ее назвать? Технократическая? Нет. Вряд ли это слово понравится большинству людей. Да и мне оно, признаться, не очень



Рисунок Михаила Папкова

Спрос на кинофантастику сегодня очень велик. Об этом нам пишут и зрители. Сетую, что этот спрос еще галек от удовлетворения, они высказывают мысли, предложения, делаясь своими представлениями о том, каким должен быть сегодня научно-фантастический кинематограф.

Публикуя статьи кандидата технических наук Анатолия Птушенко и летчика-космонавта, дважды Героя Советского Союза, кандидата технических наук Георгия Гречко, мы начинаем разговор о научно-фантастическом кинематографе, надеясь, что он поможет в развитии этого жанра.

Каким ему быть? Что ждут от него зрители и с какими проблемами здесь сталкиваются сами кинематографисты? Какое место занимает научная фантастика в нашей культуре? Как она влияет на характер мышления, мировосприятие современного человека?

нравится. Ибо эта новая культура по необходимости должна быть синтетической: она ассимилирует все находки и ценности своей предшественницы. Но, конечно, произойдет значительная коррекция. Человеку никогда не станет чуждым что-либо человеческое, но масштабы будут крупнее, сместятся точки отсчета и акценты. Главная отличительная особенность «синтетической» культуры — большая сложность, увеличение степени абстракции. Эта культура более философична и глобальна, и подлинный научно-фантастический кинематограф является ее выражением. Я вижу за ним большое будущее: ведь в самом деле режиссер, кинодраматург, серьезно специализирующийся в этом жанре, должен обладать не только талантом художника, но и научными знаниями, иметь склад мышления ученого.

В рамках гуманитарно-антропоцентристской культуры многие вопросы

кажутся более простыми, а другие — просто несущественными (ибо на первый взгляд не влияют на ближайшее будущее общества). К примеру, рост народонаселения. Земля, как уже отмечено, ограничена в размерах и ресурсах. Рано или поздно люди окажутся перед необходимостью освоения иных миров. Гениальный основоположник космонавтики К. Э. Циолковский предвидел неизбежность этого процесса, говоря о переселении с Земли и заселении космоса: «Надо идти навстречу, так сказать, «Космической философии!» И еще: «Земля — колыбель человечества. Но нельзя вечно жить в колыбели!»

Космос — это будущее человеческой цивилизации. Но космос — это и потенциальный источник всяческих неожиданностей. К нему нужно относиться серьезно. Созрело ли человечество для контакта с иным Разумом и нужен ли людям этот Кон-

такт — вот суть проблемы, занимающей одно из главных мест в системе концепций современной «синтетической» культуры.

Ответ на эти вопросы важен не только для киноискусства или даже для искусства в целом. Он важен для современной науки, техники и, если угодно, для всей земной цивилизации. От решения этих вопросов зависит сегодняшнее отношение к насущным нуждам нынешней (а не завтрашней) космонавтики, зависят роль и место космических программ в современной жизни, темп продвижения на этом пути. Ведь одно дело, если прав Циолковский и освоение космоса неизбежно для беспредельного развития человеческой цивилизации, и совсем иное, если полеты к звездам — удел развлекательной фантастики, а наши конечные цели ограничиваются преобразованием только самой Земли и ее ближайшего окружения.

Этот круг вопросов и есть тот оселок, на котором проверяется склад мышления, тяготение индивида к тому или иному типу культуры. Скорее всего, у представителей разных типов мироощущения различные шкалы ценностных ориентаций.

Попробую пояснить эту мысль. Философия утверждает, что человек начинается в тот момент, когда впервые осознает свое «я», выделяет себя из окружения. Вряд ли кто-либо решится оспаривать, что следующим этапом усовершенствования личности будет осознание себя как члена общества, патриота своей Родины, то есть придание большего веса общественным интересам по сравнению с интересами своего «я» или интересами своей семьи.

Гуманитарно - антропоцентристская

культура обычно останавливается на этой ступени. Однако иерархия ценностей может быть продолжена: «я — частица общества», а затем — ощущение «я — частица человеческой цивилизации и земной культуры, я — землянин». Вполне возможно и далее: «я — сын Солнечной системы», а затем и «мы — из нашей Галактики». Два последние градации сегодня еще слишком умозрительны, не окрашены эмоционально. Но ощущение себя как части земной культуры сегодня уже пришло к людям. Эти люди и есть, как правило, носители «синтетической» культуры. И логика жизни ведет к тому, что именно за этими людьми — будущее.

Я думаю, что наступит время, когда антропоцентризм может смениться чем-то, пока не имеющим общепринятого названия. (Быть может, это будет «галактизм»?)

Сегодня сохранили значение ценности «внутричеловеческие», но выше их — познание, Контакт, стремление прорвать запреты природы, преодолеть человеческую ограниченность. И именно научно-фантастический кинематограф может успешно разрабатывать эти новые ценности. Ведь в отличие от литературы он способен изобразить «зримыми образами». Разве позволительно ему отказываться от такой высокой роли? И снова сошлюсь на К. Э. Циолковского: «Фантастические рассказы на темы межпланетных рейсов несут новую мысль в массы. Кто этим занимается, тот делает полезное дело: вызывает интерес, побуждает к деятельности мозг, рождает сочувствующих и будущих работников великих намерений... Шире литературы влияние кинофильмов. Они нагляднее и ближе к природе, чем описание».

«Эксельсиоре». Все говорят по-английски, так что полный порядок. Но приготавливать «мартини» здесь абсолютно не умеют. Маразм! Ездил к той потрясающей портниче, о которой рассказывала Линда. Буквально за гроши отхватила пять божественных туалетов... Том говорит: обмен валюты для нас чистая прибыль... «Так почему же не купить шесть платьев?» — спрашиваю я. «Меру знать надо», — отвечает он. А сам купил новую фотокамеру. Свинья!»

За три месяца космическая путешественница побывала на Марсе и Сатурне, останавливалась в гостиницах Бетельгейзе и альфы Центавра. Запись по возвращении на Землю: «Я совершенно выдохлась. Вселенная — это, конечно, вещь, но жить в ней — благодарно покорной!»

Как видим, гуманитарная проблема оказалась главной в рассказе. Парадоксально несоответствие между ограниченными внутренним миром «портретиста», такого вот «среднего» человека, как героиня Бестера, и беспредельностью научно-технических достижений. Не очевиден ли смысл иронической притчи фантаста: без совершенствования человеческого не многого стоит материальный прогресс!

Но, разумеется, темы космоса, научного поиска интересны в фантастике. И если бы, говоря об этом жанре в кино, А. Птушенко только настаивал, что к ним стоит обращаться чаще, разрабатывать серьезней, — здесь не было бы повода для возражений. Но для него познание, Контакт выше внутричеловеческих ценностей (отметим, что проблема познания — одна из древних человеческих проблем), и именно это он предлагает считать критерием при оценке тех или иных кинолент. На мой взгляд, такой подход неверен.

Как и любая сфера человеческой деятельности, космос порождает вопросы, которые на первый взгляд неожиданно, а если вдуматься, неизбежно, оказываются «вечными». Вот это, пожалуй, и интересно, в первую очередь для искусства. Не профессиональные стороны исследовательской деятельности, а отношения между исследователями. Проблемы человеческие, а не собственно научные. Ведь в чисто познавательном плане намного больше даст специальная и популярная литература. Сейчас уже достаточно велик выбор книг, посвященных, например, перспективным проблемам изучения космоса, поиска других обитателей Вселенной, преодоления «языкового барьера» между различными существами... Однако, если нам так важны гуманитарные ценности, то стоит ли в самом деле лететь в космос?

Поэтому как раз и стоит.

Ведь космос — новая (и необыкновенно обширная) сфера человеческой деятельности. Но именно в действии благодаря ему происходит душевное становление человека. А значит, освоение Вселенной обещает нам не только результаты практические, но и — что особенно важно — интереснейшие возможности самопознания (необходимая оговорка: если считать научно-технический прогресс не основной целью, а важным средством прогресса общественного).

У каждого из нас есть любимые мысли, в которых так или иначе отразился индивидуальный опыт. В детстве мне пришлось увидеть войну. Став взрослым, я избрал необычную пока профессию. Был свидетелем и участником очень важных событий. Работая в космосе, испытал то ни с чем не сравнимое ощущение, которое возникает, когда, например, корабль за столь короткий срок пролетает над земным континентом. И вот, думая о том, что же самое ценное, самое дорогое у нас в жизни, я вновь и вновь прихожу к выводу: свободное человеческое общение. И тем оно интересней, чем интереснее дело, которым ты занят, которое связывает

тебя с людьми. Вот почему космос представляется мне большой человеческой проблемой. Познание и освоение далеких пространств будут не «выше» таких проблем, а окажутся (как это, впрочем, произошло уже сейчас) буквально насыщены ими.

Значит, кинодраматурга, избирающего жанр фантастики, ждут те же трудности, что и писателя-фантаста. Важно не столько воссоздать некоторую научно-техническую реальность со всеми ее сложностями, сколько представить взаимоотношения людей в этой реальности. Только тогда и научная проблематика произведения будет интересна. Перед фантастом всегда стоит сложная задача: увидеть то, что отличает людей иного времени от нас, но также и то, что связывает их с нами.

Да, но ведь нужна же определенная научно-техническая эрудиция, чтобы придуманная реальность выглядела убедительно? Нужна. Но не для того, чтобы уйти от гуманитарных проблем, а чтобы предугадать их, предвидеть (да простят мне неологизм) в целях художественного исследования. Ведь от искусства, по словам Станислава Лема, в решающей степени зависит «и шансы универсализма будущего и общность человеческого восприятия».

С таких позиций мне и хотелось бы обратиться к конкретным кинолентам научной фантастики. Названия работ сейчас действительно можно перечислить по пальцам. А ведь последние два десятилетия составили эпоху в освоении космоса; за это время представители человечества множество раз покидали пределы Земли.

Стремление в какой-то мере удовлетворить всеобщий интерес к космосу и руководило, по-видимому, создателями фильма «Гуманность Андромеды», появившегося в конце шестидесятых годов. Удачей нового периода НТР эта картина, однако, не стала. Казалось бы, в сценарии, написанном по одноименному роману И. Ефремова, можно найти все, что требуется для создания научно-фантастической ленты. Здесь и космический полет со сверхсветовой скоростью, и мрачная планета, населенная враждебными человеку существами, и прием изображений, переданных несколько сот лет назад обитателями далекой галактики...

Но в киноленте, насыщенной техническими достижениями грядущего века, не нашлось, к сожалению, места правдоподобным человеческим чувствам, сложным и интересным мыслям, способным взволновать человека современного. Все происходившее на экране напоминало скорее шаблонные схемы «преодоления трудностей», по которым создавались в свое время иные, отнюдь не лучшие кинофильмы и литературные произведения. А нас хотели убедить, что это и есть захватывающее будущее.

И вот прошло несколько лет, а фильм, авторы которого стремились заглянуть через века, почти забыт... Зато насколько интересней оказалась картина А. Тарковского «Солярис»! Я и сейчас иногда вспоминаю о ней: а как бы сам поступил в той или другой ситуации? «Солярис» не дал готовых ответов, но оставил желание размышлять над сложными и, может быть, до конца даже неразрешимыми проблемами. А их у исследователей на космической станции вдаль от Земли возникло немало. Мне лично больше других героев в этом фильме, да и в романе, симпатичен Крис Кельвин. Для него прорыва технической не равна человеческой, он колеблется, его мучит сложность взаимоотношений с Хари. А сама Хари — нейтринное создание Соляриса... Как получилось, что она душевно тоньше, человечнее Сарториуса — посланца Земли?.. Оказавшись в космической дали, герои должны были в еще бо-

Окончание на стр. 18

Георгий ГРЕЧКО,
дважды Герой Советского Союза,
летчик-космонавт СССР,
кандидат технических наук

Земное и космическое

Нужно больше хорошей кинофантастики — в этом я полностью на стороне автора статьи «В ожидании Kontakta» А. Птушенко. И, думаю, многие зрители выскажутся за то, чтобы фантастическому кинематографу «быть». Но вот каким? Здесь суждения А. Птушенко нельзя признать бесспорными. Говорю так, хотя статья «В ожидании Kontakta» и показалась мне интересной: ее не отложишь в сторону, бегло прочтешь. Это не просто оценки и мнения о том или другом фильме, а вполне определенная система взглядов на фантастику в целом. Две основные линии, взаимосвязанные, переплетающиеся, достаточно четко прослеживаются в статье.

Во-первых, по мнению А. Птушенко, современному человеку становятся тесны одежды гуманитарной культуры. Уже сегодня, настаивает он, гуманитарная концепция устарела. Техницизм, как никогда раньше, пронизывает повседневную жизнь. Поэтому приоритет в наши дни перешел к культуре, которую А. Птушенко назвал «синтетической», чтобы не сказать технократической. Тому, кто ею владеет, дано понимание мира.

Естественно связана с первой другая мысль, высказанная в статье «В ожидании Kontakta»: ориентироваться на «вечные вопросы» сегодня уже недостаточно для киноискусства. На первый план ныне выдвигаются ценности, которые «выше»: новые горизонты познания, космическое будущее нашей цивилизации, возможный контакт с обитателями далеких миров.

Итак, противопоставление. Технического гуманитарному. Космического человеческому. «Нового» «старому».

На память в этой связи мне приходит «Путевой дневник» — небольшой рассказ американского фантаста Альфреда Бестера. Перед записями в дневнике туристки, совершающей в отдаленном будущем путешествие по Вселенной, приведены цитаты вымышленных авторов. Из этих коротких отрывков можно понять, ценю каких ни с чем в своей истории не сравнимых усилий осваивало человечество шаг за шагом космическое пространство. Приведу лишь одну следующую за таким эпиграфом запись из дневника путешественницы: «Венера, 10 июня. Остановились в

идут съемки...

«ЖЕНТАВРЫ»

Елена БОРИСОГЛЕБСКАЯ

Президенты, президенты, президенты... Многомудрые и спокойные лица. Омертвело, каменно, глазами без зрачков смотрят они в бесконечность. Целая галерея, парад бюстов. Под каждым в мраморе высечено громкое, в три загла, имя. Но вскоре пули пробьют гладкие лбы, взрывы вырвут подставки, и гримасами трещин изойдут безмятежные лица.

Это будет. А пока последний, еще живой президент, миновав галерею, входит в свой кабинет со словами «Аугусто! Предупредите все наши радиостанции. Через десять минут выступлю с обращением к народу Гарсес! Найдите генерала Пальма. Напомните, что «специальный приказ» состоял в том, чтобы он утром находился здесь! Майор! Санчес! Свяжитесь с генералом Пином и командующими родами войск. Где они, молчаливники, притаились? Мы должны знать, на каком свете мы находимся. Идите...»

Президент (его играет Донатас Банионис) входит в свой кабинет. Режиссеру Витаутасу Жалакявичюсу, позади камеры наблюдающему за репетицией, явно чего-то не хватало в этой сцене. Постановщик метнулся на площадку.

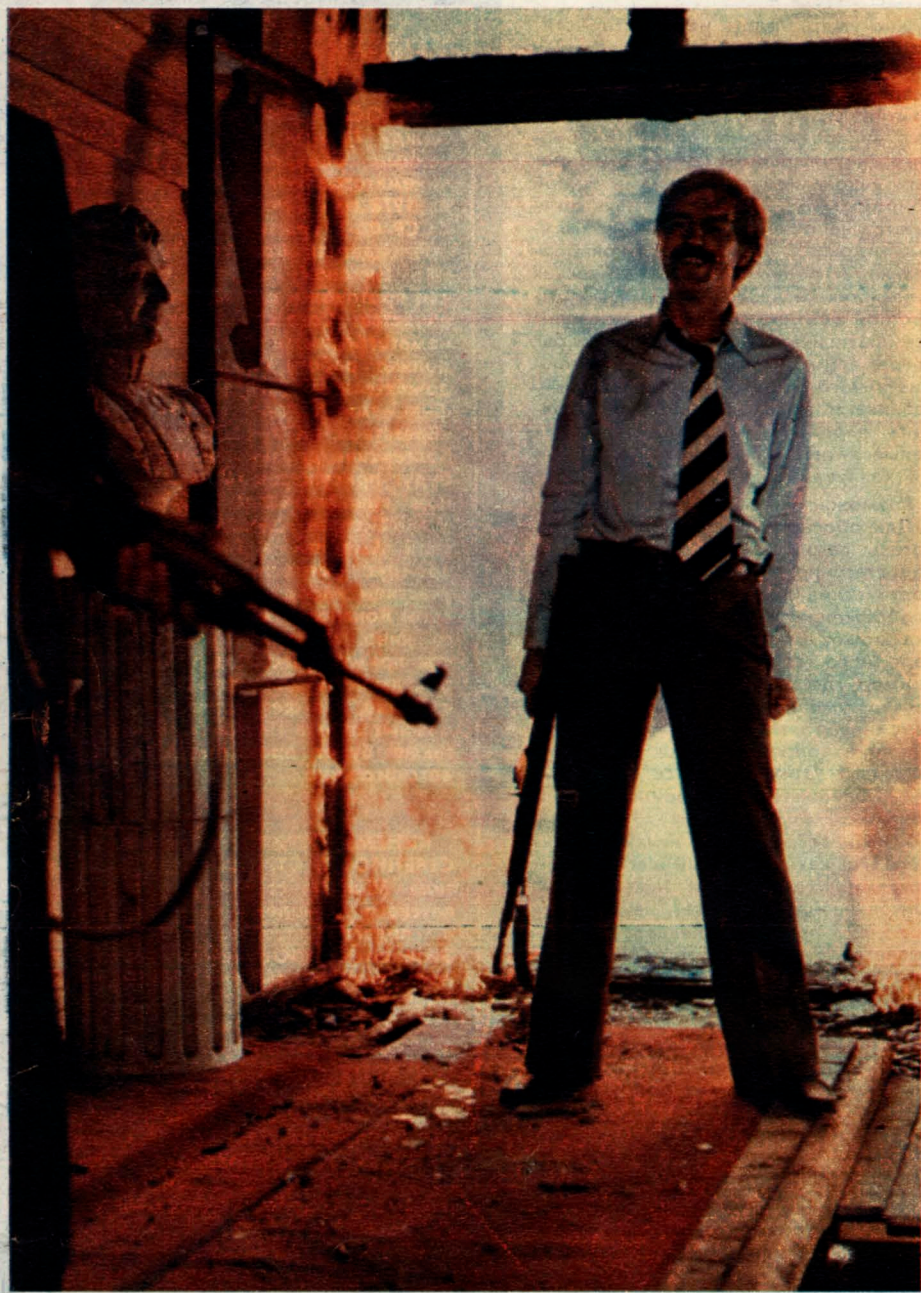
*В последний раз
входит во дворец президент
(Донатас Банионис)*

*Анна-Мария
(Елена Ивоцкина)*

*Войска, подчиненные хунте,
начинают атаку на дворец*

Фото Владимира Уварова





Орландо (Регимантас Адомайтис) счастлив — он вступил в открытый бой с врагами
Анибал (Геннадий Бортник)
Участники заговора, который еще не стал пугачем, — генерал Пин (Евгений Лебедев, справа) и Андрес (Валентин Гафт)

— Больше внимания президенту. Конечно, здесь вы только стоите. Просто стоите. Но дыхание-то у вас у всех разное. Вот давайте-ка с этим новым дыханием и попробуем. И прошу не начинать с нуля, а принести в этот кадр все, что делается во дворце.

Жалакявичюс уже стоял за камерой, направив прямую, жесткую ладонь в сторону снимающихся. Заиграли скулы, тяжестью налились спины, скрестились взгляды. В актерской группе отчетливее, острее проявился тот напряженный, разный ритм дыхания, который ярче свидетельствовал о драматических событиях фильма, чем автоматы на плечах массовки и расставленные у окон пулеметы...

«Я не верю, — говорил режиссер несколько лет назад, после того, как снял фильм «Никто не хотел умирать», — когда вижу или читаю, что автор художественного произведения хотел изобразить события, свидетелем или участником которых он был. События описывают ученые, историки, иногда журналисты. Для драматурга и режиссера история то же, что для скульптора глина или для поэта — слово. Это только возможность говорить с читателем или зрителем о жизни».

Для Жалакявичюса эмоциональным импульсом к работе всегда служило событие трагическое, ставшее существование человека на грань, когда нельзя оставаться пассивным, когда надо принимать решение, даже если плата за него — собственная жизнь. Открытые столкновения, обостренные социальные конфликты — вот стихия Жалакявичюса. Материалом для нового фильма «Кентавры» (сценарий и постановка Витаутаса Жалакявичюса, оператор Павел Лебедев, художник Леван Шенгелия) послужили события в Чили.

Сюжет в нескольких словах таков: Орландо, директор национальной службы расследования, ищет бандитов, которые убили шофера, не присоединившегося к саботажу, организованному владельцами грузовиков. Дочь убитого узнает одного из тех, кто ворвался в дом. Орландо арестовывает его, но при попытке к бегству случайная пуля карабинера достигает 18-летнего Винсенте, насильника и убийцу. «Ребенка убили», — раздается крик женщины над телом. Крик этот подхватывают оппозиционные правительству газеты, к Орландо прикрепляется ярлык «детоубийца». Опасаясь, что правые могут спровоциро-

вать бунт, президент отстраняет Орландо от должности. Жесткий, нетерпеливый, ревнивый, нежный, верный Орландо, он вернулся в обстреливаемый дворец, чтобы в последнем бою защитить своего президента, свою честь, свою демократию.

Имена многих действующих лиц фильма почти не зашифрованы. И тем не менее нет смысла требовать от этой картины достоверности документа, а будоражить в сознании зрителей недавнее трагическое прошлое. Что-то скажет на это сам Витаутас Жалакявичюс?

— Нет... Нет. Нет! — делая каждое последующее «нет» мощнее предыдущего, говорит он. — Об этом фильме я ничего не знаю. Ничего. Щупаю. Пытаюсь найти. Вообще я не умею снимать фильмы по своим сценариям. Что? По чужим не снимаю? По чужим тем более не умею. Тут хоть сценарий как следует знаешь. Можно наизусть снимать. Сценарий! Какое прекрасное время, пока его пишешь! Сидишь за столом и пускаешься на мелкие литературные хитрости. И все можно. Но вот первый же начальный кадр, который надо снимать. В сценарии написано: «Трое карабине-

ров ходили вокруг каменного дома, курили и подмигивали друг другу, а лейтенант выжидательно поглядывал на небо. Сперва послышался звук щемящий, словно бурмашина работала на кладбище, когда выверливают яму на двоих, а то и на четверых, а потом из-за крыши показался вертолет. Сделав полукруг, он сел в облако красной пыли над пустырем...»

Ну ладно, ходят карабинеры, пересмеиваются. Но как я в кадре передам эту вот фразу про несуществующую машину, которая выверливают яму? Здесь все зыбко, все изменчиво, все построено не на реальности, а на предположении какой-то опасности. Ну, предположим, выброшу я эту фразу с ее атмосферой близкой катастрофы. Но тогда появится провал. И его надо непременно чем-то на экране восполнить. Иначе пустота, стерильность. Ходят солдаты, гремят подошвами. Под пером — одно, на экране — другое...

В работе над «Кентаврами» принимают участие кинематографисты трех стран: СССР, Венгрии и Чехословакии. Помимо советских, венгерских и чехословацких актеров (Денке Дьюла, Маргет Лукач, Тандош Тибор, Итка Зеленегорска, Ион Унгуряну, Валентин Гафт, Евгений Лебедев, Бруно Оя, Михаил Волонтир, Юозас Будрайтис), в фильме будут заняты студенты московских вузов: эквадорцы, кубинцы, колумбийцы — и еще наши ребята из Молдавии, с Кавказа, Южной Украины, внешне похожие на чилийцев.

Среди смуглых подвижных лиц и темных затылков выделяется светлая голова Орландо (Регимантас Адомайтис). Адомайтис в своих ролях воевал во многих странах и во многих веках. Он играл и героев и антигероев. Замес у его персонажей один — гигантский размах эмоций и нетерпение, но характеры из этого материала получались разные. И вот теперь Орландо. Близкий? Далекий?

— Орландо по своему характеру довольно близок моей собственной человеческой сути. Я человек совсем не воинственный. Не люблю шума, ссор. При каких-то столкновениях стараюсь понять, в чем был неправ. Предпочитаю размышлять, а не действовать. Для того, чтобы «заразиться» ролью, мне совершенно необходимо, чтобы в пьесе или сценарии был характер, противоположный моему собственному, — взрывной, напористый. Почему? Может быть, потому, что это дает выход эмоциям, которые я ежедневно зажимаю спокойствием и созерцательностью, а может быть, просто потому, что людей открытого действия играть легче, чем людей скрытой внутренней жизни.

Жалакявичюс, когда я прочитал сценарий, спросил меня: «В чем секрет молчания Орландо?» Это не теоретический вопрос, а сугубо практический. В чем выражается молчание Орландо? Что и как надо играть? Быть может, человека, для которого молчание — способ сохранить себя, свою человеческую сущность от разрушения? В его стране разлом. И Орландо пытается в этом начинающемся хаосе не потерять себя. Впрочем, все это пока очень приблизительно. Вот закончим картину, посмотрю и тогда уж наверняка отвечу на вопрос режиссера.

Зажигаются софиты. Актеры разбирают оружие. Адомайтис перекидывает через плечо автомат. Его светлый парик словно мерцает в проеме двери президентского кабинета.

— Приготовились! — командует зычно второй режиссер.

— Тихо, тихо, — негромко говорит Жалакявичюс. — Мы уже сто лет как готовы.

ОБ ИСТИНАХ, ПАРАДОКСАХ И БЕЛЫХ ПЯТНАХ

Игорь
КОН, доктор
философских
наук



Когда-то существовали вещи настолько очевидные и твердо установленные, что сомневаться в них считалось просто неудобным. Ну, скажем, что Земля плоская, неподвижная и держится на большой черепахе.

Что есть ад и рай. Есть страны, где обитают странные существа с двумя головами, множеством рук и ног... Думать иначе — значит поднять руку на весь предшествующий опыт. Да, Земля неподвижна и вечна, она центр Вселенной! Или вы не верите в свою значительность? Да, есть ад и рай — а то как бы воздавалось добру и злу?

Так думали древние. Чем меньше они знали, тем меньше загадок видели в окружающем мире. Их представления, совершенные и идеальные в своей завершенности, почти не имели белых пятен.

Но нас не проведешь: мы, вооруженные новыми представлениями, знаем, как все устроено на самом деле. И оттого часто высокомерны и самодовольно-презрительны к взглядам предков. Однако наивно полагать, что прежние ученые ошибались, когда строили свои, устаревшие ныне теории. Не ошибался древнегреческий ученый Птолемей, когда строил систему движения светил. Не ошибался Евклид, когда создавал свою систему геометрии. Не ошибались ни Ньютон, ни Гюйгенс, когда изобретали один — корпускулярную, другой — волновую теории света. В самых древних и наивных теориях содержатся крупицы здравого смысла, только ограниченного рамками существовавших в то время представлений.

Человечество всегда жаждет обладать окончательной истиной. Она же, будто в отместку за это, ускользает, ибо «ест» такая микроскопическая точка, — по словам французского математика и физика Блеза Паскаля, — что инструменты наши слишком грубы, чтобы точно установить ее». Дело, разумеется, не только в инструментах. Желание обладать окончательной истиной бесперспективно, но вечное стремление к ней движет наше познание.

Действительно, история познания полна примеров великих «драм идей». На подмостках науки разрываются острые ситуации и коллизии, вызванные столкновением привычных, якобы «хрестоматийных» истин и парадоксальных, «сумасшедших» идей. Научному познанию приходится постоянно освобождаться от пут предрассудков, от обломков старых представлений.

Закон сохранения и превращения энергии; строение клетки; теория эволюции Дарвина; менделеевская периодическая система элементов; электромагнитная теория Максвелла; наконец, квантовая механика и теория относительности... Каждое из этих открытий вносило в систему привычных, устоявшихся взглядов свою долю «безумия».

В истории науки поучителен не только ее блистательный прогресс, но и преодоление собственных заблуждений. Велик соблазн уверовать в правоту сегодняшних концепций, в то, что здание науки наконец-то стоит на безупречном фундаменте и нуждается лишь в плановой достройке. Чрезмерный оптимизм не менее вреден, чем излишний пессимизм. Эту мысль утверждает фильм «Знание о незнании» (сценарий Владимира Ефимова и Юрия Марьямова, режиссер Владимир Ефимов, «Леннаучфильм»). С верных философских позиций он показывает, что расширение научных знаний вовсе не уменьшает сферу еще не познанного.

Мы живем в огромном мире. Но не в силах охватить его целиком. Он, как японский сад камней, виден нам частями. И каждой части мы даем свое название: астрономия, геология, медицина, искусство... Однако если сад камней все же можно рассмотреть целиком с высоты, поднявшись над ним, скажем, на вертолете то мир, окружающий нас, недоступен нашему взору полностью, общими планом: узкая специализация, развиваясь, закрывает от нас его картину.

Как же обрести ее? Один из способов — стыковать разные науки. Но тут-то, на стыке, обнаруживается множество противоречий, несоответствий, парадоксов. Чтобы рассмотреть их, нужно менять точку зрения,

нужно уметь видеть их без стереотипов и догм. Например, две науки — геология и космонавтика, — объединившись, сделали удивительное открытие: структура земли лучше видна... из космической дали. Или бионика, научившая механику оперировать законами и явлениями живой природы. Именно на стыке наук рождаются наиболее крупные современные открытия — такие, как биокибернетика, астрофизика, математическая лингвистика и другие. Стремясь к целостной картине мира, мы стыкуем все новые и новые науки, казалось бы, несовместимые, далекие, не имеющие ничего общего. А в результате — возникают новые парадоксы. Разрешить парадоксы — значит заполнить белые пятна. Значит стать подлинными хозяевами в этом мире.

Возможно ли это? Трудно сказать. Для обоснования той или иной гипотезы самих по себе фактов еще недостаточно. Нужны свободные теоретические построения, творческое воображение, игра фантазии. Тут наука может многое позаимствовать у народного творчества, у сказки, например, где все решает неожиданный взгляд, умение свободно обращаться с невероятным, талант создавать ситуации вопреки логике «здравого смысла». Этим процесс познания очень близок художественному мышлению.

Успехи современной науки грандиозны. Но каждый новый шаг для нее сопряжен с открытием новых горизонтов незнания. Бывает, наука теряет почву, приостанавливается, оглядывается. Вновь и вновь пересматривает бесспорное и очевидное. До сей поры нет ответа на многие вопросы, которыми тысячелетия задается человечество. В том числе и на самые «привычные». Скажем, ЖИЗНЬ. Мы ежесекундно видим ее вокруг себя, мы сами — живое. И все же, несмотря на бесспорные успехи науки, мы не знаем, как это чудо происходит. Или ЧЕЛОВЕК: нет ничего загадочнее.

Путь познания сложен: от неизвестного, кажущегося известным и бесспорным, — к непонятому. Неужда обычно не испытывает сомнений, уверенно судит обо всем на свете. Ученый же, специалист в своей области никогда не заявит, что в его проблеме больше выясненного, чем загадочного. Мы, например, знаем повадки частиц, но не знаем устройства самих частиц, не знаем, как устроена материя в своих глубинах.

Итак, на экране — философский этюд о познании, один из первых опытов в нашем научном кинематографе. К тому же фильм адресован самой широкой зрительской аудитории. Слов нет, опыт очень своеобразен: в век неограниченной доступности знания проблема его культуры весьма актуальна. «Мало кто знает, как много надо знать для того, чтобы знать, как мало мы знаем», — гласит мудрая поговорка.

Экранное изложение сложнейшей проблемы бесконечности процесса познания — дело рискованное. Нелегко определить ту меру общедоступности, которая уберегла бы, с одной стороны, от чрезмерной условности, с другой — от вульгарной облепченности. Видимо, поэтому пластическое решение темы искалось в соединении различных изобразительных стихий. Здесь и разговор на улице со случайными прохожими о сказке, о том, почему без Мышки не могли вытащить Репку. Здесь и интервью с видными учеными А. Г. Спиркиным и Р. Г. Пиотровским. И мультипликационная притча. Тон комментариев ироничный, немного насмешливый. Хотя ирония, а точнее самоирония, какой она была задумана, в полной мере не удалась — «не вытянута» актерским чтением.

И все же опыт ленинградских кинематографистов обнадеживает: разговор может быть продолжен.

ХРОНИКА

В МОСКВЕ состоялись переговоры между Госкино СССР и Государственным объединением «Болгарская кинематография» о сотрудничестве на 1978 год. Председателем Госкино СССР Ф. Т. Ермашом и заместителем председателя Комитета по культуре НРБ Николай Неновым был подписан протокол и рабочий план сотрудничества. Согласно этому плану, кинематографы СССР и НРБ продолжат работу над совместными художественными и документальными фильмами «Люди голубого огня», «Братство», «А ну-ка, девушки» и др. Болгарские друзья в качестве гостей будут присутствовать на XI Всесоюзном кинофестивале в Ереване и на V МКФ стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте. В СССР пройдут ретроспектива фильмов с участием народной артистки НРБ Невены Кокановой и Неделя болгарского кино. Советские кинематографисты примут участие в национальном фестивале художественных фильмов в Варне и в фестивале короткометражных лент в Пловдиве. В Болгарии также будет проведена Неделя советского кино.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ СТРАНЫ широко отметила 80-летие со дня рождения советского кинорежиссера, теоретика и педагога Сергея Михайловича Эйзенштейна. Юбилейные торжества проходили в Москве, Ленинграде, Киеве, Риге.

В Москве, в Центральном Доме кино, состоялся вечер, посвященный творчеству С. М. Эйзенштейна. На нем выступили С. Герасимов, Г. Александров, Г. Чухрай, Л. Оболенский, Э. Питера (ПНР), К. Ямада (Япония). О работе с Эйзенштейном рассказала исполнительница главной роли в фильме «Старое и новое» Марфа Лапкина.

На родине режиссера, в Риге, состоялась научная конференция. Она открылась вступительным словом директора Научно-исследовательского института теории и истории кино В. Баскакова.

С докладом «Эйзенштейновская концепция образности и советское кино» выступил профессор И. Ваксфельд. Различные аспекты наследия Эйзенштейна в его связях с советским и зарубежным кино были рассмотрены в выступлениях Ю. Богомолова, В. Михалковича, В. Листова, В. Терешкович, Ю. Цивьяна, Г. Масловского, З. Питеры (ПНР), И. Вереша (ВНР), И. Леви (ЧССР), Н. Милена (НРБ), В. Вусса (ГДР), К. Ямада (Япония). Воспоминаниями об Эйзенштейне поделился народный артист СССР Г. Рошаль. В кинотеатрах Риги была проведена ретроспектива фильмов Эйзенштейна.

АКТЕРЫ И РОЛИ

ИГОРЬ ЛЕДОГОРОВ, ГРАЖИНА БАЙКШТИТЕ, НИКОЛАЙ КРЮКОВ, ВЛАДИМИР БАЛАШОВ, МАРГАРИТА ВОЛОДИНА — вот далеко не полный перечень актеров, снявшихся в поставленной на «Мосфильме» картине «Шестие золотых зверей». Слово режиссеру фильму Теодору Вульфвичу:

— В центре сюжета — детективная история о том, как в одном из городов Средней Азии был найден золотой погребальный клад.

Еще во время знакомства со сценарием Юрия Домбровского мы поняли, что главную роль — археолога Зимина — должен играть Игорь Ледогоров. Обычно имя этого актера, очень выразительного и всегда



достоверного, связывают с образами личностей масштабных, легендарных. А новый его герой — скромный работник республиканского музея, человек в чем-то странный, но, безусловно, талантливый и преданный своему делу.

На снимке — И. Ледогоров в фильме «Шествие золотых зверей».

На студии имени М. Горького режиссер Ирина Поволоцкая завершила съемки фильма «Аленький цветочек». Сценарий Натальи Рязанцевой построен на мотивах одноименной сказки Сергея Аксакова, но вбирает в себя и другие варианты этого народного сюжета, суть которого в том, что бескорыстная и верная любовь способна совершить любое чу-



до. Соответственно в картине появились и новые персонажи, которых нет в произведении Аксакова. Например, Волшебница, в роли которой зрители увидят АЛЛУ ДЕМИДОВУ.

— Меня привлекла возможность внутри одного образа создать три иных, различных, — рассказывает актриса. — Ведь моя героиня, как и всякая волшебница, умеет перевоплощаться. Я и в жизни не раз наблюдала, что в одном и том же человеке можно обнаружить самые разные начала. А в сказке эта многозначность выражена несравненно более ярко.

На снимке — А. Демидова в роли Волшебницы.

ВНИМАНИЕ, МОТОР!

ПЛАТА ЗА ИСТИНУ

В павильоне студии имени М. Горького режиссер Алексей Спешнев снимает по своему сценарию фильм «Плата за истину», посвященный жизни и деятельности Ильи Ильича Мечникова.

...Небольшая лавочка на побережье Сицилии. Аккуратно расставлены на полках распятия и статуэтки Мадонны, разложены фрукты, связки лука и чеснока, мешочки с крупой. Сюда придут Мечников и его жена Ольга, встревоженные злоеющей тишиной на побережье, отсутствием людей в поселке. Они узнают: в округе свирепствует холера. Позже Мечников открывает инфекционное происхождение страшной болезни и укажет пути ее профилактики.

Короткий эпизод в лавке ставит перед актерами Никитой Подгорным и Евгенией Ураловой достаточно сложные задачи.

— Пожалуйста, вспомните все, что было до этого эпизода, — пустое побережье, вымерший поселок, — говорит им режиссер. — Вы в тревоге. Мечников догадывается о причинах этой странной тишины...

Когда сцену отсняли, Алексей Спешнев рассказал о замысле ленты:

— Нас привлекает возможность разносторонне показать эту выдающуюся личность — показать и ученого и философа. Отсюда — два уровня, на которых будет развиваться действие: рядом с обычным ходом сюжета, рассказывающим об истории открытий Мечникова, о его отношениях с женой и друзьями, будет развиваться изобразительно-музыкальный образ движения мысли нашего героя.



Роли в фильме «Плата за истину» исполняют также Михаил Глузский [Луи Пастер], Александр Боярский [Эмиль Ру], Леонид Марков [Огюст Роден]. Оператор Инна Зарафьян, художник Сергей Серебренников, композитор Лев Солин.

На снимке — рабочий момент съемок фильма «Плата за истину».

ТРЕТЬЯ ЛЮБОВЬ

«Где Алла Пугачева! Будет ли она сегодня петь!» — на съемке, как видно, было много посторонних, желавших «зайцем» попасть на концерт популярной певицы. А в это время она сама вместе со звукооператором прослушивала в микшерской новую запись детской песенки в собственном исполнении. Режиссер Александр Орлов просматривал отснятый эпизод, где Алла Пугачева [в картине Анна Стрельцова] пела уже совсем другую песню — на сонет Шекспира...

На «Мосфильме» снимается лента под названием «Третья любовь».

— Сценарий нового фильма написан Анатолием Степановым специально для Аллы Пугачевой, — рассказывает А. Орлов. — Наша картина о певице и о женщине. О личном и творческом в судьбе артистки. Здесь много музыкальных номеров, песен. Музыку для нас сочинили Александр Зацепин, Борис Горбонос, Леонид Гарин. В картине снимается харьковский ансамбль «Ритм», роли исполняют Николай Волков, Алла Будницкая, Александр Хочинский, Илья Рудберг, Вадим Александров, режиссера телевидения играю я.



На снимке — А. Пугачева и А. Орлов в фильме «Третья любовь».

ЗАМЫСЛЫ

САМОЗВАНЦЫ-78

Панину и трем его приятелям — героям комедии «Кот в мешке», ко-

КИНОГРАМА

торую поставит на «Мосфильме» режиссер Георгий Шукин, — смеяться некогда. Они люди целеустремленные, но на пути к цели авторы сценария Александр Бородинский и Георгий Шукин приготовили им массу неожиданностей.

— Наши герои не очень крупные, совсем не опасные, но все же немножечко авантюристы, чуть-чуть ловкачи, слегка недотелы, — объясняет Георгий Шукин. — Отдаленные потомки великого комбинатора, на сей раз они выдают себя за бойцов студенческого строительного отряда, всерьез рассчитывая на существование в наши дни «глубинки» и «доверчивых крестьян», за чей счет можно легко нажиться. И так, самозванцы отправляются в одно из дальних сел, где их радушно встречают. Но как же трудна оказалась эта новая студенческая жизнь! Кроме работы на стройке, на их головы посыпались совершенно непривычные заботы: лекции, шефские концерты, борьба с трудновоспитуемыми... Влипли ребята. Пришлось тянуться за настоящими студентами. В дураках, таким образом, остались не «наивные» колхозники, а сами плуты. Итогом для всех четверых станет



новая жизнь, вернее, ее перспектива, ибо превращение их в настоящих людей началось.

В фильме будут сниматься известные комедийные актеры. Оператор Георгий Куприянов, художник Василий Щербак.

Среди множества проблем предсъемочного периода есть и такая: как срочно найти шесть одинаковых котов. Они и исполнят роль Васьки, того самого «кота в мешке»...

На снимке — эскиз к фильму «Кот в мешке».

СИБИРСКИЕ КОММУНАРЫ

Кинодилогию по роману Георгия Маркова «Отец и сын» поставят на «Мосфильме» режиссеры Владимир Краснопольский и Валерий Усков. Сценарий написан Анатолием Ивановым совместно с режиссерами. Операторы Петр Емельянов и Владимир Минаев, художник Николай Маркин, композитор Леонид Афанасьев.

— «Опрокинутая тишина» и «Предчувствие огня» — так называются части диологии, — рассказывает В. Усков. — В первой картине действие происходит в начале 20-х годов, во второй — в 30-е годы.

Мы хотим рассказать о времени, когда так сказочно менялись люди, ощутившие себя хозяевами своей жизни, рассказать о первых шагах Советской власти в Сибири, о первых коммунарах.

Еще не окрепшая, не вставшая как следует на ноги молодая таежная коммуна протянула руку помощи остякам [хантам]. В ленте будет уделено много внимания быту и жизни этого маленького народа. В центре первого фильма — рассказ о коммунаре Романе Бастрыкове, о звезд-

ном и трагическом часе его судьбы. Мы хотели бы, чтобы рассказ этот прозвучал как оптимистическая трагедия, ибо дело отцов продолжают их дети. Во втором фильме мы покажем становление и возмужание в борьбе следующего поколения коммунаров — Алексея Бастрыкова, сын Романа, становится здесь главным героем.

СЧАСТЛИВЫЙ, ГОРЬКИЙ ДЕНЬ

На «Мосфильме» режиссер Петр Тодоровский приступает к съемкам картины «Любимая моя жизнь».

— Действие происходит в наши дни, — говорит режиссер, — в маленьком шахтерском городке. Но, хотя главные его герои — шахтеры по профессии, производственных проблем мы касаться не будем.

Мы хотим показать один день жизни большой рабочей семьи — длинный, трудный — счастливый и горький. День Победы. Война впрямую не появится на экране, разве что мелькнет кадром военной кинохроники. Я хотел бы рассказать о близком мне, все рedeющем поколении, принявшем на себя тяготы страшной битвы с фашизмом, рассказать о них не как о солдатах, а как о людях дней сегодняшних. Чем живут они, какими стали, не постарели ли душой, смогли ли найти общий язык с молодежью.

В центре картины — образ старого шахтера, ветерана войны, а ныне пенсионера Пантелеймона Гришина. Именно в его семье [а семья большая — два сына, дочь, внуки] мы и проведем этот праздничный день. Непросто складываются тут взаимоотношения, и непростую задачу решает для себя наш герой. Он должен победить себя, а это иногда труднее, чем подняться в атаку.

Сценарий написан мною совместно с Валентином Коноваловым. Художник Леван Шенгелия. Оператор Вадим Алисов.

ОНИ ПРИЕХАЛИ УЧИТЬСЯ

Режиссер Владимир Роговой приступает на студии имени М. Горького к работе над следующим фильмом.

— Сегодня, мне кажется, особенно пристально внимание нашей общественности к молодежи, — говорит он. — Это подтердела и реакция зрителей на наш фильм «Несовершеннолетние». Стчасти поэтому я снова хочу обратиться к проблемам молодежи.

«Студенты и студентки» — так называется сценарий Сергея Бодрова. Речь идет о первокурсниках одного из экономических вузов столицы. С. Бодров сам не так давно закончил ВГИК, и, конечно, тема студенчества свежа в его памяти. Сейчас он работает в журнале «Крокодил», часто бывает в командировках, и характеры героев фильма рождены его журналистскими встречами. Вообще мы надеемся, что многое из происходящего на экране будет узнаваемым.

Кинорама готовили: Ольга ЗЛОТНИК, Анна КАГАРЛИЦКАЯ, Елена КАНДАРИЦКАЯ, Ефим ЛЕВИН, Юлия ПАВЛЕНКО, Марина РУБАНЦЕВА, Василий СИТНИКОВ, Наталья СОСИНА, Георгий ШУКИН.



Валентина Васильевна Барабанова
 («Семейная мелодрама»)
Коца («Мама»)
Лена Крылова («Карнавальная ночь»)
Юлия Джули («Тень»)



Время от времени, оглядываясь в прошлое нашего кино, мы вспоминаем о звездах, которые угасли. Вспыхнут ярким дебютом, и словно не было.

А ведь звезда осталась при кино. Только роли ей предлагают или похожие, или не предлагают вовсе. Это элегантно именуется творческим простоем. Уходит молодость и с ней несыгранные герои, неосуществленные надежды.

За кадром разворачиваются драмы.

Расскажу историю о мужестве. О человеке, которым восхищаюсь, — не только талантом, большим и ныне всеми признанным, а именно мужеством верить в себя.

Вначале это был талант веселый, легкий и беззаботный. На экраны вышла «Карнавальная ночь». Утром второкурсыница ВГИКа Людмила Гурченко проснулась знаменитой.

Помню, мой приятель ворвался в студенческое общежитие с восторженным кличем: «Братцы, ка-

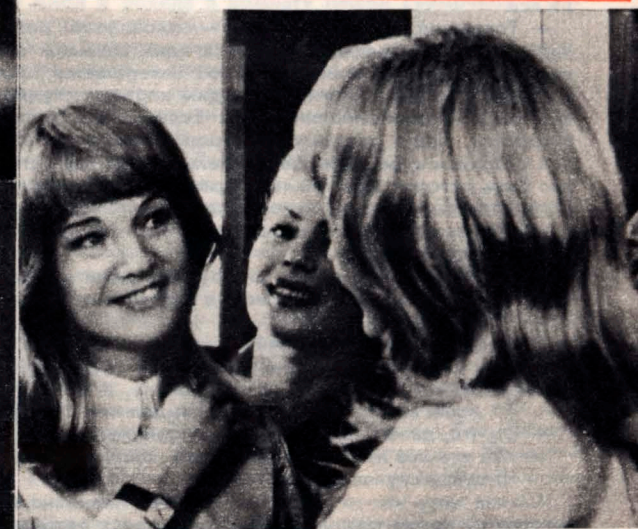
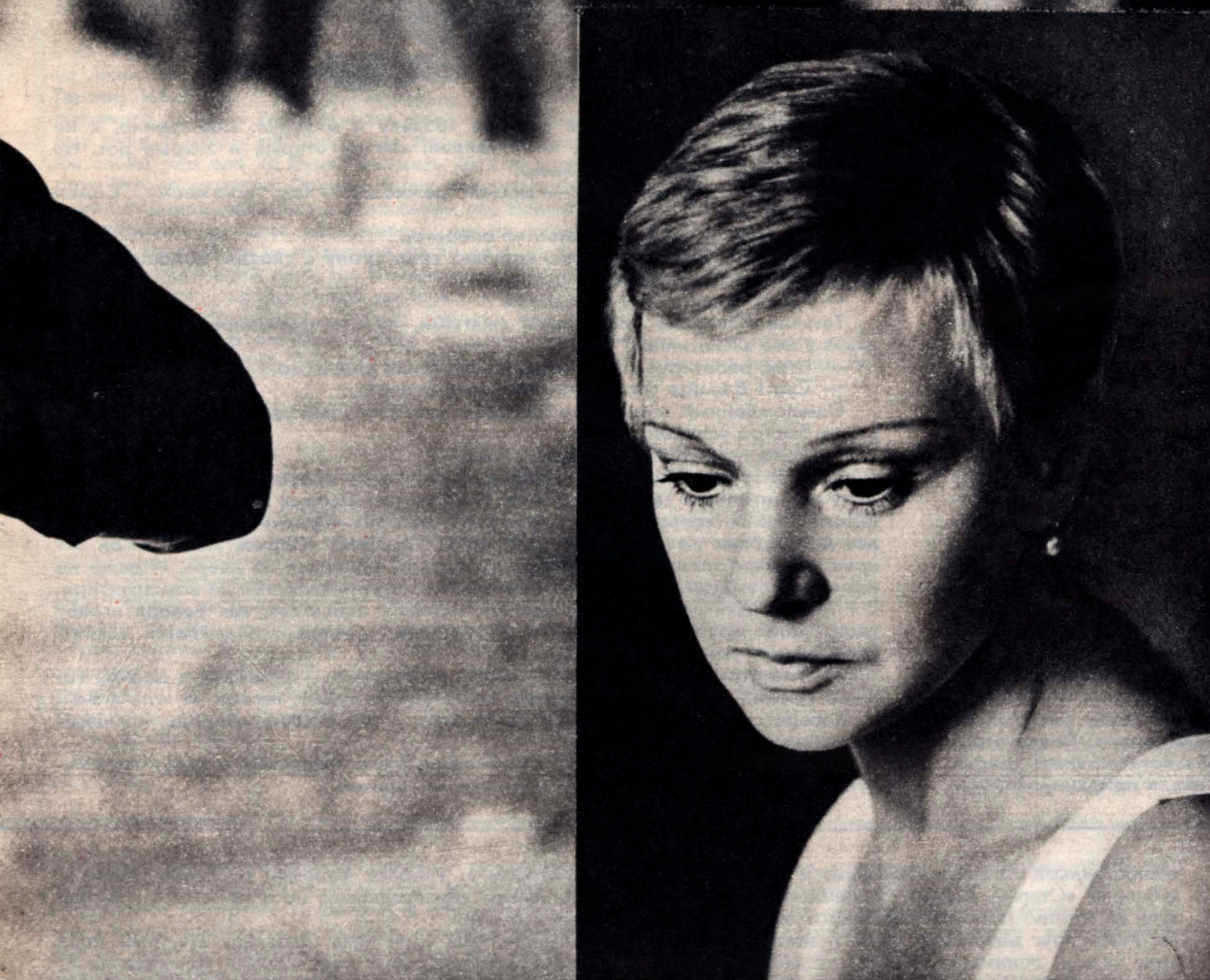
кая актриса!» Вообще-то он был сдержанный малый, это дебютантка была уж очень необычной: при всех положенных звезде статях она обладала даром играть так искристо, празднично и пьянше, что голова чуть кружилась. Это диковинный дар, его иногда еще встретишь в оперетте, но совсем редко в кино. Природа отмерила актрисе, казалось, сразу все, что могла: красоту и обаяние, удивительное чувство ритма, голос, глубокий, «грудной», музыкальность и редкостную пластичность.

Потом, как бывает в кино, пошли повторения. «Девушка с гитарой» была нарядной, но уже не удивительной. Радость первого открытия миновала, открытия новые заставляли себя ждать. Музкомедиям нужна была не актриса Гурченко, а лишь ее умение петь и танцевать. Мелодраме «Роман и Франческа» — экзотичные интонации ее голоса и «зарубежный» разрез глаз. Использовалась факту-



Валерий КИЧИН

БЛАГОДАРЯ И ВОПРОТРЕКИ УСПЕХУ



◀ Ника («Двадцать дней без войны»)
 Анна Георгиевна («Старые стены»)
 Глафира («Открытая книга»)



ра, актерских глубин роли не предполагали. Да и некому, собственно, было искать эти глубины в молодой звезде: ВГИК с его заботливыми педагогами позади, а режиссерам надо ставить фильмы. Виноватых тут нет, а все-таки еще одна киносудьба стала развиваться стихийно.

Амплуа — опасная вещь: не дай бог потрафить ему случайно — пристанет, и конец творчеству. Гурченко сыграла оптимизм и напористость в «Карнавальная ночь», и все теперь точно знали: это она делает хорошо. Вот это как раз ей впору. Танцевать, быть обаятельной, сохранять талию (42 см! — гордо сообщала наша обычная скупая на такие детали пресса), веселить зрителя. Ей и потом охотно предлагали роли всевозможных див. Играет она их превосходно — никто действительно больше так не умеет. Со временем к легкости и музыкальности добавилась изрядная доля иронии: в ее Юлии Джулии из «Тени», в прирожденной интриганке Корине из «Небесных ласточек»,

в предприимчивой мадам Ниниш из «Табачного капитана» много пародийного перца, да и Гурченко теперь чуть в стороне от своих красоток. Она, совершенно по Брехту, то и дело посматривает лукаво из-под маски, и смеется вместе с нами, и наслаждается своей актерской над нами властью.

А власть возникает вот отчего: актриса не производит готовое, она непрерывно импровизирует, фантазирует, творит на наших глазах, а это магия особого рода. Это гипноз и азарт, и ее и наш. Кто кого: мы ждем, что она еще придумает, а она тут же наши ожидания превосходит, ибо в совершенстве владеет своим арсеналом актрисы, певички и танцовщицы.

В творчестве вот таком принародном особенно ощущаешь личность творца, его интеллект. У Гурченко умное, ироничное лицедейство в крови. Так что от обаяния молодости пришла актриса к обаянию личности. Что немаловажно. И даже если она просто бьет чечетку, то все равно так мно-

го знает о героине, что и чечетка эта удивительным образом кажется содержательной.

Как и когда все это возникло? Леночка-то из первой ленты была все-таки простовата, ничего сущностного там не просматривалось. А дальше все долго шло на спад и вскоре иссякло, наступил многолетний простой. Кино вокруг продолжалось, а актрису как-то забыли на подороге, потеряли интерес, и теперь жизнь ее обтекала, а она стояла и горько ждала...

Совсем уже на закате своей первой быстрой славы Гурченко сыграла драматическую роль Марии в фильме «Рабочий поселок» — иную, неэффективную, не костюмную, «серьезную» роль. И явилась в ней необычно глубокой, аскетически сдержанной. То было предвестие новой Гурченко, которую мы узнали только спустя десятилетие. Но надежда актрисы мы тогда близоруко не разделили — уж слишком привыкли видеть ее в сверкающем ореоле музыки. Гипноз прошлых впечатлений отсекал возможность новых. Без гитары, без ослепительной улыбки она уже не воспринималась.

А между тем, хотя многие этого и не заметили, в «Рабочем поселке» все начиналось заново.

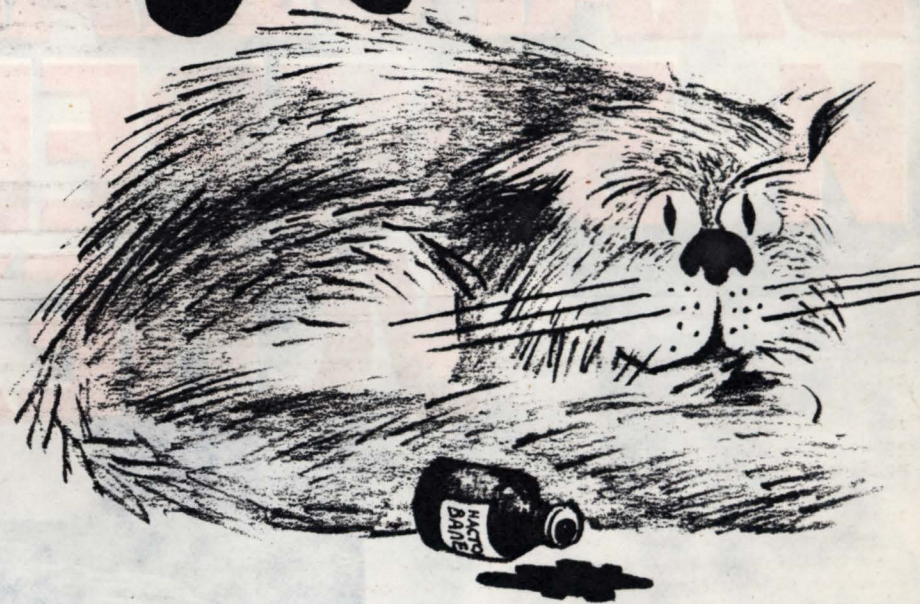
Мудрый мастер Эраст Гарин писал тогда: «Она подлинная актриса перевоплощения. Острая, яркая характерность и глубокий, сдержанный драматизм — все ей доступно... Хочется увидеть Гурченко в новых фильмах, открывающих — я в этом уверен — неизвестные еще нам новые возможности талантливой актрисы».

Это было написано в 1962 году. И как раз тогда Гурченко перестали снимать...

Теперь все дальнейшее зависело от того, сохранит ли веру в себя сама актриса. Потому что вокруг если и верили, то, во всяком случае, ничем этого не показывали.

Не играть совсем Гурченко, разумеется, не могла. Это для нее Жизнь, и если нет зрителей, она будет играть для себя. Актриса кинематографическая, она пошла на сцену, упрямо искала себя на подмостках «Современника», Театра-студии кино-

Мурзик



Юному конструктору Лева не терпится испытать маленький радиопередатчик. Но для этого надо, чтобы кто-нибудь говорил в комнате перед микрофоном, когда он в кухне будет вести прием. А в квартире никого нет, кроме кота Васьки. Догадливый мальчик сажает Ваську в хозяйственную сумку и вешает его перед микрофоном. Недовольный кот мяукает, а Лева ведет прием.

Вот на съемке этого эпизода с котом мне довелось присутствовать как автору сценария о мальчике Лева.

Все члены съемочной группы были в сборе и негромко говорили кто о хоккее, кто о платьях, кто о какой-то кабельной проводке. Я украдкой поглядывал на новое для меня лицо. Это была Татьяна Ивановна — щуплая интеллигентная старушка с большими взволнованными глазами. Она сидела на стуле в стороне от декорации и непрерывно гладила большого сибирского кота, лежавшего у нее на коленях. Смотрел на нее и ассистент режиссера Яша — молодой красавец с черными усиками. Впрочем, он смотрел не на Татьяну Ивановну, а на самого кота.

На каждой киностудии есть отдел, где, помимо актеров, состоят на учете животные, которые уже снимались в кино. Тут вам помогут разыскать владельцев коз или попугаев, кошек и собак всех пород и мастей. Яша просмотрел десятки фотографий котов и кошек, сам съездил по нескольким адресам и лично доставил мяукающих кандидатов в артисты и их хозяев. Но режиссер и оператор всех кандидатов отвергли: одних за то, что вид у них был неблагоприятный, других — потому что их расцветка не гармонировала с обоями в комнате Левы. Наконец Яша узнал о Мурзике, не состоявшем на учете, и поехал к Татьяне Ивановне. Та трепетным голосом поведала, что ее Мурзик удивительно умен, все-все понимает, только не говорит. Этот выбор одобрили все.

— Товарищи, прошу внимания, — седовласый режиссер поднял руку. — Товарищи! Вам известно, что мы сегодня снимаем последний эпизод. Вам известно также, что нашей картиной завершается производственный план студии. Если мы до конца года сдадим картину, студия на тысячу двести полезных метров перевыполнит план. Если мы не успеем — студия недодаст государству около девятиста метров. — Режиссер помолчал. — Товарищи! Мы все работали с большим напряжением, мы все устали. И все же я призываю вас быть сегодня предельно собранными, предельно мобилизованными. Помните, товарищи: от нас зависит план. Все, Лева, прошу ко мне!

Люди рассеялись по площадке, а двенадцатилетний Валера, игравший Лева, подошел еще ближе.

— Ты хорошо помнишь, что будешь делать? Повторять не надо?

— Ну что я, маленький, Леонид Гаврилович!

— Верю. Иди на место!

Режиссер подошел к хозяйке кота.

— Так вот, Татьяна Ивановна, сейчас будем репетировать без света. Поместите, пожалуйста, кота на ту кушетку, а сами отойдите в сторону.

— А... а как вам нужно: чтобы он сидел или лежал?

— Он что, даже такие команды выполняет?

— Он все-все понимает, он совсем как человек...

— В таком случае положите его.

Щепча коту что-то ласковое, Татьяна Ивановна положила его на кушетку, погладила, потом отошла, а Мурзик остался лежать, глядя вслед хозяйке. На площадке одобрительно загудели.

— Тихо, товарищи! Что там за разговоры?!

Горбоносый, похожий на ястреба оператор припал глазом к своей камере. В тишине негромко, но напряженно зазвучал голос режиссера:

— Лева, приготовился! Пошел, Лева!..

Очень медленно, почесывая в раздумье подбородок, Валера вошел в «комнату» и с грустным видом поплелся к столику, на котором лежали инструменты, стоял передатчик и рядом с ним микрофон. А режиссер продолжал еще тише, еще взволнованней:

— Хорошо, Валера, хорошо! Остановился! Бессильно опустил руки... Посмотрел на передатчик... Смотришь, смотришь!.. Оглядываешься, грустно оглядываешься. Увидел сумку, задумался! — Тут Валера прикусил указательный палец, а режиссер слегка повысил голос: — Хорошо с пальцем! Хорошо придумал! Смотришь на сумку... теперь на кота! Снова на сумку... опять на кота. Берешь сумку!.. Так! Берешь кота! Все правильно делаешь!.. «Молнию» не забудь!.. Вешаешь сумку!.. Отходишь, смотришь!

Пока режиссер говорил, Валера поставил сумку на кушетку, раскрыл ее и сунул туда Мурзика, который и не подумал сопротивляться. После этого он застегнул на сумке «молнию» так, что лишь голова кота осталась открытой, повесил сумку на гвоздь, вбитый в полку над столом, и придвинул к Мур-

зику микрофон. Кот отыскал глазами хозяйку и мяукнул. Собственно, я не расслышал, как он мяукнул, но я увидел, как он открыл и закрыл рот. На площадке сдержанно засмеялись.

— По-моему, прекрасно! — сказал режиссер. — Как, по-вашему, Семен Исаакович?

— Никаких замечаний, — ответил оператор.

Леонид Гаврилович собственноручно снял сумку с гвоздя, подошел к Татьяне Ивановне и расстегнул «молнию».

— Поздравляю! Он у вас талант!

Татьяна Ивановна улыбнулась сжатыми, чуть подкрашенными губами, и глаза у нее засветились.

— Итак, репетируем со светом! — объяснил режиссер.

— Свет! Давайте свет! — скомандовал оператор.

Ошеломленный внезапным потоком света, Мурзик задвигал хвостом, но очень быстро успокоился.

— Лева, приготовился! Пошел, Лева!

Вот тут-то оказалось, что Татьяна Ивановна не преувеличивала, восхваляя могучий интеллект своего Мурзика. На этот раз Леонид Гаврилович изменил интонацию: он говорил без напряжения, говорил вкрадчиво и очень тихо. И все же Мурзик понял, о чем идет речь. Услышав: «Пошел, Лева!», — он открыл зеленые глаза и в спокойном ожидании уставился на дверь. И даже не изменил позы, когда в «комнату» втащился удрученный «юный конструктор». Он только чуть заметно стал двигать головой, наблюдая, как Валера играет свою роль: грустно смотрит на передатчик, грустно оглядывается вокруг, прикусывает указательный палец...

— Смо-отришь на сумку-у-у, теперь на кота-а-а, — мурлыкал в полной тишине Леонид Гаврилович. — Теперь сно-о-ова на сумку, теперь на кота-а-а-а...

Валера смотрел то на сумку, то на кота, а тот, в свою очередь, поглядывал то на сумку, то на Валеру.

— Поста-а-авил на кушетку су... — начал было режиссер и вдруг громыхнул на весь павильон: — А это уж никуда не годится!

актера. В кино же блеснула в маленькой роли Устиньки из «Женитьбы Бальзамина». Помните: непомерно длинная, непомерно тощая, сухопарая, как ветряная мельница, в огромных очках и жутко нескладная — при гурченковской-то пластике! — девица. И это, кажется, все.

Следующее появление Гурченко на экране приравнивают ко второму рождению. Кино вновь бросило на нее благосклонный взгляд, в общем, случайно: нашелся режиссер, который отважился на необычное. Он был один против целой студии. Все уверяли, что никогда Гурченко, талантливая, но эстрадная актриса, не сыграет серьезную роль ответственного работника. Шутка ли, директор фабрики! Режиссер, к счастью, оказался упрямым. Он одел эстрадную звезду в костюм деловой женщины, дал ей сценарий с непривычным «производственным» текстом, рассказал, «сколько смысла и значения» в простой судьбе героини. И постепенно, не сразу, стало происходить редкое даже для кино чудо тотального перевоплощения. Оно коснулось не только внешнего игрового рисунка, но и самой личности актрисы. Сегодня Гурченко удивленно и радостно, как человек, чудо переживший, рассказывает: Анна Георгиевна, ге-

роиня фильма Анатолия Гребнева и Виктора Трегубовича «Старые стены», понемногу заполнила всю ее жизнь. Иными становились облик, походка, даже круг интересов, даже привычки. Приходило новое понимание содержательности бытия, его ценностей. Человек цельный, мудрый, сложный, Анна Георгиевна была той высотой, к которой приходилось еще тянуться. Преодолевать «сопротивление материала» — что может быть интереснее для актрисы, в которой накапливалась и клокотала, так долго не находя выхода, жажда играть новое, претворять в рельефный пластический рисунок увиденное в жизни, открывать еще не открытое в самой себе...

В манере актрисы — скорее виртуозно показывать персонаж, чем становиться им. Но вот в «Старых стенах» был сделан шаг к новому для нее мастерству вживания в чужую судьбу. Шаг к синтезу двух манер, двух стилей. Пржезня Гурченко нарисовала образ выпукло, броско, наделила его яркими характерными штрихами. Гурченко новая протянула прочные нити от внешних штрихов к диалектике характера, его корням и основам. Судьба героини и пережитая актрисой и — все-таки — сыграна ею на территориях, достаточно далеких от сугубого жизнеподобия.

В результате родилось явление совершенно не-

повторимое. Родился феномен Гурченко, актрисы не только универсальной, но и ни на кого больше не похожей.

Замкнутый круг был прорван. Настала пора экспериментов, пора прекрасного, увлекательного «все могу». Она продолжала безудержно фантазировать в телевизионных «Бенефисах», танцуя то пиратку, то «девицу-ковбоя». А потом «Красная стрела» переносила ее на «Ленфильм», где осуществлялся новый сценарий Гребнева «Дневник директора школы». — Гурченко здесь в роли ограниченной, но несокрушимой Инны Сергеевны, уныло и методично калечащей детские души скукою. Вредливый голос, облик, от которого веет ханжеством, — рисунок почти гротескный. Но в сцене, когда на свадьбе ученицы Инна Сергеевна идет танцевать, мелко суетясь в ритме шейка, мы вдруг узнаем через этот самый обычный шейк о ее одиночестве. О судьбе, в сущности, несчастливой женщины, которой не дано ни ума, ни таланта, но ведь тоже хочется человеческой радости.

Гурченко теперь тянется к судьбам драматичным. Она их понимает. Откуда-то из глубин ее и режиссерской памяти явился «ретростиль» фильма Бориса Фрумина «Семейная мелодрама». Актриса играет здесь драму расставания с молодостью и надеждами. Человек, которого любит ее Валенти-

Дело в том, что Мурзик последний раз взглянул на сумку, потом спрыгнул с кушетки и, подняв хвост, проследовал к хозяйке.

— Ну, Мурзик!.. Ну, что ты со мной делаешь! — пролепетала Татьяна Ивановна, беря кота на руки.

— Перерыв на двадцать минут. Можно выйти покурить, — сказал Леонид Гаврилович. Он вынул из кармана трубку и, набивая ее табаком, подошел к несчастной Татьяне Ивановне.

— Вы как полагаете, за двадцать минут он успокоится?

— Я... я постараюсь...

Татьяна Ивановна уложила Мурзика на кушетке, села рядом, стала гладить его и что-то шептать.

Перерыв кончился.

— Так вот, товарищи, — сказал режиссер, — мы посоветовались с Семеном Исааковичем и решили: никаких репетиций, будем сразу снимать, и снимать синхронно. Татьяна Ивановна, как он у вас, спокоен?

— Надеюсь, что да.

— Оставайтесь с ним до последней минуты.

Высокий сутулый звукооператор сел за свой магнитофон, надел наушники. Снова дали свет.

— Полная тишина, товарищи! Лева, на место! Татьяна Ивановна, уходите! Моторы!

Теперь Валера действовал без подсказки, он работал в полной тишине, и это, как видно, сбило с толку Мурзика. «Юный конструктор» уже вошел в «комнату», а кот продолжал смотреть в сторону хозяйки. Потом он поднял заднюю лапу и стал умываться. И так увлекся, что заметил Валеру только тогда, когда тот уже подошел к нему с сумкой. Кот встал и вопросительно, снизу вверх взглянул на мальчишку. Поздно! Валера оказался на высоте: быстрое движение, и кот схвачен за шиворот, поднят в воздух. Никто на площадке не издал ни звука, но я знал, что все мысленно аплодируют юному актеру.

В следующую секунду Мурзик изогнулся, коротко шипнув, смазал Валеру лапой по физиономии и очутился на полу. Он подбежал было к Татьяне Ивановне, но, как видно, вспомнил, что она уже дважды предала его, и рысцой покинул площадку.

— Эй, стой! Держи! — Осветители пустились вдогонку за котом. Вслед за ними засеменяла Татьяна Ивановна, жалобно покрикивая:

— Товарищи, не надо! Товарищи, я сама!..

Во второй половине дня кто-то предложил изменить мизансцену: пусть кот не лежит на кушетке, а ест что-нибудь из тарелочки на полу. Расспросили Татьяну Ивановну о гастрономических вкусах Мурзика и купили в буфете жареного палтуса. Рыбу Мурзик съел, но от Валеры все-таки ушел, ободрав ему руку. К концу рабочего дня Леонид Гаврилович взял с Татьяны Ивановны слово, что она не будет кормить кота ни сегодня вечером, ни завтра утром. Это не помогло. Похоже было, что Мурзик за ночь обдумал положение и решил придерживаться в отношении нас более жесткого курса. Появившись на площадке, он стал расхаживать, держа вертикально распущенный хвост. К своей хозяйке он не подходил, рыбу ел с оглядкой, завидев Валеру, убежал.

А на следующий день все изменилось. С большим опозданием явился осветитель Вася — здоровенный увалень с курносим лицом.

— Где ты пропадал? — строго спросил его мастер по свету.

— В аптеке. В очереди. — Вася ухмыльнулся. — Леонид Гаврилович, рацпредложение у меня. Во! — И он вынул из нагрудного кармана пиджака небольшой пузырек.

Режиссер подошел, пригляделся.

— Валерьянка?

— Она!

Секунду длилось молчание, потом словно плотину прорвал гул восторженных голосов.

Татьяна Ивановна слабо запротестовала, она сказала, что валерьянка может Мурзику повредить, но ей ответили, что ее Мурзик уже достаточно навредил предпрятию с коллективом больше чем в тысячу человек.

На этот раз Мурзику положили на тарелку не рыбу, а простую пшеничную кашу, затем капнули на нее валерьянку. И неприступный Мурзик был побежден. Он уже не обратил внимания на то, как появился Валера, как он взял хозяйственную сумку... Без всякого сопротивления позволил взять себя за шиворот и, уже находясь в воздухе, тихо мяукнул, опустив голову, разводя передними лапами, словно разговаривая с самим собой. Когда первый дубль был отснят, кто-то закричал:

— Качать Ваську!

Все зааплодировали, но тут вмешался звукооператор Анатолий Филиппович.

— Все это хорошо, Леонид Гаврилович, но только ведь кот не мяукает.

— То есть как не мяукает?

— А вы что, не слышали?

— Он действительно мяукает тихо, но разве вы не можете поднять звук, слегка усилить громкость?

— Пожалуй, можно было бы, если бы он хоть тихо, но мяукал, но ведь у него получается бог знает что. Послушайте!

Звукооператор перемотал пленку, и мы услышали Мурзика. Он вроде бы сказал шепотом:

— Я-ах!

Режиссер посмотрел на Татьяну Ивановну.

— Это что у него, от валерьянки?

— Нет... он... он всегда так...

Леонид Гаврилович отыскал глазами ассистента.

— Яша, о чем вы думали, когда выбрали этого кота?

Лицо черноокого красавца было, как всегда, бесстрастно. Он отчеканил:

— Я, Леонид Гаврилович, думал о его внешних данных. Но вы ведь тоже не поинтересовались его голосом.

— Вы правы, Яша. Это я сгоряча. А вообще ничего страшного: будем то-нирывать.

Я понял, что вместо Мурзика будет мяукать кто-то другой.

В тот же вечер я улетел в Москву и вернулся на студию дней через десять. Подымаясь по лестнице, я увидел на площадке между этажами помрежа Валу. Перед ней стоял юноша в кожаной куртке с «молниями» на карманах. Валя устало говорила:

— Извини меня, Эдик, но даже я лучше тебя мяукаю. И кроме того, мы уже нашли женщину, которая может мяукать.

Валя поздоровалась со мной и повела в комнату нашей съемочной группы. Она рассказала, как лихорадило студию все эти дни.

В городе было два артиста, известных своим умением имитировать голоса животных. Но один куда-то уехал, а другой лежал с тяжелой ангиной. Создалось угрожающее положение: план горел, а директор студии наотрез отказался сдавать картину с таким косноязычным котом. Стали искать подходящих людей в самостоятельных коллективах...

— Вы не представляете себе, как мы с Яшей измучились!

— И все-таки нашелся, кто может мяукать? — спросил я.

— Да. Только сегодня. Вернулась из экспедиции режиссер Драгомирова, услышала про нашу беду и прямо руками развела. «Да вы что, — говорит, — забыли? Ведь моя знакомая в «Скоророде» прекрасно намяукала». Все так и набросились на нее: «Давайте скорее адрес или телефон!» Телефона у этой женщины нет, но Яша поехал к ней. Может, и застанет ее: она на пенсии.

Вернулся из столовой Леонид Гаврилович, вернулись другие члены группы. И вдруг в комнату стремительно вошла узколицая женщина в темных очках.

— Товарищи! — заговорила она, не поздоровавшись. — Прошу извинить меня: склероз! Среди моих знакомых две Марии Александровны, и я вам дала адрес той, которая не мяукает. Вот, пожалуйста, Леонид Гаврилович, тут и адрес Марии Александровны и ее рабочий телефон. — Женщина положила на стол перед режиссером листок бумаги и, не попрощавшись, ушла.

Тут же состоялся деловой разговор по телефону с Марией Александровной второй. Она обещала быть на студии в восемнадцать тридцать. Положив трубку, Леонид Гаврилович заметил:

— Интересно, что сейчас чувствует Яша?

Остальным это тоже было интересно, поэтому, когда Яша пришел, все уставились на него в молчании. Не снимая шубы и шапки, Яша сел на край канцелярского стола и достал сигарету.

— Значит, таким образом, — сказал он, закуривая, — напугал сейчас до смерти какую-то старуху.

— А именно? — сдержанно спросил режиссер.

— Звоню. Открывает дама. Седая. В шелковом халате. Спрашиваю: «Можно видеть Марию Александровну?» «Я Мария Александровна. Чем могу служить?» «Мария Александровна, я к вам с киностудии». «Так, — говорит, — слушаю вас». «Мария Александровна, вы не могли бы нам немножко намяукать?» «То есть?» — спрашивает. «Ну, намяукать метра четыре». «Простите, — говорит, — я вас не понимаю». «Вы Драгомирову знаете?» «Знаю». «Так вот она сказала нам, что вы очень хорошо мяукаете». Тут я увидел, что она пятится, а рот у нее дрожит. Явно принимает за психа. Извинился и ушел.

Мария Александровна вторая сдержала слово и появилась на студии вовремя. Как сказал мне потом Леонид Гаврилович, весь эпизод с котом и Левой шел на экране сорок девять секунд.

на, давно оставил семью. Героиня с отчаянием одиночества цепляется за уходящую молодость, а в душе все выгорело. Перевернута страница жизни, и с ней ушло тепло и счастье, а начать новую нет ни сил, ни мужества. И человек окостенел, застыл. Гурченко играет эту роль самоотверженно и яростно, она проводит нас через смешное и трагичное, через подлинное, сотрясающее душу страдание и сочувствие, чтобы уже потом, за пределами фильма, в нас родился протест. Актриса сказала в одном из интервью: так нельзя жить — упиваясь горем, растравляя и истязая себя. Надо что-то делать. Надо иметь мужество начинать все сначала.

Совсем иной стиль — «Двадцать дней без войны». Фильм-документ по повести Константина Симонова. Вот где понадобилось не играть — жить. Чуть-чуть актерства — и почти хроникальная достоверность картины была бы разрушена. Коротко стриженная, бесконечно уставшая, осунувшаяся, ее Ника голодного и мужественного 42-го щемяще напоминает самоотверженных, замкнутых и гордых женщин военной поры. И одновременно вечные образы, созданные высокой русской литературной традицией. Игра актрисы здесь совершенна, выразительно все: взгляд, жест, папироса в руке, поднятый воротник старой шубки, стриж-

ка эта тифозная, молчание, из которого почти целиком состоит роль...

Ее Валентины, ее Ники было бы достаточно для того, чтобы говорить о появлении незаурядной драматической актрисы.

Но сразу же вслед за ними снова роль из другого измерения — главная роль в мюзикле «Мама». И так лихо, так весело и нежно она ее сыграла, так полно олицетворяла ее героиня саму Материнскую Любовь, что в анкетах, присланных в «Советский экран», очень многие назвали эту роль лучшей актерской работой года.

И мало кто знает, что бравурный этот фильм чуть не стал роковым и снова потребовал от Гурченко мужества начать все сначала. Снималась сцена на льду. Ее маститый партнер по картине, привыкший более к арене, расшалился, наехал на нее, упал, но отделался легким испугом. Гурченко его шалость стоила множественного перелома ноги. Что это для актрисы и танцовщицы, можно вообразить. Было неизвестно, как срастется кость. Вообще про будущее все было теперь неизвестно. Но надо было заканчивать фильм. И веселая музыкальная сказка продолжалась. Гурченко привозили из больницы, гримировали. Партнеры становились так, чтобы заслонить огромную, в гипсе, неподвижную ногу. Каждое движение причиняло боль.

и будущее было неизвестно, а Гурченко танцевала, как всегда, виртуозно, отточено, ликующе — плечами, руками, улыбкой. И никто в зале не мог догадаться, что за рамкой кадра — белый больничный гипс, неподвижность, боль. Зрителям не надо было знать об этом — фильм захлестывал атмосферой радости, фантазии, сказки. Теперь картина прошла по экранам, и можно раскрыть тайну.

Посмотрите фильм заново — и вы увидите документ большого человеческого мужества.

Хирурги сделали все возможное, актриса — и невозможное тоже. Перерыва в съемках почти не было. Гурченко играет роль за ролью — еще прихрамывая, еще преодолевая боль. Играет в «Обратной связи» Гельмана и Трегубовича, в «Сибиряде» Михалкова-Кончаловского... Торопится играть — ведь в ее жизни уже была пауза, для нее, по-видимому, подраматичнее. Торопится и играет много, щедро, спеша отдать себя делу, без которого для нее жизнь не в жизнь.

Эти беспрерывные приглашения сниматься, эту новую всеобщую любовь к себе воспринимает как неожиданное и очень хрупкое чудо. И боится, что чудо кончится.

И не знает, что кончиться оно теперь уже не может.

лее острой форме выявить себя как личности, проявить, пожалуй, ярче, чем обычно, черты своих характеров.

Вот этими возможностями фантастики кинематограф и должен, по моему, дорожить.

В статье А. Птушенко был поставлен такой вопрос: не помешают ли антропоцентризм, гуманитарные ценности установлению контакта? Но вспомним «рентгеновские проповеди о величии науки», которыми Сартorius заставил внимать мыслящий океан.

Вспомним: чтобы раскрыть загадки планеты, он уничтожил Хари. Кельвину потеря возлюбленной приносит ощущение новой горечи, новой катастрофы. Не эхом ли отозвались вдруг «проповеди»? Ведь, подвергнув жестокому облучению планету, Сартorius сознательно применил насилие как исследовательский метод. А это равнозначно вмешательству в жизнь разумной системы, что встретилась людям на космических путях. Но о каком контакте может идти в таком случае речь? Только ведь это не чисто научная или техническая, а гуманитарная проблема...

Как же соотносятся гуманитарные начала с тем, что мы, быть может, не единственные мыслящие существа в космосе? Предположить, что со временем возникнет нечто, называемое А. Птушенко галактическим сознанием, правомерно. Но вот парадокс: прийти к такому сознанию (как, впрочем, и пониманию целостности земной культуры) можно, лишь утвердившись в лучших человеческих ценностях.

А теперь вернемся к мысли А. Птушенко о сегодняшнем «приоритете» технической культуры. Несомненно, в наши дни естественнонаучные проблемы важны. Но в концепции А. Птушенко содержится «неточность». Она не учитывает значения серьезнейших общественных проблем, разрабатываемых именно гуманитарной культурой. Культурой, которая осмысливает мир во всей его сложности, объединяя людей самого разного профессионального и житейского опыта. Следовательно, и советская кинематографическая фантастика должна анализировать не одни лишь проблемы научно-технического развития, но и задумываться над тем, что могут принести с собой те или иные нынешние социальные тенденции (в широком смысле слова). Но спросим: много ли она до сих пор занималась этим? А что такой анализ просто необходим, доказывается всей сложностью исторического развития, происшедшего на наших глазах в XX веке. Поэтому в заключение мне хотелось бы высказать свое зрительское пожелание.

Конечно же, вопросы космического исследования, Контакт должны привлекать кинофантастику. Здесь немало достойных внимания тем. Будем помнить слова Сент-Экзюпери: «Процесс сотворения человека еще не закончился — мы должны познать самих себя и вселенную». Это так хорошо сказано, одно не отделено от другого...

Но ведь не должен же космос быть единственной темой кинематографических произведений о будущем! В этом отношении А. Птушенко не приходится пока жаловаться: ведь многие выходящие на экран ленты — это фантастика «галактическая». Как же получилось, что при всей «технической неподготовленности» кинематографа чаще всего приглашают зрителей за миллион в энной степени километров от дома? Не пора ли нам время от времени возвращаться при встречах с кинофантастикой на Землю?

Здесь живет все-таки несколько миллиардов людей...

Юрий КОМОВ

После «оскаровского» шоу, на котором Татум О'Нил вручили приз за лучшее исполнение роли в фильме Питера Богдановича «Бумажная луна», актрису спросили, как она восприняла награду. Татум ответила: «Нормально». На вопросы о дальнейших творческих планах она пожала плечами и, не понимая назойливости репортеров, сказала: «Пока сниматься не собираюсь». Это произошло в 1974 году. Татум О'Нил было всего 10 лет.

Она не только самая юная в истории американского кинематографа актриса, удостоенная главного приза киноакадемии США (в 1935 году «за выдающийся вклад в киноискусство» специальный миниатюрный «Оскар» был присужден 6-летней Ширли Темпл), она одна из немногих лауреатов, в активе которых к моменту выдвижения на соискание была лишь единственная работа, единственная сыгранная роль.

Питер Богданович вспоминает, что Татум не испытывала ни малейшего желания стать актрисой, ей просто было интересно, забавно сниматься в картине вместе с отцом, Райаном О'Нилом. «Нередко, прибегая к невинным взяткам, я угощал



Самая юная обладательница «Оскара» Татум О'Нил с отцом

запрещенные игры

девочку конфетами, — рассказывает Богданович, — это помогло ей сосредоточиться... Татум хороша на экране, ибо она непрофессиональна, у нее нет никакого представления, что правильно, она не знает, как выглядит со стороны. Из нее можно лепить все что угодно. Вы видели фильмы с Ширли Темпл? Плохие картины — трогательные и смешные. Моя теория в том, что дети не трогательны, они дикари».

Это цепь рассуждений одного из ведущих американских режиссеров. А что думает не менее известный художник кино Мартин Скорсезе? Он считает детей-актеров своеобразными «выразителями веяний 70-х»: они, по его мнению, невинны и... современны. В чем же проявляется их невинность и современность? Как эти качества выглядят на экране? Судите сами. В работе Скорсезе «Алиса здесь больше не живет» 12-летняя Джоди Фостер произносит «невинные», будничные ругательства. Это ее первая роль и, следовательно, только начало. А дальше? В следующем фильме Скорсезе — «Таксист» — Джоди, став на год-два взрослее, играет уже малолетнюю проститутку. Так первые бранные слова, прозвучав программно, привели к оригинальной, по мнению американской критики, женской роли и... выдвижению на «Оскара». Печать США сообщила, что в ходе работы над образом Джодизнакомилась с жизнью значных районов Нью-Йорка (?). Она подготовилась к роли «серьезно», и лишь в наиболее откровенных сценах, уточняли репортеры, Джоди заменяла ее старшая сестра Конни.

Что же, Джоди Фостер, можно сказать, повезло по сравнению с Мэрилин Хемингуэй. Ни чистота детских грез, ни хрупкая, легко ранимая душа ребенка не принимались во внимание кинодеятелями, когда они заставляли 13-летнюю Мэрилин (вместе с сестрой — знаменитой манекенщицей Марго) появляться на экране в порнографических эпизодах фильма «Губная помада».

Одна любопытная деталь: Мэрилин не пустила в кинотеатр на ленту с ее собственным участием — детям фильм «Губная помада» смотреть не разрешается.

Акселерация! Именно на этом и спекулируют кинобоссы: в век ускоренного развития дети порой знают и понимают больше, чем взрослые! Вот и продолжается этот чудовищный марафон эксплуатации маленьких актеров.

Успех Джоди Фостер и Мэрилин Хемингуэй многие сравнивали с успехом Линды Блэйр, которая после «Изгоняющего дьявола» получила много приглашений от режиссеров. Сначала она снялась в очередной картине-катастрофе «Аэропорт, 1975», затем в двух телелентах — «Рожденная невинной», фильме, рассказывающем о правах, царящих в американских учебных заведениях (Линда сыграла жертву коллективного изнасилования), и «Сара Т.», фильме о подростке-алкоголике. Студия «Уорнер Бразерс» обещала Линде главные роли в двух будущих картинах при условии, что она выступит в продолжении «Изгоняющего дьявола», в фильме «Еретик»...

По существу, голливудская карьера Линды уже достигла своего пика и может теперь плавно катиться по «звездным» рельсам. Карьера эта послужила созданию очередной легенды: девочка-подросток без какого-либо актерского образования превратилась по мановению волшебной палочки в «звезду». Нет, конечно, не по мановению палочки, а по закону так называемой американской удачи.

Романтический идеализм, замешанный на практицизме, когда все средства хороши для достижения поставленной цели, нередко делает из актеров неких супергероев, удивительно тонко, даже болезненно чувствующих, однако, свое мнимое превосходство над другими. В одном из последних интервью Мэрилин Монро говорила о том, что «всегда хотела жить в мире фанта-

зии», но не смогла жить в мире лжи... Удивительный, но сугубо практический и единственно возможный комментарий к этим словам довелось мне услышать в августе 1977 года в очередной телепередаче из серии «Лайф» идет в кино». Выступала Лайза Минелли, звезда 70-х, большая, талантливая актриса. Она говорила, что кинобизнес — занятие не для слабонервных: надо уметь приспособиться, уметь даже продавать себя. Иначе нельзя.

И, как бы принимая эту связь поколений, спустя лишь два месяца о том же самом рассуждала в другом телешоу 12-летняя манекенщица, юная актриса Брук Шилдс.

А ее родительница, которую организаторы передачи представили как «настоящую американскую маму-отсцену», прямо заявила: «Ничего, что в картине «Убийцы в масках» моя дочь стала жертвой уже через 12 минут после начала ленты. Последняя роль Брук намного серьезнее».

Речь шла о кинофильме «Симпатичный ребенок», выходящем на экраны США, в котором девочка исполняет одну из главных ролей — роль малолетней проститутки.

Ну, а как сложилась дальнейшая жизнь Татум О'Нил, которая после «Оскара» не собиралась больше сниматься в кино?

Райан О'Нил хотел, чтобы у дочери было по возможности счастливое детство. Но... Татум осаждали продюсеры и репортеры. В журнале «Вог» появились ее фотографии — на одной она была одета под Чарли Чаплина, на другой как Рокуэл Уэлч.

Не выдержав нажима, девочка выступает в телепостановке в роли 12-летней жены...

Что станет с Татум, что сделает кинобизнес с ней, с Джоди Фостер, Мэрилин Хемингуэй, Брук Шилдс? Как бы там ни было, все они вынесут из детства «голливудские воспоминания», «звездную болезнь», усталость, опустошенность, одиночество, вечную погоню за удачей.

СЛУЧАЙНОСТИ НЕ В СЧЕТ

Мирон ЧЕРНЕНКО

Кто знает — сверни машина директора Бранко на другое шоссе, и не было бы этой трагической истории.

В самом деле, не сговорись он с друзьями отметить в загородном ресторане свое пятидесятилетие, он не встретил бы растерзанную, заплаканную девчонку, жизнь текла бы дальше, спокойно, привычно, бесконфликтно.

Даже не слишком случайная встреча со старым товарищем по партизанскому отряду, а ныне следователем по хозяйственным преступлениям, явившимся к этому праздничному столу, чтобы подружески предупредить Бранко о взыскательности и валютных махинациях его подчиненных, и та была бы не в силах нарушить привычный ход его жизни.

Но у случайностей своя логика, и спустя какое-то время директор встретит Секу на улице, увлечение превратится в любовь, любовь закончится браком, и юная Сека повергнет своего немолодого избранника в семейную трагедию. Когда-то, сразу после войны, ее отца, помогавшего подпольщикам, по ошибке арестовали, конфисковали фамильный дом, а когда, несколько погодя, все выяснилось и отца освободили, дом возвращен не был — и сейчас в нем, обшарпанном, полуразрушенном, живут чужие, посторонние люди... И ее, Секи, единственное желание — поселиться в этом доме снова, в таком, каким был он при жизни отца, вместе с матерью, онемевшей от горя... И Бранко, сентиментальный и доверчивый, благородный и глубоко нравственный,

обещает Секе восстановить в полном блеске этот символ довоенного счастья, восстановить, чего бы это ни стоило...

Разумеется, директорской зарплаты на это не хватит, и Бранко начнет делать долги, а потом, без видимого перехода, махнет рукой на принципы и пойдет по стопам тех шустрых молодых людей, которых не так давно выгнал из треста за получение незаконных денег от иностранных контрагентов. Дело кончится разоблачением, тюрьмой, потерей доброго имени, и из истории об этом доме, который разбивает сердца, можно будет извлечь самые различные поучительные уроки, каждому по вкусу: зрителям пожилым — не женись на молоденькой, зрительницам юным — не заставляй мужа воровать, не то останешься без мужа и без средств, директору треста — не лихоимствуй...

Спору нет, и этого было бы достаточно, чтобы привлечь к югославскому фильму «Дом», поставленному режиссером Богданом Жижичем, внимание зрителей.

Однако есть в фильме, под завесой простеньким сюжетом о пожилем праведнике и юной «фамфаталь», роковой женщине, печальная и глупо-

кая мысль о том, что в трагической судьбе Бранко есть не явная, но несомненная логика.

Все принципы, все идеалы юношеских лет, которыми так гордился директор «Импорта» — экспорта, казались столь неколебимыми потому лишь, что у него просто не было случая, необходимости, желания попробовать их на твердость, на крепость, на износ. Больше того, Бранко только и жил тем, что оберегал эту легендарную этику военных лет от мало-мальски серьезного столкновения с реальностью.

...Много лет назад О' Генри написал несколько рассказов-вариаций под общим названием «Дороги, которые мы выбираем», несколько историй о том, что случайности не в счет и что, сверни человек направо или налево, вперед или назад, судьба его в нем самом, она определяется всей его предыдущей жизнью, всеми поступками, которые он совершил или даже хотел совершить... С этой философией, наверное, можно спорить, но все же, если вдуматься: сверни машина директора Бранко на другое шоссе, — скорее всего, ничто не изменилось бы в его судьбе...

режиссер представляет фильм

« ВРАГИ »

Родион НАХАПЕТОВ

Работа над фильмом закончена, люди, делавшие его, простились друг с другом, разошлись, разъехались. Картина выходит в свет и начинает жить самостоятельной жизнью. А создателям ее остается лишь радоваться, если судьба у картины счастливая, и огорчаться, коли что не так. Как хорошее, так и неудачное закреплено в фильме навсегда.

Но вот фильм необходимо представить зрителям, и ты чувствуешь вдруг, что работа над фильмом продолжается, ведь заботиться о нем — это тоже дело, да еще какое!

Наш фильм называется «Враги», и уже одним этим сказано многое.

Помните пьесу А. М. Горького? Два мира в непримиримой вражде. Один мир, еще процветающий, но уже с печатью смерти, распада, конца; другой — пока только нарождающийся, но сильный — за ним будущее. Граница между двумя эпохами пролегла между людьми, — невидимая, но какая ощутимая, разящая черта разделила их!

Представьте себе, каково было нашему художнику Людмиле Кусковой из давно обжитого Дворца пионеров в Сочи устроить особняк начала века. И она устроила, населила его воображаемыми людьми так достоверно, что даже работники группы стали ходить по «хозяйским» комнатам чуть слышно, на цыпочках, боясь что-нибудь задеть или поцарапать. Одну и ту же комнату приходилось превращать то в гостиную, то в спальню. Вот по ходу дела персонаж фильма, не прекращая разговора, должен выйти из гостиной и пройти в спальню. Актер говорит половину фразы и как бы замирает до тех пор, пока группа не перестроит комнату. Проходит неделя, а то и больше, но ведь актер не заморожен, он живет. За это время Иннокентий Смоктуновский (Захар Бардин) успевает отпраздновать свой день рождения, совершить вынуж-

денную посадку в Киеве, затем сыграть Иванова во МХАТе, написать несколько страниц своей книги и переделать еще много всяких дел. Какое же изумительное мастерство надобно, чтобы, вернувшись на съемку, мигмом вычеркнуть, забыть все не относящееся к сцене и продолжить в том же духе, что и две недели назад.

А сколько трудностей было у Александра Княжинского, нашего молодого, но многоопытного кинооператора, когда по сценарию персонажам требовалась полная свобода передвижения (все в том же Дворце пионеров!). Всем нам приходилось буквально выметаться вон и лишь поглядывать за происходящим то через окно, то через щелку в двери.

В театре артисты «сыгрались», они знают и понимают друг друга от-

лично. Здесь же в одну «телегу» впрягаются Олег Ефремов, Марина Неёлова, Елена Соловей, Регимантас Адомайтис, Юозас Будрайтис... В силу обстоятельств многие из них знакомятся чуть ли не на съемочной площадке. И вообразите себе, что рядом с такими мастерами оказываются начинающие актрисы Вера Глаголева и Алла Майкова, а ведь спрос с них такой же, как и со всех, не меньше!

Я помню, как днепропетровский артист Евгений Безрукавый долго не мог почувствовать себя рабочим Грековым в сцене, где его партнером был Николай Гриценко. Молодой артист так волновался и нервничал, что комедийность игры Н. Гриценко совершенно сбила его с толку: вместо того, чтобы дать серьезный отпор самодуру-генералу, он непрерывно

смеялся, точно ему смешинка в рот попала.

Работая с актерами, учитывать приходится многое. Можно определенно сказать, что у актеров, так же, как, к примеру, в живописи у художников, тоже случаются «периоды», только они, понятно, другого рода, не цветные. Разве не «острохарактерный» период сейчас у Смоктуновского? Он все заметнее выделяет в своих героях черты необычные, усиливает внешний рисунок роли, подчеркивает различные странности характера. Такой подход к образу может не всегда соответствовать режиссерскому видению, но, как и всякий большой художник, Смоктуновский имеет право следовать своим принципам.

Создание фильма — это всегда путешествие. Продумав все до мелочей и зная конечную цель, мы с энтузиазмом отправляемся в неизведанный путь. Впереди целый год работы, утомительной и радостной — всякой. И вот она позади. За кадром, в нашей памяти, остаются бесконечные репетиции, сотни фотографий, на которых запечатлены интересные типажи и обстановка комнат, прочитанные книги, ожидание солнца, переезды из гостиницы в гостиницу, — словом, все то, что составляет невидимый зрителью, но дорогой всем нам мир — кино. Монтируя фильм, мы безжалостно отсекаем ненужное, несущественное и вдруг замечаем, что от всей нашей жизни, от всех трудов остается всего лишь восемь коробок с пленкой. Все, настал час прощания, мы разъезжаемся, готовимся к следующим работам, к новым путешествиям, но отрадой и памятью прошлого еще долго будут оставаться эти плотные рулоны пленки.

На 4-й странице обложки — кадры из будущего фильма

Катрин Денёв

«Романтичная в фильмах Деми и современная молодая девушка в «Манон-70», тревожная и смятенная в «Дневной красавице» и жестокая в «Сирене с Миссисипи». Она многолика и не повторяет одну и ту же роль». Так писал о Катрин Денёв французский журнал «Синема». С подобной характеристикой трудно не согласиться, ибо в каждом новом фильме Денёв действительно не похожа на себя, и в то же время какими бы разнохарактерными ни были персонажи, создаваемые актрисой на экране, в памяти зрителей всегда остается образ милой продавщицы зонтиков из Шербура...

Именно такой вошла Денёв в большое киноискусство. Вошла удивительно легко. Как, впрочем, это бывает с каждым талантом, которого случайно открывают где-нибудь на улице. Катрин, правда, открыли не совсем уж на улице, не в толпе прохожих, а на съемочной площадке, в ярком свете юпитеров. На киностудию ее привела старшая сестра, которая пробовалась

на одну из ролей в новом фильме. Пробы оказались удачными, однако больше повезло в кино все же младшей Денёв. Шестнадцатилетняя Катрин снимается сразу в нескольких лентах. Правда, явлением эти картины не стали, но заметной стала сама Катрин. В 1962 году режиссер Роже Вадим предложил молодой актрисе первую серьезную роль в своем фильме «Порок и добродетель». Он повествует о последних днях гитлеровской оккупации во Франции, о трагической судьбе двух молодых людей. Один из них исчезает в застенках гестапо, другая попадает в казарму охранников концлагеря. Растоптана и унижена любовь. Мгновение счастья и бесконечность страданий... Такова фабула картины. Хотя Денёв, по свидетельству прессы, сумела создать яркий, запоминающийся образ, психологически тонко передала душевные страдания своей героини, рождение большой актрисы еще не состоялось. Режиссеру не удалось найти в художественной палитре Денёв то, что



Ференц Бенце

Увидев его впервые, я решила: Ференц Бенце похож на ковбоя, который провел всю жизнь в седле и до седых волос не потерял оптимизма, свойственного молодым.

Высокий, немного сутуловатый, с повязанной на шее косынкой, он медленно шел по вестибюлю гостиницы «Россия», где разместились участники и гости X Международного кинофестиваля.

Он кажется мрачноватым и замкнутым. Но стоит ему заговорить, и вы с удивлением обнаруживаете, что перед вами человек удивительно контактный, быстрый, подвижный, с изрядным запасом лукавства и юмора. Наверное, именно это несоответствие внешнего облика и внутреннего со-

стояния и привлекло прежде всего режиссера Золтана Фабри в Бенце, когда он пригласил актера сняться в фильме «Пятая печать» (картина удостоена Золотого приза на X Московском кинофестивале). Бенце сыграл роль корчмара, «коллеги Беллы», как зовут его приятели,— одного из четырех героев ленты, которые в последние дни зимы 1944 года пытались дотянуть до конца войны, ни во что не вмешиваясь, закрывая на многое глаза, стараясь не вступать в конфликтные ситуации с профашистствующими молодчиками, стоящими у власти в это трудное для Венгрии время. Вечера они коротают за стаканчиком вина, неторопливо обсуждая интересные их вопросы. Что такое власть?



позднее с успехом сделал Жак Деми в «Шербурских зонтиках».

Видно, самой судьбе было угодно, чтобы в «Шербурских зонтиках» встретились Деми, Денёв и Легран. Это ныне уже многолетнее творческое содружество более чем удивительно. Всем трем свойственна романтичность — как в искусстве, так и в жизни. Все трое музыкальны, и все трое хорошо понимают и тонко чувствуют цвет, ставший драматургическим элементом в фильмах Деми. Синтез личных и профессиональных качеств режиссера, актрисы и композитора позволил рассказать с экрана историю нежной, но так и не состоявшейся любви маленькой Женевиэвы.

Следующий фильм Деми — «Девушки из Рошфора» — не принес успеха авторам «Шербурских зонтиков». Ни веселья, ни радости не вызвала у зрителей эта картина, задуманная как комедия. Казалось, в ней было все, что могло бы привлечь внимание зрителя: великолепная натура, костюмы, песни, танцы. Но не хватало самого главного — комедийности ситуаций. Неудача нисколько не отразилась на творческом росте Катрин Денёв. Она остается по-прежнему популярной, получает много приглашений от известных режиссеров. Играет у Луиса Бюнуэля в «Дневной красавице», у Мишеля Деваля в «Бенжамине», у Жана Ореля в «Манон-70» (современная интерпретация романа аббата Прево). Последний фильм нельзя отнести к числу лучших, но, по единодушному признанию критики, в нем

правдиво (в чем большая заслуга Денёв) показан мир чистогана и наживы. В 1969 году Катрин снимается у Франсуа Трюффо в «Сирене с Миссисипи». Здесь зритель увидел актрису в необычной для нее роли — корыстной и жестокой авантюристки, использовавшей в преступных целях любовную переписку хозяина сигаретной фабрики (Жан-Поль Бельмондо). В том же году актриса получает приглашение из Голливуда, где Стюарт Розенберг ставил «Апрельских сумасшедших». Вариант очередной голливудской кинодивы не для Денёв, и она трактует роль по-своему, в присущей ей исполнительской манере. «Я не хочу, — говорит она, — чтобы мне предлагали сниматься лишь только потому, что я «красотка». Говорят, кино — движение сердца. Я искренне верю в это». Позднее, отдав должное таланту актрисы, авторы фильма признали, что Денёв «внесла в картину обаяние «Шербурских зонтиков».

Глубокий лиризм, актерскую интуицию и врожденное чувство прекрасного отмечают у Катрин Денёв многие режиссеры, с которыми приходится работать актрисе. Именно эти качества ярко выделяют индивидуальность Денёв из богатой россыпи звезд французского экрана. Она в расцвете творческих сил, в постоянном поиске нового. «В работе заключен смысл моей жизни, — говорит Катрин, — без нее я не представляю себе будущего и настоящего. Я буду сниматься до тех пор, пока это будет доставлять радость мне и зрителям».

Александр АБДРАШИТОВ

Нужна ли человеку доброта? По какому рецепту лучше готовить телятину? А иногда и более отвлеченные. Например, что выбрать для себя, если бы было можно — роль раба или роль тирана? Несмотря на всю кажущуюся абстрактность, эта проблема, затронутая хитрым часовщиком, не на шутку заставляет задуматься зрителей...

Ференц Бенце говорит, что он не философ. Он актер. А следовательно, ему надо было наполнить «эту тезисную драму» «человеческой подлинностью». Доказать, что литературная дилемма истории, рассказанной часовщиком, надуманна. Ни одна из предложенных ролей — ни тирана, ни раба — не подходит для людей. «Человек должен оставаться человеком, — говорит Бенце. — Это основная мысль фильма».

Бенце играет свою роль просто. Порой даже берет сомнение: может быть, режиссер только использует типичность актера, его фактуру? Но нет... Вот пауза, которую может выдержать только мастер. И тогда она оказывается интересней и напряженней драки. Вот блеснул быстрый взгляд в сторону... Внимание к фактуре, органика движений. Бенце хорошо улавливает стиль фильма, ему доста-

точно пройти в угол, повернуть голову, весело и устойчиво поставить бутылку на стол, и напряженная атмосфера устанавливается в маленькой корчме.

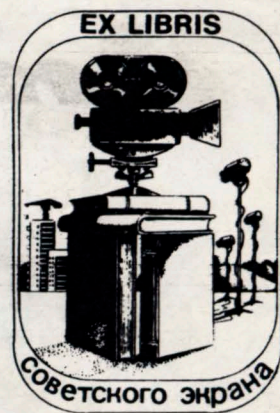
Как ни парадоксально, но динамика действия — стихия для такого медлительного на первый взгляд Бенце. И в этом, наверное, кроется еще одна загадка природы неоднозначности его героев. Он и сам признается, что любит фильмы динамичные, яркие.

«Во время фестиваля, — говорит актер, — я посмотрел на «Мосфильме» комедию Эльдара Рязанова «Служебный роман». Получил огромное удовольствие от того, как она сделана. Чувствуется, что над фильмом работали люди, увлеченные кинематографом, влюбленные в кино. Вот и я вообще просто люблю работать для кино. И тут дело даже не в том, какой жанр, какая роль — большая или маленькая. Я люблю состояние работы, пытаюсь чувствовать того человека, о котором предстоит рассказать в фильме, понять его, найти маленькие штрихи к портрету, который потом становится одушевленным и начинает самостоятельную, уже не зависящую от меня жизнь».

Ольга ЗЛОТНИК

Афанасий САЛЫНСКИЙ

В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ



Его книги «К. А. Тренев», «На драматургические темы», «Амплитуда спора», «Литературные дуэли», «Проблемы века — проблемы художника» известны и профессиональным работникам искусства и широкому кругу читателей, любителей театра и кинематографа.

Говоря о новом сборнике * Евгения Суркова, хочется прежде всего отметить, что статьи, в нем собранные, написанные в течение 1959—1975 годов, не утратили значения и в наши дни, наоборот, они стали как бы еще более актуальными.

В самом деле, разве впервые опубликованные в 1971 году размышления о фильме Сергея Герасимова «У озера» потеряли свой интерес сегодня? Нисколько! И проблематика фильма, связанная в социальной своей основе с охраной окружающей человека среды, и художественное решение, и споры вокруг картины — все это продолжает волновать практиков и теоретиков кино. Статья несет в себе важные обобщения. А читатель, он же зритель, вместе с критиком вспоминает ленту С. Герасимова, сопоставляет ее с вышедшими позднее фильмами и делает свои выводы. В частности, о художнической широте взгляда С. Герасимова на жизнь и социально-психологической обуженности некоторых последних картин на так называемую «производственную тему», картин, пошедших уже вслед за «Премией».

Время не тронуло и статью о творчестве Леонида Леонова. Предваряющая собрание его сочинений статья вводит читателя в многосложный образный мир большого русского художника слова. Ценность этой статьи, мне думается, состоит в том, что Е. Сурков, поднявшись в осмыслении Леонова на его же, леоновскую, ступень, увидел все сотворенное Мастером зорко и объемно: увидел героев «Утиловска», «Вора», «Барсуков», «Метели», «Нашествия», «Золотой кареты», «Русского леса» в контексте эпохи, в неохватно-широком течении мирового литературного развития. Увлеченный аналитически-бескомпромиссной, горячей мыслью критика, читатель вновь и вновь захочет обратиться к ставшим уже классическими сочинениям Леонова, сочинениям, не теряющим своей притягательной силы для того, кто мечтает окунуться в глубину психологии и, отряхнув словесную пыль, нанесенную случайной литературой, с наслаждением ощутит живую плоть, загадочность, терпкий аромат леоновского слова.

Леоновская проза и драматургия, фильмы Козинцева, Бондарчука, Райзмана, Юткевича, театр в Страдфорде, играющий Шекспира, творчество Ибсена в связи со спектаклем «Бранд» в норвежском «Националтеатре», драматургия Чехова, ее сценическая интерпретация, история ее прочтения критикой, острые полемические атаки в защиту Брехта от его буржуазных истолкователей — все это нашло своеобразие, талантливое отражение. Свообразие, оригинальность исследовательского метода автора и его стилистики в очень большой степени определяют читательское внимание к каждой его статье. Один из крупнейших критиков и теоретиков, он пишет главным образом о тех явлениях драматургии, театра и кино, которые заслуживают всеобщего интереса. Но вместе с тем пишет с такой страстью и глубиной, что иногда и само явление искусства под его пером укрупняется, вдруг становится значительней...

Современность таланта Евгения Суркова — в его необычайно сильной полемичности. Его фраза, кажется, до предела заряжена энергией спора, ассоциативна и, помимо основного, всегда воинствующего смысла, несет в себе и еще на первый взгляд незаметные «микроаргументы». Безусловно точна идейно-философская направленность его работ. Это, кстати, отметил и Алексей Романов, предпославший сборнику яркую вступительную статью.

Когда я читал книгу, меня не покидало ощущение, что я с захватывающим интересом и с ожиданием, каждый раз счастливо оправдывающимся, всходил на вершины мысли. А с вершин, как известно, далеко видится.

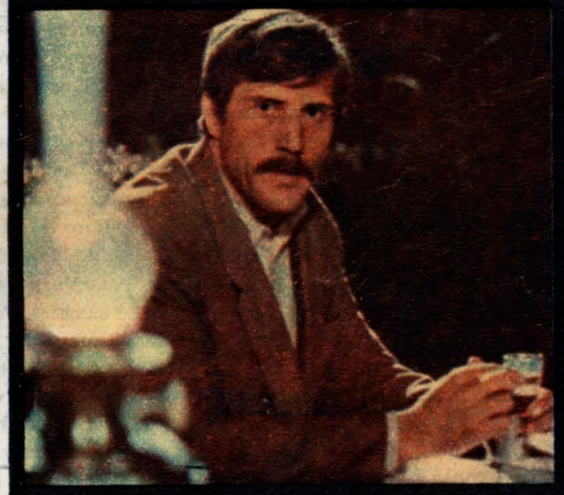
* Е. Сурков. В кино и театре. М., «Искусство», 1977.



На заводе после суда над рабочими.
В центре — Левшин (Николай Трофимов)
и Акимов (Александр Вахтеров)



Тагьяна Луговая (Марина Неёлова)
Синцов (Михаил Голубович)



ФИЛЬМ «ВРАГИ» ПРЕДСТАВЛЯЕТ РЕЖИССЕР
РОДИОН НАХАПЕТОВ
(см. страницу 19)



Хозяева:
Николай Скроботов (Юозас Будрайгис),
Захар Бардин (Иннокентий Смоктуновский),
Михаил Скроботов (Олег Ефремов)



Рабочие:
Левшин, Рябцев (Николай Корноухов),
Ягодин (Виктор Шульгин)
Под защитой солдат хозяева
въезжают на завод
Фото Валерия Кречета

